

Iraildes Dantas de Miranda

A Paródia da Viagem Rumo ao Encontro da
Unidade em Confissões de Ralfo
(Uma Autobiografia Imaginária)

unidade de ensino de História

UNIDADE DE ENSINO DE HISTÓRIA
CURSO DE HISTÓRIA - LICENCIATURA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO - UNESP

1910000671



UNESP - UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

INSTITUTO DE BIOCIÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS

Iraildes Dantas de Miranda

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

CONFISSÕES DE RALFO (UMA AUTOBIOGRAFIA IMAGINÁRIA)

**A PARÓDIA DA VIAGEM RUMO AO ENCONTRO DA UNIDADE EM
CONFISSÕES DE RALFO (UMA AUTOBIOGRAFIA IMAGINÁRIA)**

Iraildes Dantas de Miranda

Exame de Qualificação referente
ao Curso de Pós-Graduação em
Literatura Brasileira da
Universidade Estadual Paulista
Campus de São José do Rio
Preto.

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Instituto de Biociências, Letras e
Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", câmpus de São José do Rio
Preto, para a obtenção do título de
Mestre em Literatura Brasileira.



671/94

São José do Rio Preto-SP

- 1994 -



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

CONFISSÕES DE RALFO (UMA AUTOBIOGRAFIA IMAGINÁRIA)

Sérgio Sant'Anna

Iraíldes Dantas de Miranda

**Exame de Qualificação referente
ao Curso de Pós-Graduação em
Literatura Brasileira da
Universidade Estadual Paulista -
Campus de São José do Rio
Preto.**

Orientadora: Prof^a Dr^a Tieko Yamaguchi Miyazaki

São José do Rio Preto-SP
- 1994 -



Para a realização deste trabalho
tive ajuda direta de muitos amigos
a quem deixo registrado o meu
profundo agradecimento

À Tieko Yamaguchi Miyazaki, pela orientação e estímulo, amizade e confiança;

A Ismael Angelo Cintra, José Perozim e Sérgio Vicente Motta, pelas valiosas
sugestões, inclusive bibliográficas, para o trabalho;

A Erivelto Goulart e Angelo Antonio Agostinho, pelo apoio amigo;

À Maria Aparecida e Vera Lúcia pelas conversas esclarecedoras, incentivo e amizade;

À Claudia Costa Bonecker, pela ajuda que me dedicou no momento mais difícil;

À Marilena Ribeiro, pela dedicação e boa vontade no trabalho de digitação;

Às bibliotecárias do IBILCE, pela ajuda na pesquisa bibliográfica;

Ao DBI e NUPELIA da UEM, pelas instalações e facilidades concedidas;

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudo;

A Fábio Amodêo Lansac Tôha pelo apoio, incentivo e incansável ajuda, sem o que teria
sido, certamente, impossível chegar até o final;

À Valéria, minha amiga de sempre;

A Fernando, minha experiência verdadeira.

*Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
amar e melamar,
amar, desamar e amar?...
Amar a nossa falta mesma de amor...*

Carlos Drummond de Andrade

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 - A UNIDADE DA EXPERIÊNCIA MÍTICA	9
2 - MITO E LITERATURA	18
2.1. - A verdade transcendente da epopéia	18
2.2 - O caráter de verdade da narrativa oral	20
2.3 - Romance tradicional: a representação da transcendência.....	23
3 - CONFISSÕES DE RALFO: A AUSÊNCIA DE UM SABER E A BUSCA DE HARMÔNIA.....	28
3.1 - A quebra do pacto autobiográfico em Confissões de Ralfo.....	39
3.2 - Romantismo: o pecado da individualização	63
3.3 - Século XX: o eu em estilhaço	81
3.4 - Ralfo: o desdobramento satânico de Sérgio.....	89
4 - CONSIDERAÇÕES GERAIS ACERCA DA CARNAVALIZAÇÃO	74
4.1 - Discurso monológico	77
4.2 - Discurso polifônico	78
4.3 - Traços carnavalescos nas Confissões de Ralfo.....	80
4.3.1 - Proximidade entre autor e personagem.....	80
4.3.2 - Relativização de poder entre criador e criatura.....	85
4.3.3 - Coroação-destronação	90
4.3.4 - Carnavalização do ponto de vista.....	90
4.3.5 - Projeção mítica da carnavalização.....	94
4.3.6 - Carnavalização das categorias.....	102
5 - ANÁLISE DE ALGUNS TEMAS E MOTIVOS.....	105
5.1 - O retorno de Ulisses.....	109
5.2 - A viagem de Enéias	111
5.3 - A saída do cavaleiro andante e do herói picaresco.....	115

*Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
amar e malamar,
amar, desamar e amar?...
Amar a nossa falta mesma de amor ...*

Carlos Drummond de Andrade

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 - A UNIDADE DA EXPERIÊNCIA MÍTICA	9
2 - MITO E LITERATURA.....	18
2.1. - A verdade transcendente da epopéia	18
2.2 - O caráter de verdade da narrativa oral	20
2.3 - Romance tradicional: a representação da transcendência.....	23
3 - CONFISSÕES DE RALFO: A AUSÊNCIA DE UM SABER E A BUSCA DE HARMONIA.....	28
3.1 - A quebra do pacto autobiográfico em Confissões de Ralfo.....	39
3.2 - Romantismo: o pecado da individualização	53
3.3 - Século XX: o eu em estilhaço	61
3.4 - Ralfo: o desdobramento satânico de Sérgio.....	69
4 - CONSIDERAÇÕES GERAIS ACERCA DA CARNAVALIZAÇÃO.....	74
4.1 - Discurso monológico	77
4.2 - Discurso polifônico	78
4.3 - Traços carnavalescentes nas Confissões de Ralfo.....	80
4.3.1 - Proximidade entre autor e personagem.....	80
4.3.2 - Relativização de poder entre criador e criatura.....	85
4.3.3 - Coroação-destronação	90
4.3.4 - Carnavalização do ponto de vista da narrativa	90
4.3.5 - Projeção mítica da carnavalização	94
4.3.6 - Carnavalização das categorias romanescas	102
5 - ANÁLISE DE ALGUNS TEMAS E MOTIVOS.....	105
5.1 - O retorno de Ulisses.....	108
5.2 - A viagem de Enéias	111
5.3 - A saída do cavaleiro andante e do herói picaresco.....	115

5.4 - A viagem do cavaleiro Dom Quixote.....	119
5.5 - A jornada de Macunaíma.....	124
5.6 - Ralfo e a paródia da saída do herói para o mundo.....	132
5.6.1 - Ralfo e os heróis Ulisses e Enéias	134
5.6.2 - A saída de Ralfo e dos anti-heróis picarescos	138
5.6.3 - A viagem de Ralfo e Dom Quixote: ilusão X realidade	141
5.6.4 - A trajetória de Ralfo e Macunaíma rumo a São Paulo.....	145
5.7 - A pausa de Ralfo.....	151
5.8 - A odisséia marítima de Ralfo.....	155
5.9 - A ficção da realidade brasileira nos anos setenta.....	163 ↗
5.10 - A verdade e a ficção em diferentes modalidades discursivas.....	170 ↗
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	184
O percurso de Ralfo.....	184
O percurso de Sérgio.....	194
BIBLIOGRAFIA.....	205

(1) COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 6. v., 3. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 260.

(2) SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo (uma autobiografia imaginária)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1975.

INTRODUÇÃO

Sentir as forças que se condensam no texto e daí extrair, na multiplicidade de caminhos da obra que se intenta conhecer, uma leitura que se verifica aplicável, mas não arbitrária, é o grande desafio do estudioso.

A opção por uma determinada leitura não cobre todas as particularidades de uma obra, já que toda escolha está condicionada a uma necessária incompletude. O que pesa mais na escolha de um certo tipo de procedimento de análise é ter que optar por uma dentre as diversificadas rotas sugeridas pelo criador do texto. O impasse da escolha da leitura se torna ainda mais grave quando esse criador se chama Sérgio Sant'Anna, autor que se insere na linha de experimentação mais nova, na narrativa longa⁽¹⁾. Autor que vem se impondo numa linha de relativo isolamento, pelo procedimento lúcido e lúdico em relação ao fazer literário, mescla de uma funda consciência irônica e especulativa no tocante à descrença e à glória da criação literária.

A problemática em torno de uma linha de análise se torna ainda mais acentuada quando a obra objeto de nossas reflexões se chama **Confissões de Ralfo (Uma autobiografia imaginária)**, cuja complexidade já está contida no próprio título⁽²⁾.

Esse romance se enquadra numa tendência contemporânea ao constituir-se numa busca da transparência textual, pondo em evidência a própria realidade do texto literário enquanto tal. A maneira de Sérgio Sant'Anna ver a literatura se traduz num novo modo de encarar a linguagem, numa renovação das técnicas narrativas e

(1) COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 6. v., 3. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 260.

(2) SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo (uma autobiografia imaginária)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1975.

numa maior abertura à imaginação. O autor postula um mesmo processo de construção para os seus textos, que se revela no esforço para vencer o lugar comum, desgastado, alterando a fisionomia das coisas, atribuindo-lhes feições inusitadas, com o propósito de romper com os moldes da literatura acadêmica. Sua obra se enquadra numa tendência geral de pensar o fazer literário no próprio ato de fazê-lo, colocando a invenção literária como um jogo lúdico e consciente.

Para Sérgio Sant'Anna, um livro deve ter várias atrações, como um circo. "Eu gosto de brincar com o conto, de refletir sobre ele em sua primeira feitura"⁽³⁾. O autor acrescenta, ainda, que o que ele procura é se afastar do realismo convencional: "A literatura, para se manter viva, deve se adaptar ao novo mundo, devorá-lo antropomorficamente"⁽⁴⁾.

Sérgio Sant'Anna, a exemplo de muitos escritores contemporâneos, tem uma obra marcada na essência pela busca e pela experimentação constante de novos rumos. Sua maneira de ver a literatura requer, portanto, uma visão dissolvente dos códigos, em virtude de seu modo de captar a realidade. Ele mostra o que o romance é hoje: um organismo que se transformou, que sofreu metamorfose, sem se deixar envolver por definições precisas. Enfim, o romance hoje chega a demolir a noção de gêneros literários pondo em xeque o sistema literário no qual se integra. Dessa forma, inscrevendo-se nesta tendência, a invenção constante dá o tom da obra de Sérgio Sant'Anna e atinge não só os gêneros como todas as estruturas significativas da obra.

Com Sérgio Sant'Anna, autor das **Confissões de Ralfo**, estamos, pois, numa encruzilhada. São múltiplas as direções que a obra oferece em função da variedade de temas, motivos e leit-motivos extraídos da tradição literária e da inclusão de textos de natureza diversa. Composto de "nove pequenos livros", o

(3) Idem, O Globo (22-agosto-73).

(4) Idem, ibidem.

romance é uma mistura dos mais variados e heterogêneos processos narrativos. São parodiados nesse romance a tradicional saída do herói para o mundo, diário de bordo, delírio, carta, diário de louco, de guerrilheiro, relatório médico, roteiro turístico, julgamento judicial, encenação teatral e ainda personagens como Alice e Sancho Pança. O último capítulo denominado **Literatura**, realiza uma análise dos procedimentos poéticos existentes no romance e simultaneamente representa uma paródia de um julgamento judicial.

A tematização de conteúdos variados e os diferentes procedimentos narrativos que se inserem nesse romance dão conta da dimensão das alterações que o autor introduz no gênero romanesco. A montagem desse livro, definida basicamente pelo pressuposto da fragmentação, permite a leitura dos capítulos como unidades praticamente independentes.

A despeito dessa fragmentação temático-composicional, é-nos possível perceber um processo de coesão na composição da narrativa, que resulta da atitude do autor diante de seu projeto escritural. Neste caso, o autor se torna instigante por posicionar-se na obra declaradamente como um ser real, empírico, que padece do sentimento da "perda da totalidade" e que deseja recuperar a unidade perdida através da escrita. Para tal, transforma-se em escritor, porém, se recusa a ser o escritor-narrador da obra. Prefere criar uma personagem em quem se incorpora, atribuindo-lhe o papel de autor, para então mergulhar no mundo ficcional, visando encontrar a harmonia perdida. Desse modo, aparentemente é eliminada qualquer relação de hierarquia e antecendência entre criador e criatura. Ambos são "igualmente" criaturas do texto. Assim, o projeto da escrita nasce a partir da falta de um saber. Daí que seu discurso se dirija ao próprio autor. Isso revela o vazio deixado pelo falecimento do mito e da cultura oral. O projeto do romance não evidencia um caráter de utilidade, por não pretender engendrar um saber. Em consequência, o discurso se constrói em torno de uma estrutura ausente; a lógica do discurso é, assim, a da invenção, por faltar ao autor a sabedoria.

Por essa razão, nossa escrita começa com uma abordagem da cosmovisão mítica, já que o mito acrisola, em um único e verdadeiro campo de saber, tudo o que uma tradição acumulou como conhecimento e sentimento. O texto emitido pelos deuses tem a marca de uma verdade inquestionável, e o homem fundido com os contornos da natureza era um ser indiferenciado, pleno. Segue uma breve explanação sobre o caráter de verdade da epopéia e da narrativa oral que, como o mito, também põem um saber em movimento.

Nesse contexto, procuraremos mostrar que o romance tradicional tomou para si o projeto do mito, ao pretender ser depositário de sabedoria, ser crível, verossímil. Desse modo, o romance tradicional tenta mostrar a globalidade do mito, criando um mundo que ele quer fazer parecer verdadeiro, fechado, com valores também determinados. Estas reflexões ocupam o segundo capítulo desse trabalho.

No terceiro capítulo, propomo-nos mostrar as razões que fundamentam a falta de harmonia do autor e a conseqüente busca dos arquétipos míticos, bem como a ausência do estigma inicial da narrativa ficcional: a aparência de veracidade. Isso porque a obra se instaura a partir da falta de um saber. Por conseguinte, a obra se constrói, já de entrada, não como veículo de conhecimentos ou valores, mas antes como indagação formalizada. É o autor quem procura conhecer a complexidade do existir, a multiplicidade dos extratos que o formam, as diversidades que o singularizam. Faz-se aqui uma retomada do período romântico onde se deu a consciência do ser fragmentado e a conseqüente criação de duplos. A partir daí, é retomado o romance objeto de nossa análise, destacando o processo de composição do duplo "autor"/personagem, a razão pela qual o duplo foi criado e a ligação que ele mantém com o desdobramento de personalidade iniciado no Romantismo.

Do projeto de elaboração do texto pudemos pensar a obra inteira como um todo uno e coeso internamente, cujos capítulos se desenrolam num ritmo de dispersão para a continuidade, do fragmentário em busca do todo. Assim,

condensa-se a idéia de que, cada capítulo da narrativa, constituído de materiais heterogêneos, não se restringe à decomposição da obra em fragmentos, ao contrário, estes funcionam como elementos globalizantes do texto. Por essa razão, o quarto capítulo trata da carnavalização do romance como um todo, destacando a unidade que se esconde por trás da aparência do caos - vale dizer, a marcha da multiplicidade para a unidade.

Dentre o leque de intertextualidade paródica que esse romance apresenta, destacamos alguns temas e motivos tradicionais. Como a mola-mestra da narrativa é para o "autor" recuperar os fragmentos dispersos, os estilhaços de uma unidade perdida, selecionamos algumas obras, cujas características comuns, respeitando as suas respectivas peculiaridades, é o deslocamento espacial que conota a idéia de o indivíduo ir ao encontro de si mesmo, através do contato direto com as provações do "mundo lá fora".

Para observarmos de que forma o sujeito que é lançado ao mundo vai aprendendo a se conhecer, a se descobrir, a ser, faremos, sob esta perspectiva, uma ligeira abordagem das obras **A Odisséia**, **Eneida**, novela de cavalaria, narrativa picaresca, **Dom Quixote** e **Macunaíma**. Em seguida, faz-se a relação parodística que o romance **Confissões de Ralfo** mantém com essas obras. Da jornada de Ralfo, ocupamo-nos em analisar a pausa que ele realiza, sua viagem marítima e o encontro com uma experiência em que ele, de fato, é posto à prova, tendo que enfrentar uma realidade hostil, árdua, talvez até mais cruel do que a que os heróis clássicos são submetidos: Ralfo é vítima do arbítrio e do terror do regime militar que vigorava na época da produção do texto. A seguir nos ocupamos em analisar a quebra do estatuto de verdade que algumas práticas discursivas encerram e uma sutil ligação entre certos aspectos do conteúdo desses textos com o episódio de prisão e tortura de Ralfo. Essas reflexões ocupam o quinto e último capítulo do nosso trabalho.

Concentramos, assim, a nossa tentativa em compreender a obra a partir

dos dados oferecidos pelo próprio texto, com o objetivo de efetivar uma possível unificação de um texto complexo, procurando dele partir e a ele nos prender, para que a leitura resulte da especificidade do texto. Das linhas e entrelinhas do mesmo, extraímos o fundamento de nossa leitura, tendo em mente que tantas são as opções oferecidas que o nosso risco é o de nos perdermos em seus descaminhos e armadilhas. Tentar extrair desta obra uma leitura é por-se em estado de aventura, visto que o discurso se move num jogo de simulação e dissimulação de um dizer verdadeiro, donde a necessidade de se conviver durante todo o transcurso do romance com a ambigüidade. Esta ambigüidade se impõe como a condição imprescindível de qualquer leitura. Na amplitude de planos temáticos e composicionais, qualquer que seja a opção de análise, esta fica aquém da realidade do texto.

A nossa escrita está orientada pelo projeto de construção do texto, a qual nos leva a deduzir que no conjunto há uma espécie de organicidade que ordena e constitui a dinâmica interna da obra. Esta escrita, em certos momentos, prescinde de explicar teorizações acerca de pontos relevantes da obra, em outros, as apresentam diluídas na análise. Ainda assim, corremos o risco de a teorização não se converter em efetivo instrumento de análise.

De qualquer forma, estamos menos interessados em revelar conhecimentos teóricos do que em efetivar uma possível unificação de um texto complexo, sem alimentar, contudo, nenhuma pretensão de lhe revelar o sentido completo. A orientação do nosso trabalho está isenta de qualquer ambição generalizadora ou de qualquer sonho imperial de apreensão da totalidade do texto. Aliás, o texto por inteiro ou por capítulos isolados pode ser interpretado à luz de abordagens diferentes e até opostas à nossa.

O consolo é acreditar na legitimidade de nossa leitura, que acompanha a jornada do "autor" rumo a uma tentativa de purificação, através da escritura da obra, e apostar pelo menos na relevância de alguns problemas levantados a partir desse



projeto de busca do "autor".

Não dispomos de tempo, talento, fôlego para fazer uma análise que abarque o leque temático e principalmente as relações intertextuais que se abrem em cada capítulo e, por vezes, em cada parágrafo. Por isso, julgamos conveniente fazer uma seleção de alguns temas e motivos, instância que se impôs com a maior contundência.

Escrever sobre todos os temas implicaria obrigações outras: para começar a obra exige uma erudição que infelizmente não possuímos para oferecer uma síntese perfeita, acabada que pudesse, na elaboração final dos conceitos e definições, dar conta da origem, da evolução e dos processos que conduziram ao resultado final.

Começamos, assim, a nossa tarefa, substituindo a ambição da totalidade pelo fragmentário, que se dá pela própria seleção de alguns temas e motivos da obra, para tentar descobrir uma unidade e coesão da mesma. Ainda, assim, é preciso fazer vista grossa às peculiaridades que compõem os capítulos selecionados, para extrair uma leitura restrita ao aspecto geral imposto pela linha de análise, apagando as marcas singulares dos capítulos e alguns dos discursos a eles emaranhados e entranhados.

Fique claro que não faz parte do nosso objetivo uma espécie de decifração interpretativa. Se o autor-personagem desconhece o percurso seguro de sua trajetória, nós igualmente podemos nos surpreender diante de acontecimentos inesperados, principalmente pelo fato de o discurso ser construído no sentido de desviar nossa atenção para problemas outros mais relevantes da obra, pelas saídas humorísticas e irônicas e pelos atalhos que se produzem no ato da escritura. A nossa leitura, assim, advém de uma sensação de desalento e desesperança e por isso se oferece com uma única validade: a fissura que marca a única convicção nesta totalidade constituída por incertezas várias. Daí a nossa perplexidade diante das páginas "confessionais" deste texto. A nossa leitura é uma viagem rumo ao desconhecido, com todos os riscos que ela encerra principalmente, pela

fragmentação temático-composicional. Como um mergulho rumo ao desconhecido, não podemos responder até onde nossa intenção se cristaliza no texto. Resta-nos tentar acompanhar alguns passos do "autor", procurando descobrir, junto com ele, o percurso do desejo de passagem da agonia ao êxtase que a escritura da obra pode lhe oferecer.

...ificação final das perguntas essenciais formuladas pela razão e sentimento humanos, como: de onde viemos? Para onde vamos? O que fazemos? Na gênese de todas as trajetórias históricas, encontramos relatados acontecimentos singulares e únicos dedicados aos primórdios nos quais deuses, semideuses e homens especiais participam de acontecimentos transcendentais e decisivos, que modelam e determinam acontecimentos posteriores. Assim fizeram os deuses... assim foi feito no princípio... no princípio não foi assim... no princípio Deus disse... Como consequência da iniciativa e da ação divinas, surgem grandes modelos que marcam ou definem o comportamento humano. O mito configura o mundo em seus momentos primordiais; relata uma história sagrada; propõe modelos e paradigmas de comportamento; projeta o homem num tempo que o precede; situa a história e os empreendimentos humanos num espaço indimensionável; define os limites intransponíveis da consciência e as significações que instalam a existência humana no mundo.

Por isso, o percurso intelectual e psicológico do povo primitivo relata-nos a onipresença do mito, na busca incessante de uma explicação satisfatória para todos os fenômenos significativos da existência humana, narrando e interpretando alegoricamente todas as experiências vitais que extrapolam a compreensão racional. Portanto, o mito se equivale ao domínio da lógica. Assim, nenhum aspecto ou situação pertinentes à vivência do homem no mundo deixou de servir ao pensamento mítico em todos os tempos e, em particular, na Grécia antiga. Por essa razão, Georges Gusdorf diz que "o mito, além de estar ligado ao primeiro conhecimento que o homem adquire de si e de seu contorno, ele é a estrutura do próprio conhecimento. Desse modo, "a função mesma desse pensamento tinha o

1 - A UNIDADE DA EXPERIÊNCIA MÍTICA

Na história da humanidade, o mito desempenha função vital, por constituir a justificação final das perguntas essenciais formuladas pela razão e sentimento humanos, como: de onde viemos? Para onde vamos? O que fazemos? Na gênese de todas as trajetórias históricas, encontramos relatados acontecimentos singulares e únicos dedicados aos primórdios nos quais deuses, semideuses e homens especiais participam de acontecimentos transcendentais e decisivos, que modelam e determinam acontecimentos posteriores. Assim fizeram os deuses... assim foi feito no princípio... no princípio não foi assim... no princípio Deus disse... Como consequência da iniciativa e da ação divinas, surgem grandes modelos que marcam ou definem o comportamento humano. O mito configura o mundo em seus momentos primordiais; relata uma história sagrada; propõe modelos e paradigmas de comportamento; projeta o homem num tempo que o precede; situa a história e os empreendimentos humanos num espaço indimensionável; define os limites intransponíveis da consciência e as significações que instalam a existência humana no mundo.

Por isso, o percurso intelectual e psicológico do povo primitivo relata-nos a onipresença do mito, na busca incessante de uma explicação satisfatória para todos os fenômenos significativos da existência humana, narrando e interpretando alegoricamente todas as experiências vitais que extrapolam a compreensão racional. Portanto, o mito se equivale ao domínio da lógica. Assim, nenhum aspecto ou situação pertinentes à vivência do homem no mundo deixou de servir ao pensamento mítico em todos os tempos e, em particular, na Grécia antiga. Por essa razão, Georges Gusdorf diz que o mito, além de estar ligado ao primeiro conhecimento que o homem adquire de si e de seu contorno, ele é a estrutura do próprio conhecimento. Desse modo, "a função mesma desse pensamento tinha o

papel equivalente ao de uma teologia ou de uma filosofia em estado frusto⁽¹⁾.

Para esse filósofo, existe no homem uma insegurança ontológica, geradora de angústias, como se a vida mesma do homem correspondesse a uma transgressão da ordem natural. Isso porque, "desde as origens humanas, a harmonia já está rompida"⁽²⁾. Nesse sentido, o próprio ato de nascimento da humanidade corresponde a uma ruptura com o horizonte imediato. Há algo como que um pecado original da existência. Em suma, conclui Gusdorf que "jamais conheceu o homem a existência de uma vida sem fratura"⁽³⁾. Em função disso, a vida primitiva aparece falsamente aos olhos do homem civilizado como a amizade do homem com a natureza que lhe é muito próxima. Por isso, a manutenção da existência exige a busca de um equilíbrio, visto que o homem precisa resolver questões vitais como a subsistência ameaçada pelos próprios fenômenos da natureza.

Para Gusdorf, o mito tem o sentido de um longo olhar em direção à integridade perdida e algo assim como intenção restitutiva. Em meio à existência ameaçada pelo mundo, "o mito se afirma como uma conduta de retorno à ordem. Ele intervém como o protótipo do equilíbrio do universo, como um formulário de reintegração"⁽⁴⁾.

Para compreender o mito é necessário levar em conta sua natureza e função. Construir um mito equivale a esvaziar o seu significado particular e preenchê-lo de uma significação mais ampla. Nesse sentido, afirma Gusdorf, "a retomada do mito pela inteligência, sua transcrição refletida deixa, pois, escapar o essencial, na medida em que separa o mito da situação, conferindo-lhe assim uma autonomia de pensamento que o desnatura"⁽⁵⁾. Isso porque o mito não se situa fora

(1) GUSDORF, Georges. *Mito e Metafísica*. Trad. de Hugo di Primio Paz. São Paulo: Convívio, 1979, p.23.

(2) Idem, ibidem, p. 24.

(3) Idem, ibidem, p. 24.

(4) Idem, ibidem, p. 24.

(5) Idem, ibidem, p. 33.

do real; ele se apresenta como forma de estabelecimento desse real.

Mircea Eliade, seguindo essa mesma perspectiva, diz que: "o mito, quando estudado ao vivo, não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primeva, que satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas"⁽⁶⁾.

O mito, além de ser a transposição de crenças mais primitivas para a ficção, criada por um determinado povo, num dado momento de sua história cultural, velando sob forma poética, preciosos tesouros de seu passado e as ofuscantes etapas de seu progresso espiritual, ele também é, sobretudo, uma expressão simbólica da realidade. Longe de ser uma fabulação vã, o mito é, ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente, pois os acontecimentos iniciais e constitutivos que originam o mundo humano encontram no mito sua verdadeira expressão. O mito não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística: ele é sobretudo uma forma de expressão simbólica da realidade, com estrutura própria e significativa, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. "Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos"⁽⁷⁾.

As diversas descrições do mito elaboradas por Mircea Eliade deixam claras as funções vitais do mito: "o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. Em outros termos, o mito narra como, graças a façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou, apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma

(6) ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. de Polacivelli, São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 23.

(7) Idem, *ibidem*, p. 8. (os grifos são do autor).

instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação': ele relata de que modo algo foi produzido e começou a **ser** Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado ('ou do sobrenatural') no mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente **fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje.** E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural"⁽⁸⁾.

Nesta perspectiva, o mito não aparece para explicar a realidade, mas para fundá-la, ou ainda, para fundar uma realidade particular em que religião, natureza, homem, mito são manifestações oriundas de um mesmo agente motivador, integrado num mesmo amálgama: a visão sintética da fenomenologia do mundo.

Temos desta forma, nas expressões desse grande mitólogo, o significado vital do mito. O mito é, ele mesmo, um acontecimento na medida em que, por ele todos os acontecimentos se fazem presentes. Da mesma maneira, constituem o mundo real, pois a realidade origina-se a partir da composição mítica. Por outro lado, o mundo revelado nos mitos é vitalmente religioso. Os deuses estão nas origens, não como exigência intelectual, mas como uma realidade viva e atuante. Os mitos não se apresentam como uma possível explicação ou interpretação da realidade e dos acontecimentos, pois, para quem vive o mito, ele é a única história verdadeira, por propor, numa linguagem acessível, a gênese do mundo, das coisas, e do homem. Os mitos reproduzem ou repropõem gestos criadores e significativos, que permanecem sustentando a realidade constituída.

O mito desenrola-se num tempo não cronológico, isto é, não linear, mas circular, onde todo acontecimento poderia processar-se novamente através da celebração do mito; não de forma simbólica, mas de fato. O homem recria o mundo a cada vez que celebra seu mito particular da criação. Ernesto Grassi diz que "o mito é o princípio ordenador imóvel num tempo imperecível e perenemente

(8) Idem, *ibidem*, p.11 (os grifos são do autor).



presente. Segundo esta concepção, o mito engloba os elementos eternamente consistentes da existência humana e apresenta-os: revela o eterno presente. A mesma 'história' pode ser sempre repetida, pois contém o **sempre essencial** (o presente)"(9).

Pela repetição, o mito proporciona ao estilo de vida, a sensação da eternidade. A mensagem nascida no mito adquire o contato com o sagrado, transcendendo a própria situação histórica e adquirindo o caráter de uma realidade exemplar. Essa mensagem tem um valor absoluto e paradigmático e tem a função de despertar a consciência e mantê-la atenta a outro mundo, o das realidades absolutas.

Ao reatualizar os eventos fabulosos, assiste-se novamente às obras criadoras dos entes divinos. O indivíduo evoca a presença das personagens do mito e torna-se contemporâneo deles. Na expressão de Mircea Eliade, "Nos elementos particulares de seu comportamento consciente, o homem 'primitivo', arcaico, não reconhece qualquer ato que não tenha sido previamente praticado e vivido por outra pessoa, algum outro ser que não tivesse sido um homem. Tudo o que ele faz já foi feito antes. Sua vida representa a incessante repetição de gestos iniciados por outros"(10).

A mentalidade primitiva, pois, não separa um domínio objetivo em que a realidade nos é dada tal e qual e um outro domínio, em que a iniciativa humana pode manifestar-se mais livremente, ou seja, ela não separa natureza e cultura. O homem, no tempo primitivo das origens, está muito longe de ver a natureza como uma realidade objetiva, determinada por leis estáveis. Há um drama único, vivido num cenário cósmico pelos homens, animais, plantas, sol, lua, mar, vento, fogo e por todos os demais objetos que formam a riqueza e a beleza do universo.

(9) GRASSI, Ernesto. *Arte e Mito*. Trad. de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: LBL, s/d, p. 75 (os grifos são do autor).

(10) ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. Trad. de José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992, p.18.

Ernesto Grassi, lembrando a função social do mito, comenta que os povos primitivos desconhecem, entre outras coisas, o pensamento causal e, por conseguinte, consideram causa e efeito como elementos homogêneos. Os povos primitivos vivem de uma forma predominantemente emocional e não lógica, isto é, destituída de pensamento reflexivo. O pendor para o pensamento não causal e o primado do emocional tanto podem ser no homem primitivo a causa do seu comportamento como a consequência de uma diferente relação com a realidade ⁽¹¹⁾.

Ernst Cassirer, considerando também esse aspecto social do mito, acrescenta que o que importa não são as relações empíricas entre causas e efeitos e sim a intensidade e a profundidade com que se exprimem as relações humanas. O mundo cósmico é, por vezes, tão fechado em si que o homem primitivo sequer reconhece a relação entre o ato sexual e a gravidez, pois considera o nascimento de um homem como um processo "mítico" e não "físico". Dessa forma, procriação e nascimento estão submetidos a uma lei mais alta que, como tal, assegura a continuidade do grupo étnico ⁽¹²⁾.

Tal como o nascimento, o homem primitivo não considera a morte como um efeito causal, mas como "a expressão de uma norma fixa superior a todos os por quês" ⁽¹³⁾.

Por possuírem "uma escassa consciência racional do eu" na expressão de Georges Gusdorf, os povos primitivos não tinham "o costume de atribuir as suas vitórias guerreiras à valentia, destreza ou superioridade próprias, mas sim à providência divina que assim manifestava sua vontade" ⁽¹⁴⁾. Também o sofrimento é visto como acontecimento, como um fato histórico, pois, aos olhos dos primitivos, o sofrimento provocado por catástrofe cósmica (seca, inundação, tempestade), por

(11) GRASSI, Ernesto. Op. cit., p. 42.

(12) CASSIRER, Ernst. *El mito del estado*. Cidade del México: Fondo de Cultura Económica, 1947.

(13) GRASSI, Ernesto. Op. cit., p. 79.

(14) Idem, ibidem, p. 79.

invasão (incêndios escravidão, humilhação), ou por injustiças sociais são possíveis de tolerar porque esses sofrimentos não parecem gratuitos, nem arbitrários. Os primitivos sabem que nenhuma dessas contingências deve à causalidade, mas sim a certas influências mágicas ou demoníacas, contra as quais o sacerdote ou o feiticeiro dispõe de algumas armas⁽¹⁵⁾.

Segundo Ernesto Grassi, "o pensamento causal provém da **necessidade de fundamentação** e é possibilitado pela capacidade de abstração, ou por outras palavras: as pessoas se sentem forçadas a uma fundamentação ou relação causal quando certos fenômenos parecem carecer de explicação ou de integração num conjunto... para ele não há cortes na realidade, não precisa, portanto, da interrogação, porque ele vive **dentro de um mundo harmônico e fechado** no qual tudo, desde a origem, tem o seu lugar determinado e a sua ordem estabelecida"⁽¹⁶⁾.

Georges Gusdorf diz que "não é o primitivo que, interrogado, se recusa a responder, mas é a própria matéria da investigação, essa sim, que por sua constituição se nega a entrar nos quadros preparados para o seu registro"⁽¹⁷⁾. Nas origens, o mundo não se apresenta como uma aglomeração de realidades questionáveis, mas como algo que participa da mesma vida vivida pelos homens e pelos deuses.

Em consequência disso, os mitos não necessitam de provas, demonstrações e justificações. O mito afirma-se, por isso mesmo, pelos próprios termos nos quais se constitui. Não só não necessitam de justificações, mas é, enquanto documento originário, a justificação de tudo o que existe e da maneira de existir de cada coisa.

O que deve ser acentuado em relação ao exposto é que os homens dos tempos primitivos se sentiam integrados num mundo maior que o projetado pela

(15) ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. Op. cit., p. 50.

(16) GRASSI, Ernesto. Op. cit., p. 42 (os grifos são do autor).

(17) GUSDORF, Georges. Op. cit., p. 33.

consciência. Nos mitos, o mundo real apresenta-se sempre como uma totalidade. A realidade é uma só, em sua consistência final. No mito a realidade é vista numa unidade profunda e vital.

Repropondo as origens de todas as coisas, os mitos possibilitam uma convivência de todas as coisas. Nos mitos, a existência é vitalmente determinada pela essência. A verdade nos mitos reside no conjunto. Os povos, nos momentos iniciais e arcaicos de sua história, viam sempre o mundo e todas as demais realidades numa visão de conjunto, constituindo uma totalidade. Teologia, filosofia, arte, ciência integram o mito unitariamente. Em consequência, o mito cria uma abertura para a compreensão da realidade, na plenitude de seus aspectos. O cosmos mítico não é opaco e fixo em sua realidade ontológica. É um mundo ordenado, vivo, transparente, harmonioso, festivo, mas, acima de tudo, profundamente coeso em sua unidade.

Essa realidade indissolúvel representa o caráter essencial do mito. Nessa realidade, o homem encontra um envolvimento protetor, no seio do qual encontra seu lugar no universo. Em consequência, o mito representa, nas palavras de Georges Gusdorf, "seguro de vida, conjuração de angústia e de morte"⁽¹⁸⁾; isso porque, como o mito e o mundo não são dissociados, o homem se compreende a si próprio nesta paisagem mítica e nela desempenha seu papel.

Como todas as atividades humanas obedecem a uma mesma regulamentação, acabada de uma vez por todas, é mantido, por conseguinte, o equilíbrio do mundo. Desse modo, o mito faz com que o homem se situe e se oriente no absoluto. Nesse sentido, ainda que "o homem jamais tenha conhecido a existência sem fratura" nas palavras de Gusdorf, o homem primitivo é o homem da unidade não perdida ainda, pois ele tem uma atividade que o orienta no meio da diversidade dos seres e das coisas; isso porque a realidade não é reconhecida e classificada, apresentando-se, portanto, como uma unidade original que envolve

(18) Idem, *ibidem*, p. 24.



todos os fenômenos naturais, formando, assim, um cosmos perfeito.

Ernesto Grassi afirma que "o mito foi uma realidade para aqueles que ainda possuíam um sentido religioso e como tal isento de problemática"⁽¹⁹⁾. Concluimos com Gusdorf que assinala que para o primitivo "todos os horizontes permanecem ao alcance da mão. O divórcio entre o real e o verdadeiro, que vai inaugurar as aventuras do pensamento e da liberdade, ainda não se produziu"⁽²⁰⁾.

2.1 - A verdade transcendente da epopéia

A garantia da verdade que as narrativas míticas põem em movimento é conservada na epopéia, visto que o substrato factual da epopéia primitiva são as várias lendas pré-existentes à elaboração artística da obra. Homero, considerado um mestre da epopéia, violentou ao mínimo os fatos da composição oral e fez culminar a arte narrativa oral com a inauguração da escrita⁽¹⁾. O assunto do mito na epopéia era absolutamente imutável: o autor trágico em caso algum deveria alterá-lo. "O artista argumentava a partir do mito tal como o recebia da tradição do mundo sagrado que englobava os quadros das possibilidades humanas"⁽²⁾.

O caráter da verdade da epopéia emerge, assim, da deliberação intrínseca, na sua execução, da fidelidade aos fatos da composição oral e da grande união de seu autor a uma atmosfera religiosa, da sua vivência com essa atmosfera religiosa.

(19) GRASSI, Ernesto. Op. cit., p. 95.

(20) GUSDORF, Georges, Op. cit., p. 51.

2 - MITO E LITERATURA

Do exposto sobre o mito, podemos destacar duas componentes fundamentais para se entender a relação que as narrativas míticas mantêm com a literatura atual. O primeiro aspecto é o fato de o mito ser considerado uma narrativa sagrada e, portanto, verdadeira. A verdade posta em movimento tem um valor absoluto porque integra uma ordem divina e se liga à ação da divindade. O outro aspecto importante do mito é o fato de o mito incluir todos num todo, dentro de uma ordem plena, fechada, segundo a qual tudo é absoluto, imutável. Como os mitos oferecem os fundamentos e justificações da realidade, o homem não se deixa avassalar por nenhuma melancolia.

2.1 - A verdade transcendente da epopéia

A garantia de verdade que as narrativas míticas põem em movimento é conservada na epopéia, visto que o substrato factual da epopéia primitiva são as várias lendas pré-existentes à elaboração artística da obra. Homero, considerado um mestre da epopéia, violentou ao mínimo os fatos da composição oral e fez culminar a arte narrativa oral com a inauguração da escrita⁽¹⁾. O assunto do mito na epopéia era absolutamente imutável: o autor trágico em caso algum deveria alterá-lo. "O artista argumentava a partir do mito tal como o recebia da tradição do mundo sagrado que englobava os quadros das possibilidades humanas"⁽²⁾.

O caráter de verdade da epopéia emerge, assim, da deliberação intrínseca, na sua execução, da fidelidade aos fatos da composição oral e da grande união de seu autor a uma atmosfera religiosa, da sua vivência com essa atmosfera religiosa.

(1) SCHOLLES, Robert e Robert Kellogg. *A Natureza da Narrativa*. Trad. de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977, p. 39.

(2) GRASSI, Ernesto. Op. cit., p. 39.



De modo geral, a epopéia é legitimada pela união intrínseca da comunidade e do poeta, pelo fato de ele ser a expressão dessa coletividade. Em consequência, o que o poeta conta é reconhecido por todos como o canto do povo e não do próprio autor. O narrador, na epopéia, tem uma visão de conjunto e se coloca (e coloca seu público) à distância do fato narrado, deixando os acontecimentos fluírem livremente, sem neles interferir. Lidando com uma realidade exterior a ele, o narrador não se identifica com essa realidade a ponto de se envolver com os acontecimentos, pensamentos e ações dos caracteres em jogo. Desse modo, a coletividade era espectadora e agente do fato narrado. Isso por si só já outorga ao narrador uma certa autoridade frente à coletividade. Segundo Vergílio Ferreira, quando não houver a integração do seu autor a uma estrutura religiosa, a epopéia pode soar como artificial⁽³⁾. Nesse sentido, é considerada por ele epopéia por excelência a de Homero e não a de Vergílio. Em consonância com Vergílio Ferreira, Scholes e Kellogg afirmam que "o contador épico de estórias está contando uma estória tradicional. O impulso primário que o incita não é o histórico, nem criativo; é **recreativo**. Ele está recontando uma estória tradicional e, portanto, sua fidelidade principal não é ao fato, nem à verdade, nem ao entretenimento, mas ao próprio **Mythos** - a estória conforme foi preservada na tradição que o contador épico de estórias está recriando"⁽⁴⁾.

Outro fato que corrobora para a garantia de verdade veiculada pela epopéia é a invocação à musa inspiradora, divindade protetora dos poetas, para que o torne digno de contar façanhas divinas e humanas. "A musa apenas repete o que se sabe e o que está como recurso natural, à disposição daqueles que ali irão colher informações"⁽⁵⁾. Através da invocação à musa, o narrador deixa de ser um

(3) FERREIRA, Vergílio. "Situação atual do romance" In: *Páginas de Estética Contemporânea*. Trad. de Arnaldo Saraiva. Lisboa: Presença, 1966, p. 194.

(4) SCHOLES, Robert e Robert Kellogg. Op. cit., p. 7.

(5) BOOTH, Wayne, C. *A Retórica da Ficção*. Trad. de Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980, p. 34.

simples humano para se tornar num intermediário entre a humanidade e a divindade. Por intermédio da musa, o narrador detém o conhecimento acerca dos acontecimentos mitificados na psicologia do povo.

A matéria da epopéia é considerada verdadeira não só pelo fato de o narrador ser dotado de autoridade para narrar; autoridade essa assegurada por um destinador não pertencente ao universo profano - a musa inspiradora - mas também em virtude de o próprio narrador ser considerado um repositório da tradição. Dotado dessa qualidade, ele conta um passado histórico do qual toda a coletividade tem conhecimento. Nesse sentido, afirma Wayne C. Booth: "o que ele (Homero) nos diz é, muitas vezes, mais profundo e acertado que o que conseguimos saber sobre as pessoas e acontecimentos da vida real"⁽⁶⁾. Isso porque, naturalmente, o que ele diz não é invenção de seu cérebro, mas a manifestação de uma tradição.

2.2 - O caráter de verdade da narrativa oral

Um tipo de narrativa também considerada verdadeira é a narrativa oral, que se manteve viva por muito tempo pelo interesse dos ouvintes em assimilar e reproduzir as histórias contadas pelo narrador.

Walter Benjamin, ao tecer considerações sobre a obra de Nikolai Leskow, valoriza o narrador clássico (o lavrador sedentário e o marinheiro mercante), por ser detentor de uma experiência coletiva⁽⁷⁾.

O caráter de verdade da narrativa oral advém da autoridade que possuem esses dois tipos de narrador da narrativa oral: por um lado, o narrador sedentário, que é profundo conhecedor das histórias e das tradições de sua terra, é considerado um repositório de sabedoria, por outro, o narrador viajante que traz

(6) Idem, *Ibidem*, p. 22.

(7) BENJAMIN, Walter. "O narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskow". In: *Textos escolhidos*. Trad. de José Lino Grünnewald *et al.*, 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os pensadores), p. 57-74.

para casa a experiência e o conhecimento do lugar distante.

Para Benjamin, os seres humanos estão se privando hoje da faculdade de "trocar experiência", isto porque à medida que a sociedade se moderniza, torna-se mais difícil o diálogo enquanto troca de opiniões sobre ações que foram vivenciadas.

"Com a guerra mundial, começou a manifestar-se um processo que desde então não se deteve. Não se notou, no fim da Guerra, que as pessoas chegavam mudas do campo de batalha - não mais ricas, mas pobres em experiência comunicável? "(8). Em consequência, as pessoas já não conseguem narrar o que experimentam nas suas próprias vivências.

Segundo esse pensador, o narrador clássico tem a função de dar ao ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência. A matéria da narrativa possui a marca de autenticidade, ainda que seja originada de três diferentes situações: o fato narrado é exposto pelo narrador como experiência pessoal e, portanto, mergulhado na vida do narrador e dela retirado; a matéria da narrativa é vista com objetividade pelo narrador, embora este confesse tê-la extraído da sua vivência; a ação narrada é transmitida como informação ou relatório e, portanto, exterior à vida do autor.

O caráter de verdade que possui a narrativa oral advém da posição hierárquica do narrador em face à coletividade, pelo fato de ele ser reconhecido por todos como possuidor de sabedoria.

Por ser dotado dessa qualidade, o narrador possui um senso para a orientação prática, ou seja, pretende ensinar algo aos ouvintes. A narrativa oral, assim, possui uma dimensão utilitária, que "pode consistir ora numa lição de moral, ora numa indicação prática, ora num ditado ou norma de vida - em qualquer caso o narrador é um homem que dá conselho ao ouvinte". E conclui: "O conselho,

(8) Idem, *Ibidem*, p. 57 (o grifo é nosso).



entretido na matéria da vida vivida, é sabedoria"⁽⁹⁾. A informação do narrador transmite essa sabedoria, mesmo que a ação narrada não seja baseada na experiência pessoal do narrador; isso porque "o narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história"⁽¹⁰⁾.

Dessa forma, podemos dizer sem exagero que os valores que o narrador põe em circulação têm um caráter absoluto, porque esses valores são reconhecidos como verdadeiros. Como no mito e na epopéia, a verdade veiculada na narrativa oral tem a garantia de um destinador hierarquicamente superior à coletividade, o narrador que possui a marca essencial da sabedoria. As palavras do narrador, por serem calcadas na experiência coletiva, eram de proveniência quase sobrenatural, encerravam um valor quase absoluto. Embora Benjamin afirme que a arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando, ele não vê a perda do caráter utilitário, do conselho e da própria sabedoria como um processo de decadência por que passa a arte de narrar hoje. As transformações pelas quais passa o narrador são concomitantes com "uma manifestação secundária de forças produtivas históricas seculares". O que Benjamin faz é valorizar o narrador clássico, porque dava conta do que aparecia como problemático e mostrar o narrador do romance como problemático.

2.3 - Romance tradicional: A representação da transcendência

O romance tradicional empreende propriamente o papel de abarcar, como o mito e a epopéia, a maior parte do universo e das relações humanas. Propõe-se a ordenar o mundo através de ordens claras e prefixadas, apresentando uma estrutura totalmente acabada e ordenada da concepção do cosmos. É como se a repetição fiel, unívoca e eterna da representação sagrada descesse ao nível da

⁽⁹⁾ Idem, Ibidem, p. 59.

⁽¹⁰⁾ Idem, Ibidem, p. 60.



ficção, e o narrador, na condição de criador de um universo fictício, se sentisse um deus, adotando uma posição divina, por se sentir capaz de dominar o mundo terreno. Esse narrador se apresenta como portador de uma mensagem sobre-humana, pois tem o poder de exprimir e resolver problemas de conteúdo. Isso porque ele capta e representa a realidade de acordo com leis universalmente conhecidas. Conforme atesta Auerbach, "durante o século XIX e mesmo durante o começo do século XX, reinava na Europa uma comunidade de pensamentos e sentimentos tão claramente formulável e tão reconhecida que um escritor que representasse a realidade tinha à sua disposição critérios dignos de confiança para ordená-la. Pelo menos era-lhe possível, dentro do movimentado pano de fundo contemporâneo, reconhecer direções determinadas e delimitar entre si ideologias e formas de vida antagônicas"⁽¹¹⁾.

A representação da realidade é o ponto principal para o qual se volta o romance tradicional. A obediência aos princípios de verossimilhança assume, praticamente, um caráter normativo, o que leva conseqüentemente a um ideal de arte em que o narrador não interfira, de forma alguma, nos acontecimentos relatados. O romance tradicional, em função da confiança depositada na ciência, a qual tem o poder de explicar a realidade, aspira a uma objetividade científica. O narrador se sente capaz de construir um universo ficcional coeso e de ser dono das personagens e de seus destinos. Nesse sentido, afirma Wayne C. Booth "o narrador tradicional tem conhecimento de tudo que se passa dentro e fora delas; suas ações, suas intenções, seus estados de alma, seu passado, seu presente e até mesmo seu futuro"⁽¹²⁾.

As personagens do romance tradicional, por serem integradas nos valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social, as atitudes que tomam

(11) AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 486.

(12) Idem, *Ibidem*, p. 02.



em relação a esses valores servem de paradigma da conduta humana. O narrador, pela estreita relação entre o mundo real e o ficcional, se propõe a revelar o que profundamente somos e o que o mundo realmente é, tal como uma transcendência.

Desse modo, a ligação estabelecida entre o mundo ficcional e o real é tão estreita que as personagens têm como principal atributo o de poderem imitar a realidade humana, o de poderem passar como seres humanos, reconhecidas empiricamente.

O mecanismo de construção do romance tradicional mostra, de um lado, o narrador, exterior ao texto e bem situado no espaço da enunciação; de outro, o texto e suas personagens, situadas no espaço do enunciado, originando o efeito de apagamento do sujeito da enunciação.

Flaubert, que é o maior nome do Realismo francês, praticamente formulou uma teoria estética sobre os postulados realistas da qual se sobressai a postura do narrador que, segundo ele, não deve, de nenhum modo, interferir nos acontecimentos da narrativa, ou emitir qualquer julgamento sobre os fatos ou personagens. Para ele, a personalidade do autor deve estar ausente da narração. A postura do narrador deve ser semelhante a de um Deus: sempre presente, mas nunca aparente. "Esforço-me por entrar no espartilho e seguir uma linha reta geométrica: nenhum lirismo, nada de reflexões, ausente a personalidade do autor"⁽¹³⁾.

O contrário desse procedimento é o que se observa em Machado de Assis. Como observa Ismael Angelo Cintra, "Enquanto a estratégia realista propõe uma técnica objetiva de verossimilhança, visando criar e manter a mais convincente ilusão de realidade, sem nenhum tipo de intervenção pessoal, Machado não economiza comentários e intrusões do narrador..., o que contraria frontalmente o modelo de composição seguido pelo 'bom autor' que preza a lógica aparente dos

(13) FLAUBERT, Gustav. "Correspondência" (1-2, 1952) apud Alfred Bosi. *A história concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 188.



acontecimentos"⁽¹⁴⁾.

Para que se dê a objetividade da narrativa é necessário que desapareça a onisciência interpretativa - vale dizer, o apagamento do sujeito da enunciação.

Outra maneira de o romance passar a impressão de que o universo criado pelo narrador é autônomo, ou seja, existe independentemente dele, narrador, é o recurso de o narrador lançar mão de um texto que o acaso lhe colocara nas mãos. Esse expediente é utilizado tanto na procura da objetividade, como na verossimilhança do discurso. O narrador tenta obter dois efeitos simultaneamente com a "realidade" dos papéis encontrados: primeiro, o da imparcialidade do discurso, pois o autor empírico praticamente "se ausenta" dando-se no máximo como editor, cujo reflexo se comporá a imagem do autor fictício; depois, a crença que o leitor pode depositar no discurso, por considerar um verdadeiro achado e por isso mesmo pode interpretá-lo como verdadeiro. Porém, esse esforço do narrador em "provar" que fala de coisas "reais", verdadeiramente acontecidas por si só, não garante a aceitação do destinatário, pois as condições para que um discurso seja considerado verdadeiro dependem da comparação da verdade textual com os conhecimentos e convicções do destinatário. É em função disso, conforme aponta Diana Pessoa de Barros, que advém as condições para o discurso ser ou não considerado verdadeiro⁽¹⁵⁾.

Enfim, conforme atesta Tieko Yamaguchi Miyazaki, "a realidade do efeito estético de um universo autônomo que o romance tradicional produz nasce na pretensão mesma imanente ao texto, de que é homologado pelo outro universo fora da ficção. Em outras palavras, o romance tradicional é o que marca decisivamente as fronteiras entre o ficcional e o real". E conclui: "Em ambos os casos, a verdade

(14) CINTRA, Ismael Angelo. *Retórica da narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó)*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1985.

(15) BARROS, Diana L. Pessoa de. *Teoria do discurso: Fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988 (Série Lendo), p. 94.

que se diz ou narra custa ao narrador a posição de destinador... o que está em jogo é a necessidade de criar a crença"⁽¹⁶⁾.

O que o narrador do romance tradicional pretende é, pois, passar a impressão de que a verdade existe independente dele, narrador. De qualquer forma, o romance tradicional deixa passar a possibilidade de criação de um mundo onde a autenticidade do real seja tão-somente produto de seus próprios mecanismos. Um mundo cujo real basta-se a si mesmo, na contundência de sua objetividade entre aspas.

O principal problema colocado nesse capítulo é o modo pelo qual se transmite um saber. Os por quês do homem têm no mito a resposta verdadeira, espécie de último reduto das significações. Contra o demonstrável da verdade científica, é ainda ponto de resistência, de vigor. O mundo mítico: um passado nunca acabado, nunca esquecido; um mundo fechado, pleno. Lugar de respostas às indagações originais. O texto emitido pelos deuses tem a marca da verdade absoluta.

O poeta épico, é uma espécie de intérprete dos sinais sagrados. A evocação à musa demanda conhecimento e verdade em relação aos acontecimentos a serem relatados. São também de proveniência quase sobrenatural as palavras do narrador da narrativa oral, na eficácia de ser detentor de uma experiência coletiva.

O romance tradicional mostra o desejo de construir um mundo fechado e organizado, um mundo que se baste por si mesmo, porque a realidade empírica pode confirmá-lo. Engendrar significação, agenciar um saber numa relação direta com o significado do mundo empírico é tarefa que coube ao narrador do romance tradicional empreender. Um modelo próximo do esquema mítico de criação, pelo qual se passa a impressão de que o narrador tem algo pronto para contar, como no

(16) MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. 'Que pode a criatura, entre criaturas, senão fazer literatura?' In: *Rev. Let.*, São Paulo, v. 31, 1991, p. 117-125 (os grifos são da autora).

mito, pelos mecanismos de que se vale para passar o efeito de que ele, narrador, também está "ausente" do universo narrado e, por isso mesmo, a verdade do texto existe por si só.

Saber: exercer sabedoria; não saber: uma lacuna, um lugar de ausência. Essa ausência de saber representa o ponto de partida de muitos escritores do nosso século. Assim, os textos se oferecem como linguagem de falta, de desejo. A opção pela escrita se faz, por conseguinte, sem a posse de um saber. O escritor não mais tem o que contar, como no mito, por isso mesmo, a ficção se apresenta como um universo em processo de desenvolvimento, um mundo se fazendo no ato da escrita. A linguagem, assim, se desloca do relato, do saber, do mito, num discurso que desconhece a compreensão do mundo e do homem.

O mito, desse modo, se apresenta na literatura recente como desejo. Atualizar um saber deixa de ser a tarefa de muitos romancistas da literatura contemporânea; ao contrário, os escritores fundam o projeto de escrever um livro subvertendo o mito - vale dizer, a ficção é um universo se fazendo; deixou de ser, portanto, lugar de viabilidade de um saber. O romancista quer escrever, mesmo sem a posse do saber, o que evidencia que ele já não se sente capaz de interpretar o mundo, os outros, interpretar-se. O livro não mais é lugar de verdade, de enunciação de sentido, lugar de saber.

O romance objeto de nossa análise, *Confissões de Ralfo* (Uma autobiografia imaginária), se funda justamente na impossibilidade de o mito se realizar e na ausência de aconchego que a globalidade de mito outrora proporcionou ao homem. Por isso, falar do mito é projetar o futuro sobre a tela de um passado nunca apagado, nunca esquecido, pela verdade sagrada que punha em movimento e pela harmonia que oferecia ao homem. O mito tinha, por isso, os elementos imprescindíveis de que o homem necessitava. E necessita, ainda.

No romance em análise, o narrador, melhor seria dizer, o autor toma como ponto de partida para a criação de sua obra a ausência das duas componentes fundamentais do mito: o caráter de verdade da narrativa mítica e o

3 - CONFISSÕES DE RALFO: A AUSÊNCIA DE UM SABER E A BUSCA DE HARMONIA

Saber: exercer sabedoria; não saber: uma lacuna, um lugar de ausência. Essa ausência de saber representa o ponto de partida de muitos escritores do nosso século. Assim, os textos se oferecem como linguagem de falta, de desejo. A opção pela escrita se faz, por conseguinte, sem a posse de um saber. O escritor não mais tem o que contar, como no mito, por isso mesmo, a ficção se apresenta como um universo em processo de desenvolvimento, um mundo se fazendo no ato da escrita. A linguagem, assim, se desloca do relato, do saber, do mito, num discurso que desconhece a compreensão do mundo e do homem.

O mito, desse modo, se apresenta na literatura recente como desejo. Atualizar um saber deixa de ser a tarefa de muitos romancistas da literatura contemporânea; ao contrário, os escritores fundam o projeto de escrever um livro subvertendo o mito - vale dizer, a ficção é um universo se fazendo; deixou de ser, portanto, lugar de viabilidade de um saber. O romancista quer escrever, mesmo sem a posse do saber, o que evidencia que ele já não se sente capaz de interpretar o mundo, os outros, interpretar-se. O livro não mais é lugar de verdade, de enunciação de sentido, lugar de saber.

O romance objeto de nossa análise, **Confissões de Ralfo (Uma autobiografia imaginária)**, se funda justamente na impossibilidade de o mito se realizar e na ausência de aconchego que a globalidade de mito outrora proporcionou ao homem. Por isso, falar do mito é projetar o futuro sobre a tela de um passado nunca apagado, nunca esquecido, pela verdade sagrada que punha em movimento e pela harmonia que oferecia ao homem. O mito tinha, por isso, os elementos imprescindíveis de que o homem necessitava. E necessita, ainda.

No romance em análise, o narrador, melhor seria dizer, o autor toma como ponto de partida para a criação de sua obra a ausência das duas componentes fundamentais do mito: o caráter de verdade da narrativa mítica e o

fato de o mito incluir todos num todo, dentro de uma ordem plena, segundo a qual tudo é absoluto, imutável. O mito é uma espécie de último reduto dos fundamentos e das justificativas da realidade e do próprio homem. Por isso, o homem, no tempo dos primórdios, não conheceu a melancolia, não experimentou a angústia. Em razão disso, o mito está presente nesse romance enquanto desejo da plenitude que ele oferecia ao homem.

Esta obra desmarcara o efeito de ilusão realista, pois procura diluir fronteiras entre o real e a ficção, a partir da montagem do livro, em que **Prólogo e Nota Final** são partes integrantes da estrutura romanesca. A voz que aparece no **Prólogo** quer espelhar a do próprio autor, Sérgio Sant'Anna, fato ratificado na **Nota Final**, pois leva a assinatura desse autor empírico. O projeto do texto se explicita como um jogo lúdico, em que o escritor, procurando revelar os bastidores da criação literária, mostra-se transparente, discutindo no próprio **Prólogo** o projeto do livro. Aí o escritor se faz personagem, ou seja, Sérgio se transforma em Ralfo, o qual, por sua vez, transformado em autor, deverá escrever a autobiografia de Ralfo-Sérgio. Trata-se de uma construção artificiosa em que o escritor, mostrando-se de forma explícita, está na verdade camuflando sua natureza ficcional, e como que para confirmar sua existência verdadeira, constrói um personagem confessadamente ficcional, que é Ralfo.

A simultaneidade entre o ato de se transformar em escritor e personagem, no **Prólogo** do livro, revela que inexistente um conteúdo anterior à escritura do mesmo.

Embora as **Confissões de Ralfo** se originem a partir do desejo, da falta do elemento essencial do mito: o saber, todo um arranjo na enunciação é acionado para escamotear essa falta através de um jogo de simulação e dissimulação de um dizer verdadeiro. Como o texto é concebido sem a posse de um saber, a técnica empregada na construção desse texto é a do despistamento. O "autor" tenta ludibriar o leitor, usando inúmeros artifícios para mostrar a precariedade das verdades estabelecidas, para interrogar os lugares comuns, para modificar a

fisionomia da linguagem que o uso automatizou. Em todos os lances da narrativa, esse "autor" permite que se ponha em dúvida a "verdade" textual enunciada. Essa verdade apresenta-se propositalmente suspeita, inexistindo, portanto, a "inalterável" ilusão de verdade, montada sobre os pilares do verossímil. Não é por outro motivo que o tipo de narrativa escolhida pelo "autor" para desmascarar as verdades estabelecidas, desrespeitar as normas convencionais e promover um novo mascaramento é a forma autobiográfica. Aí ele pode se sentir à vontade para mostrar-se como autor empírico e como personagem, em virtude da contundência das "verdades" que esse tipo de texto apresenta.

Em função disso, o papel do leitor diante dessa obra é o de desconfiar da "plenitude" semântica de seu enunciado. Há que se descobrir fissuras; urge que se perceba os descaminhos, os mecanismos de simulação e de dissimulação que o texto exhibe. É necessário correr o risco de contrariar o próprio autor que se apresenta como pessoa empírica, não se deixar intimidar com as frestas que a enunciação desse texto oferece para que o leitor apreenda a aventura da interpretação.

Tentemos ver a compreensão de toda essa problemática, agora, elaborada na forma literária do texto que a contém. Primeiramente, passemos a ver o ato do "cidadão" Sérgio se tornar escritor, os motivos que o impelem a empreender tal meta e os índices em que se apóia para demonstrar que é um ser real:

"Como todos aqueles que sofrem de uma inquietação crônica, um tipo de peste dentro da alma, que os impede de serem felizes ou de simplesmente desfrutar de uma tranqüila mediocridade, pensei um dia em exorcizar-me. Transcender a mim próprio através da 'arte'. A oportunidade não só de gozar de uma efêmera glória imortal, como de expulsar os morcegos que habitam meu cérebro, talvez me libertando deles para sempre. Tornei-me, então, um escritor. Escrever um livro, cuja elaboração seria iniciada imediatamente"⁽¹⁾.

(1) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 01.



Partindo desse parágrafo inicial que faz parte do **Prólogo** do livro, iniciemos a nossa análise.

Como dissemos, a primeira estratégia apresentada por esse texto é a de procurar anular as fronteiras entre o "real" e a ficção. Há todo um jogo na enunciação para mostrar que a voz que aparece no **Prólogo** é a de uma pessoa real, que resolveu transformar-se em escritor, como se estivesse situado fora do universo ficcional: "Tornei-me então um escritor".

O eu que aí aparece se recusa a ser um ente ficcional, apoiando-se em fortes índices que poderiam assegurar a sua existência concreta. A existência do prólogo de um livro costumeiramente merece crédito do leitor, por não estar sujeito à irredutibilidade do ficcional que perspassa a linguagem da narrativa propriamente dita.

Com o recurso de o "escritor" se colocar no **Prólogo** mencionando que pretende escrever um livro, "Escrever um livro cuja elaboração seria iniciada imediatamente", poderia se gerar no leitor a ilusão de verdade, pois o **Prólogo** é montado sob a forma aparentemente convencional, já que ele é o lugar onde um autor empírico assina seu registro. O autor do prólogo, pois, tradicionalmente se mostra transparente, e o seu discurso não tem caráter de ficção, de domínio do imaginário, mas sim um discurso em linguagem referencial, que contém dados significativos a respeito do julgamento que o autor empírico faz sobre o conteúdo e a poética da obra. Diante disso, não fica difícil auferir que, com o recurso de o "autor" colocar-se como um cidadão de existência real, poderia ter sua validade, pois habitualmente é uma pessoa empírica que aparece no prólogo de um livro.

Já que nos é permitido questionar as "verdades" desse texto, ousaremos pôr em dúvida a existência concreta desse cidadão e por extensão sua "verdade" enunciada, por entendermos o ato de transformar-se em escritor, como uma forma de ludibriar o leitor através do fingimento literário. O eu que aparece no **Prólogo** quer espelhar uma pessoa de existência concreta, o que pode convencer o leitor menos avisado, que sabe que a voz que aparece aí é a voz de uma sujeito empírico.

Só que, nesse romance, esse recurso é o de despistamento. Há um jogo do "autor" para mostrar, por um lado, a ausência de fronteira entre o real e a ficção, ao apresentar-se como um escritor "real" que almeja escrever um livro. Esse **Prólogo** é, assim, parte integrante da obra; é, pois, ficção. Em consequência, o "escritor" promove um novo mascaramento, este feito de linguagem que se configura na própria existência do escritor como personagem, um ser de papel, portanto. Esse "escritor" se limita às páginas do livro, cuja voz só é ouvida quando alguém se dispõe a abrir o volume. Essa estratégia narrativa já revela que o narrador é um mestre em simulação e dissimulação.

Não é somente pelo modo de o "autor" se apresentar no **Prólogo** que ele quer assegurar no leitor a crença em sua "pessoa empírica". Outro dado que corrobora para que o leitor construa tal imagem é o fato de esse "autor" não individualizar a sensação de inquietação que sente nas primeiras linhas que abrem seu livro, ao contrário, posiciona-se como um sujeito que nada mais faz do que metonimizar as tensões sociais do seu tempo. Ele, o "escritor", é, assim, um dentre "todos aqueles que sofrem de uma inquietação crônica, um tipo de peste dentro da alma que os impede de serem felizes"⁽²⁾. O "escritor" manifesta, propositalmente, consciência da historicidade em que se desenvolveu e conseqüentemente das questões que ela implica. Segundo Mircea Eliade, o aspecto mais relevante que resulta da consciência dessa historicidade é o sentimento de angústia⁽³⁾. Para esse mitólogo, a ausência de um mito nos nossos dias que ocupe o lugar daquele das sociedades tradicionais explica as crises e as inquietações do homem moderno. Contudo, o homem de nosso tempo se lança à procura de um mito, entendido nesse contexto como modelo exemplar de comportamento, o que revela a sua falência de valores individuais.

(2) Idem, *ibidem*, p. 01.

(3) ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Trad. de Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, s/d, p.46.

escrita. Como o que o "autor" pretende é metonimizar a realidade de seu tempo, ele se apresenta como um ser dominado por seus inimigos internos, "um tipo de peste dentro da alma". Essa inquietação, no entanto, não possui contornos definidos, mas revela fortes marcas de uma infelicidade existencial, dando testemunho de que é o "escritor" o portador de problemas e que deseja alterar o quadro de sua realidade. Diante do que ele expõe, depreende-se apenas o sentimento de inquietação, em decorrência da falta de um mito, ou de qualquer sentimento religioso, que tem na metáfora morcego sua maior expressividade: "O morcego é o ser maldito que personifica o ateísmo... o morcego simboliza, sob esse aspecto um ser cuja evolução espiritual tivesse sido entravada, um malogrado do espírito"⁽⁴⁾.

O fato de o autor não individualizar a angústia, o vazio que sente sob seus pés é uma forma de demonstrar o mal-estar que caracteriza os tempos modernos, que aponta para um sentimento de ausência da totalidade, da essência universal do homem, da harmonia perdida. Essa é, pois, outra estratégia usada por esse "autor" para comprovar que ele é de fato, um ser de "carne e osso".

Essa realidade problemática, em função disso, não é revestida de valores humanos mais profundos, como revolta, impotência de lutar contra as amarras do seu tempo ou a incapacidade de compreender a sua existência. Esse "autor" também não é levado por indagações de causalidade que possam explicar sua complexidade diante da realidade sensorial que o rodeia. Os motivos que geram esse mal-estar, essa sensação de fadiga não são apontados e, menos ainda, questionados. O que o "escritor" deixa claro é que no mundo não há lugar para ele descarregar suas emoções, suas angústias, suas perturbações, suas quimeras.

Constatada a inadaptabilidade a seu tempo, resta-lhe o desejo escapista de fuga, a vontade de extrapolar a vivência agonizante de seu tempo, através da

(4) CHEVALIER, Jean e Alain GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. 2.ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.



escrita.

Por meio da escrita, o "autor" pretende encontrar uma realidade primeva, inatingível, lançando-se na esfera do mito: "os mitos incitam o homem a criar e abrem continuamente novas perspectivas para seu espírito"⁽⁵⁾.

Com a escritura do livro, o que o "autor" pretende é encontrar uma vivência em outro tempo e espaço com o objetivo de ir ao encontro da plenitude do ser. Situado no "outro tempo", à margem do tempo histórico que a escritura pode lhe dar, ele espera encontrar uma realidade transcendente que o leve a uma religação, a uma totalidade, recuperando, assim, a harmonia perdida, livrando-se de sua inquietação.

Esse desejo do homem moderno de "sair" do tempo presente e reintegrar-se num tempo qualitativamente diferente daquele que cria a sua própria história é uma forma de tentar "reencontrar sem se dar conta disso, o comportamento mítico"⁽⁶⁾.

A ausência da "queda do tempo" começa, segundo Mircea Eliade, em consonância com Walter Benjamin, com a dissacralização do trabalho. É nas sociedades modernas que o homem se sente prisioneiro de sua profissão⁽⁷⁾, ao passo que, nas sociedades artesanais de produção, era possível coordenar "o papel da mão na produção" e assimilar "de cem maneiras diferentes" aquilo que o narrador da narrativa oral pronunciava⁽⁸⁾.

O "autor" procura a "saída" do tempo profano por meio da escrita de um romance. O ato da escrita é, assim, um lugar de descarga de angústia de seu enclausurado cotidiano. Com essa atitude, ele procura reencontrar conscientemente os "destroços fossilizados", para usar a expressão de Georges Gusdorf, da unidade de outrora.

(5) ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Op. cit., p. 115.

(6) ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Op. cit., p. 23.

(7) Idem, *ibidem*, p. 25.

(8) BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 74.

Nesse sentido, afirma Ernesto Grassi, "os povos primitivos estão muito mais próximos de nós do que pensamos: em cada um de nós vive... um primitivo, já destituído, é certo, da sua integridade invulnerada e, portanto, despedaçado e dividido"⁽⁹⁾.

O "escritor" mostra-se consciente também de que a arte é uma das principais vias de evasão do tempo, pois ela anula o tempo reversível e o lugar profano, projetando o homem para fora de seu tempo, fazendo-o viver outras histórias⁽¹⁰⁾.

O "autor" deixa expresso o seu desejo de evasão do tempo por meio da Arte. O criador da ficção elabora um projeto de escritura através da qual seja possível chegar a uma modificação, a uma transformação. O discurso do "autor" deixa estampado uma concepção de criação ficcional como lugar de viabilidade de ele livrar-se das inquietações que o atormentam. Não apenas sugere, enuncia com todas as letras a idealidade escritural da ficção, na medida em que deseja deslocar-se do totalmente "empírico", vislumbrando encontrar na arte uma forma de exorcizar seus tormentos: ... "pensei um dia em exorcizar-me. Transcender a mim próprio através da 'arte'. A oportunidade ... de expulsar os morcegos que habitam meu cérebro talvez me libertando deles para sempre".

A arte é uma maneira de iluminar o espírito do "autor" até então mergulhado nas trevas de uma existência agonizante. Ele mostra o desejo de desentranhar do âmago de si mesmo toda a sua falta de sossego, toda a sua agitação, toda a sua turbulência interior. A arte é uma maneira de o "escritor" descarregar sua tensão e resgatar o prazer e o brilho de seus dias.

Fica claro, assim, que o "escritor" se mostra consciente da função que a arte passou a exercer, depois que o mundo mítico ruiu, ou seja, quando o homem deixa de ter a experiência da eternidade, em que todas as ações humanas

(9) GRASSI, Ernesto. Op. cit., p. 43.

(10) ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Op. cit., p. 25.

aparecem numa realidade permanentemente atual, a tensão do homem se transfere para o temporal. A partir daí, a arte aparece como uma das formas de reconstrução desse mundo carente de uma significação⁽¹¹⁾.

Segundo Cassirer, o estado de o homem não mais se satisfazer com as coisas, de questionar o que elas significam, de não compreender de onde proveio e a que fim tende, nasce no momento em que o mesmo passa a se preocupar com seus atos. "En seus ritos mágicos, en sus ceremonias religiosas, el hombre actúa bajo la presión de profundos deseos individuales y de violentos impulsos sociales. Ejecuta estas acciones sin conocer sus motivos; pues éstas son interamente inconscientes"⁽¹²⁾. Segundo esse autor, no momento em que o homem passa a agir de forma consciente e racional, ele entra em um outro caminho onde o que encontra são angústias e cansaços. Do desejo de o homem expressar seus sentimentos (emoções), nasce o impulso para a criação de obras. O ato criador é, assim, uma reação simbólica da emoção; emoção essa que, por ser convertida em ato, em linguagem, tem efeito duradouro: "En el lenguaje, en el arte y la religión, nuestras emociones no se convierten simplemente en actos; se convierten en 'obras'. Estas obras no se desvanecen. Son persistentes e duradoras ..., una expresión simbólica puede llegar a ser un monumentum aere perennius"⁽¹³⁾. Em virtude disso, a origem mesma da arte se encontra no domínio do eterno, do imperecível. O impulso para a criação de obras proporciona, assim, um efeito benéfico, por se encontrar no domínio da tensão do que permanentemente afeta o homem⁽¹⁴⁾.

Nas Confissões, o "autor" desloca conscientemente suas "emoções" para a literatura. Tentativa, podemos dizer, feliz e que pode ser bem sucedida, uma vez realizada na ordem da simbolização, na explosão da emoção, no imaginário sem limites, pode lhe proporcionar a transfiguração de sua realidade.

(11) GRASSI, Ernesto. Op. cit., p. 5.

(12) CASSIRER, Ernst. Op. cit., p. 58-59.

(13) Idem, ibidem, p. 60.

(14) GRASSI, Ernesto, Op. cit., p. 71.

Por outro lado, "o autor" se mostra consciente de que, na infinita variedade de vivência que o nosso tempo apresenta, a arte representa um dentre os vários degraus de ordenação dos fenômenos que nos rodeia, tarefa que outrora competia ao mito realizar. Essa falta de ordenação dos fenômenos "é o principal aspecto de uma necessidade radical do ser humano: a transcendência"⁽¹⁵⁾. "A arte é, pois, um dos projetos humanos e individuais que, em substituição das estruturas eternamente válidas, se propõe conceder unidade e forma aos fenômenos múltiplos e diversos num domínio novo e refulgente"⁽¹⁶⁾.

Ciente de que a arte é uma das formas de ordenar o mundo e de que a escrita encerra um valor transcendente, o "autor", empreende a meta de redefinir sua posição diante do mundo, após a escritura da obra. Desse modo, a escrita é vista como uma abertura que dá acesso ao ser, à essência, à totalização.

A obra que o "escritor" se propõe a construir está longe de encerrar o objetivo de ordenar os fenômenos que nos cercam, como o que a Arte fazia; ou mostrar um mundo fechado e organizado, como o que o romance tradicional exhibe. (Neste, apesar de o narrador fazer uso da metalinguagem e de outros processos inovadores, não chegam a perturbar a ordem do mundo ficcional criado).

A escritura da obra é movida, pela aceitação do "escritor" de que na arte podem ser encontrados valores absolutos que ordenem e dêem sentido à sua vida. Desorientado como está, por não mais poder exprimir-se exemplarmente. "O autor" procura reencontrar-se integralmente na arte, numa relação exatamente inversa a de um tipo de narrador que era portador de valores autênticos que podiam ser passados para os destinatários. Em vez disso, o "escritor" de certa forma, crê na eficácia da ficção, como meio de lhe restituir a harmonia perdida.

Podemos perceber, assim, que o "autor", ao mostrar-se dominado pela "inquietação crônica", revela a necessidade de evasão para uma outra esfera do

(15) Idem, *ibidem*, p. 48.

(16) Idem, *ibidem*, p. 87.

tempo - a de uma época em que o homem não havia descoberto a fonte geradora da angústia. Com isso, ele transmite uma questão crucial que, de fato existe não só nele, "escritor", mas, no cidadão, Sérgio Sant'Anna, e em todos nós, pois esta angústia, como vimos, é uma problemática do nosso tempo.

Como o "escritor" se mostra um romancista em processo, a narrativa também será constituída no ato da escritura. O ato de tornar-se "escritor" e de escrever o livro são simultâneos: "Escrever um romance cuja elaboração seria iniciada imediatamente". A escrita, assim, está longe de apresentar respostas para o mundo, de agenciar saberes; ela representa um meio de o autor aliviar, suas tensões e poder alterar o quadro angustiante em que se encontra. A escrita, pois, é vista como via de acesso a uma transfiguração, a um renascer. Esse, o principal motivo que levou o "cidadão" a escrever, quer dizer, a se tornar "escritor"; outro, a glória de que pretende desfrutar a partir da elaboração do livro.

A preocupação com o reconhecimento social que o ofício de escritor pode lhe proporcionar é mais um artifício que o ele utiliza para acentuar ainda mais no leitor a crença na existência "real" desse recém-convertido "escritor". O "autor" não despreza os valores sociais que poderá vir a colher através do prestígio que tal profissão pode lhe conferir: "A oportunidade não só de desfrutar de uma efêmera glória imortal ...", diz o "autor", apontando o segundo objetivo do livro. A posse do livro, por si só, já encerra uma satisfação pessoal, podendo lhe proporcionar um lugar de destaque, de brilho, de glória, que compensaria a opacidade em que "vivera até então". Todavia esse "autor" não pensa em termos absolutos - vale dizer, os objetivos de "exorcizar-se" e de desfrutar da "glória" através da escrita não podem ser levados ao pé da letra. Senão vejamos: a oportunidade de "expulsar os morcegos do cérebro" é condicionada por um "talvez" e a "glória" de que pretende desfrutar por meio da escrita é "efêmera" e paradoxalmente "imortal".

O discurso do "autor" não é, portanto, totalizador. Ele mesmo abre fendas por onde é possível observar a relativização da "crença" que o próprio autor manifesta em relação a seus "objetivos", com o desempenho literário. As "verdades"

do narrador são relativas ou simplesmente inexistentes. Nas palavras de Tieko Yamaguchi Miyazaki "No rastro deixado pelo seu desaparecimento (do mito) se faz literatura". E acrescenta, "o autor já não tem o que contar como no mito, mas o que criar contando"⁽¹⁷⁾.

Até aqui observamos o modo como o "escritor" se posiciona no **Prólogo** para mostrar a ruptura com o lugar pré-estabelecido: o prólogo - lugar onde há a assinatura de um sujeito empírico. O **Prólogo das Confissões** - espaço onde o autor fictício, apoiado nesse convencionalismo, estabelece um jogo de simulação para passar ao leitor a imagem de si mesmo, como um ser de existência concreta que, primeiramente existe "fora" da ficção, na "realidade empírica" e que revela o ato de tornar-se escritor no **Prólogo**, o qual, nesse livro, já é parte integrante do universo ficcional. Esse "autor" vai ainda mais longe para garantir a "crença" no leitor de que, de fato, ele existe: mostra a angústia do seu, do nosso tempo, advinda da historicidade em que nos desenvolvemos e, por fim, almeja colher o resultado glorioso de seu desempenho literário.

O projeto de elaboração das **Confissões** não pára por aqui. Por ser extremamente requintado, ainda não se delineou. Como o texto é montado com uma série de armadilhas, passaremos a observar o próximo artifício usado pelo "escritor" na elaboração de sua autobiografia. O fingimento, agora, é o do "escritor-narrador".

3.1 - A quebra do pacto autobiográfico nas **Confissões** de Ralfo

Se, como vimos, no início das **Confissões**, o jogo do autor fictício é levar o leitor a acreditar que ele é, de fato, um cidadão, apoiando-se em vários índices que podem validar sua existência empírica, em certa altura do **Prólogo** a imagem que quer transmitir de si mesmo é outra. Agora, esse "cidadão" apresenta a postura comum do escritor-narrador, quando é a personagem central da narrativa: a necessidade de escrever para livrar-se de seus tormentos, de sua problemática existencial.

(17) MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. Op. cit., p. 117-125.



O fragmento abaixo ilustra bem o motivo, agora, individual, que leva o "escritor-narrador" a escrever:

"Explico: insatisfeito com minha história pessoal até então e também insatisfeito com meu provável e mediano futuro, resolvi transformar-me em outro homem, tornar-me personagem. Alguém que, embora não desprezando as sortes e os azares do acaso, escolhesse e se incorporasse a um destino imaginário, para então documentá-lo.

Ralfo é este homem. Nasceu com a minha primeira morte, a morte de alguém cuja identidade não interessa. Porque um homem que recusou a si próprio e murchou, cedendo lugar a um personagem"⁽¹⁸⁾.

Vários problemas são aí tocados e merecem alguma discussão. Abordaremos, primeiramente, a questão que impulsiona esse "autor" a escrever e depois o modo como se opera a ruptura da forma autobiográfica.

Não fica difícil auferir, no texto acima, que o "escritor" opta por escrever um livro autobiográfico depois de constatar que as prerrogativas de sua vida estão condenadas ao desalento, revelando fortes índices de uma infelicidade existencial. Nisso, a postura desse "autor" não difere da dos narradores escritores, de maneira geral: a urgência de escrever para recuperar os pontos de apoio com a realidade que os cercam. Pela escrita, esse "escritor" vislumbra a possibilidade de encontrar uma luz no fim do túnel estreito e escuro no qual se encontra. Isso revela que esse "autor" já é multívoco, partido, plural, o que sugere que a escrita é um meio de ele reconstituir sua face partida. Frisemos que o "autor" apenas sugere isso, pois como veremos adiante, o projeto das **Confissões** é altamente requintado.

Por muito interessante, observe-se que, agora, o "autor" "expõe seu eu de dentro", revelando o sentimento de "insatisfação" em relação à sua vida e à falta de perspectiva de saída para essa insuportável existência "... e também insatisfeito com meu provável e mediano futuro ..."

(18) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 08.

Dessa forma, a opção pelo projeto estético da elaboração da narrativa passa, em primeiro lugar, pela "existência pessoal" do "escritor", o que sugere confirmar o postulado que diz que uma obra é essencialmente determinada pelo escritor e que, por conseguinte, o exprime. Daí que o "escritor", diante de sua existência esfacelada, queira, pela escrita, recuperar sua identidade. O livro, o romance autobiográfico representa um meio de ele livrar-se do sentimento de "insatisfação", e conseqüentemente, de tentar reunir os cacos de sua vida.

Ocorre que o "escritor" almeja passar por um processo de mudança com a escrita, a partir da inversão do sentido da forma autobiográfica. Sua intenção não é relatar os fragmentos de sua existência, mas construir a matéria da autobiografia, a partir de um discurso regido pela lógica da invenção, expondo fragmentos de acontecimentos não vividos, não experimentados para dar sentido a uma vida revestida de um profundo vazio interior.

Para percebermos com maior clareza como o "escritor" opera essa alteração na forma autobiográfica, faz-se necessário um breve comentário sobre os postulados a partir dos quais se constitui essa forma de narrativa. Para tal, teremos que suspender nossa análise por algum tempo.

É quase desnecessário observar que ficção é o lugar onde o imaginário tem prioridade. Ocorre que, na forma autobiográfica, o escritor-narrador sabe que sua escrita já tem um estatuto de verdade relativa na própria aceitação da ficção como verdade. A mágica que dispensa explicação. Nesse tipo de composição romanesca, os escritores-narradores exaltam uma realidade palpável, a partir do momento em que começam a tecer planos literários em que suas concepções de mundo, de vida, aparecem no texto com ou sem disfarces. É comum o cuidado com os processos miméticos da representação do real, da verossimilhança propriamente dita. Os escritores-narradores sabem que, mais do que expor uma realidade objetiva, é no arranjo dos fragmentos de sua existência que a ficção se constituirá como um todo que possa ao mesmo tempo formalizar suas indagações e viabilizar as respostas que desejam obter da vida, dos outros, de si. Na dinâmica da escrita,

os escritores-narradores sabem que têm de abrir mão dos significados prontos, uma vez que a autobiografia é um texto que se produz na seleção, na exposição e na organização dos fragmentos. O texto escrito é, assim, completude enunciada, e a interpretação que o escritor-narrador dá aos acontecimentos é uma incompletude forjada, em virtude da presença constante de seus valores, de suas preferências, de suas impressões.

De qualquer forma, um livro, um romance autobiográfico representa a possibilidade de o narrador dramatizar os espantos, de estilizar singularidades, de propiciar a repetição das mais significativas experiências de sua vida. O texto autobiográfico é uma abertura para um passar a vida a limpo.

Quando as personagens centrais são escritores, como já dissemos, estabelece-se entre elas e o leitor um crédito de confiança, ainda que este saiba que as confissões do escritor-narrador signifiquem invenção, domínio do imaginário. Nessa forma de composição romanesca, pode-se depreender, até com certa facilidade, um denominador comum: os criadores da ficção, com maior ou menor consciência dos motivos que os levam a escrever, não deixam de enunciar seu projeto estético de uma linguagem através da qual seja possível chegar a um **conhecimento**. A escrita é, assim, a busca de um saber só possível na medida em que se procura na origem: a palavra, o discurso, o texto. A escrita é uma maneira de ser, de conhecer, de compreender o verdadeiro significado da existência.

Os romancistas em processo da forma autobiográfica podem se render, de início, à evidência de que nada sabem de sua vida, mas que, através da escrita, poderão vir a saber. E na aventura do saber, o prazer de descobrir, de participar, de dividir com o leitor, se não um resultado, as vivências do percurso, as vibrações do trajeto, as possíveis significações obtidas pelo recordar, pelo recomeço. A escrita é uma tentativa de construir uma nova ordem, uma significação para as coisas, na emissão de sinais sensoriais que não se sujeitam às leis da causalidade, ou a quaisquer outras reações mecânicas, porque o texto autobiográfico é tão-somente interpretação, dispensa demonstração. É o que é: o vivido, o experimentado, na

força da transfiguração do narrador pela palavra literária, pela palavra compartilhada com o leitor.

Se um narrador pretende escrever um romance para tentar elucidar um fato, já é possível inferir a funcionalidade da ficção, numa circunstância em que apenas a razão se revela incompetente para tal. A eficácia da ficção está na palavra passional, concreta através da qual os escritores-narradores transmitem seus sentimentos mais autênticos. Pela imitação, pela dramatização, pela mimeses é possível que uma resposta para as indagações se insinue e se faça ver (o que evidentemente se sucede).

A forma autobiográfica é uma maneira de os escritores-narradores buscarem um saber, uma explicação que possa alinhar os fragmentos da existência. Quanto à autenticidade dos sentimentos, estes podem ser transmitidos de maneira explícita ou escamoteada, mas nem por isso menos visível, em virtude das brechas que os escritores-narradores deixam no discurso para que o leitor toque na verdade que eles intentam mascarar.

Vejamos, a título de exemplo, a razão que desencadeia a escrita e o sentido que esta encerra para o escritor-narrador de **São Bernardo**⁽¹⁹⁾, romance que segue as convenções da forma autobiográfica, pois ilustra, sem disfarces, a necessidade de escrever para **saber**.

Nesse romance, o escritor-narrador revela a necessidade de contar sua história e pretende, acima de tudo, ser autêntico, mostrando seus mais profundos sentimentos.

O acionamento da prática discursiva é empregado como meio de conhecer, de saber. Paulo Honório é personagem que se mostra dilacerado nas profundezas de sua alma pela convivência com o binômio saber - não saber.

Paulo Honório, a princípio, se mostra embaraçado com os processos da composição romanesca, mas revela, de imediato, que seu objetivo é contar a sua

(19) RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 39. ed., Rio de Janeiro: Record, 1983.



história, refazer o percurso de sua vida, dramatizar suas experiências, para tentar livrar-se de seus fantasmas, para tentar saber.

"Tenciono contar a minha história difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes"⁽²⁰⁾.

Na ânsia para ascender socialmente, Paulo Honório utiliza os meios mais espúrios: manipula, subjuga, coisifica e até elimina pessoas para que sua meta seja atingida.

O saber de Paulo Honório advém daí, da mentalidade capitalista, o que faz com que todas as suas ações sejam movidas pelo desejo de posse (principalmente da fazenda São Bernardo). *desejo e saber de fazer*

Em função disso, o saber de Paulo Honório é digitalizado, setorizado, vivenciado por sua autoridade, por sua violência, por sua ousadia, por sua verdade, pela manipulação de tudo e de todos que o cercam.

No entanto, é no desdobramento da mentalidade capitalista que se torna possível observar a causa de sua desgraça: o seu machismo, entoadado na mesma medida do seu capitalismo. Paulo Honório não desejava para si uma mulher, mas uma "reprodutora", alguém que pudesse lhe garantir um herdeiro, para a perpetuação de sua propriedade.

Desse modo, no que convence Madalena a casar-se com ele, Paulo Honório tenta a continuação de seu comportamento autoritário, acostumado a mandar, a saber de tudo e de todos.

Madalena, no entanto, escapa-lhe ao domínio. É instruída, tem profissão, o avesso da mulher que poderia ficar intimidada pelo mandonismo do marido. Seus valores se contrapõem aos de Paulo Honório. Ela enfrenta o marido, principalmente

(20) Idem, ibidem, p. 10.



em favor dos mais necessitados e oprimidos, o que aumenta nele a perplexidade, o espanto. Não é capaz de dominá-la, como estava acostumado com tudo, com todos. Daí seu ciúme, veneno que corrói, que o maltrata, que lhe tira o sossego. "Seria"? "Não seria"?⁽²¹⁾.

A fraqueza de Madalena foi sucumbir à desconfiança de Paulo Honório - apesar de seu suicídio poder ser interpretado como uma forma de não sujeição: diante de um mundo que não conseguira modificar, preferiu se ausentar.

Mas é exatamente o suicídio de Madalena que dá a Paulo Honório o ensejo de escrever São Bernardo e, pela escrita, tenta livrar-se de seus tormentos; tenta entender-se; tenta entendê-la.

o que é uma ausência em 2
A ausência de Madalena o reduz a um ser vencido, fracassado, abandonado, o oposto do que era ao conhecer Madalena. É pela escrita, pela narrativa que engendra que Paulo Honório vai fornecer os índices mais significativos da reificação que impusera a si mesmo, tendo pautado sua vida por uma única lógica - a do lucro.

o outro 2
"Eu não sou preguiçoso.

Fui feliz nas primeiras tentativas e obriguei a fortuna a ser-me favorável nas seguintes".⁽²²⁾.

Obrigava a fortuna como obrigava por extensão todas as pessoas, todas as coisas àquilo que desejava delas. Madalena foi a rasura, a fissura na totalidade de Paulo Honório, pois ela não se submetia a ele. Senhora de si mesma, não se deixava dominar pelo marido, o que era inaceitável para um homem como ele.

Através da escrita, Paulo Honório tenta traçar seu perfil para poder entendê-la.

"E falando assim compreendo que perco tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve essa narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever"⁽²³⁾.

Ocorre, assim, uma inversão: antes Paulo Honório, dono do saber, dono

(21) Idem, ibidem, p. 149.

(22) Idem, ibidem, p. 40.

(23) Idem, ibidem, p. 101.

do poder, obrigava a fortuna e tudo o mais; consciente da necessidade de saber algo que é irredutível à reificação, ele é "forçado" a escrever. Submete-se à força dessa carência, entrega-se a ela e reconhece suas faltas, ainda que tente justificá-las:

"Comecei que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez ... A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste que me deu esta alma agreste"⁽²⁴⁾.

É pela escrita que Paulo Honório começa a saber. E ao anunciar suas idiossincrasias, suas grosserias, suas injustiças, seu reacionarismo, seu machismo, suas desconfianças que ele começa a perceber que Madalena era sensível demais para conviver com uma criatura dessa natureza. Muito tarde, embora: "Se eu soubesse ... Soubesse o quê? Há lá marido que saiba nada?"⁽²⁵⁾.

Saber, não saber, eis o dilema de Paulo Honório. O que ele sabia demais de seu conjunto de certezas pautadas pela ótica do capitalismo. O que ele sabia de menos, na sua incapacidade de compreender Madalena. Se a tivesse entendido antes, podia ter evitado a desgraça: "Por que não acompanhei a pobrezinha? Nem sei"⁽²⁶⁾.

O que ele sabe é que é um infeliz: "Estraguei a minha vida estupidamente"⁽²⁷⁾, um desajustado que pela escrita, tenta resgatar o mundo de São Bernardo no seu apogeu: no tempo de Madalena.

Aliás é justamente a escrita que proporciona a Paulo Honório a proximidade com Madalena. Ele fecha **São Bernardo** dizendo:

*dufônico
como z*

"E vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos"⁽²⁸⁾.

(24) Idem, ibidem, p. 101.

(25) Idem, ibidem, p. 135.

(26) Idem, ibidem, p. 163.

(27) Idem, ibidem, p. 134.

(28) Idem, ibidem, p. 188.

Fica claro nessa passagem que é justamente o escuro que lhe traz Madalena de volta, pelo poder da imaginação, quando a saudade se torna insuportável:

"Procuro recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor eu apagava as luzes, deixar que a sombra nos envolvesse"⁽²⁹⁾.

Daí se pode inferir que Paulo Honório, ao obrigar-se ao silêncio que o findar de sua narrativa impigia, deixa uma fresta na enunciação por onde é possível perceber que o saber que a escrita intuía pode ser conseguido pelo calar-se.

Diante do exposto em relação ao texto **São Bernardo**, importa destacar que o objetivo do escritor-narrador é contar a sua história, movido pelo desejo de desnudar todas as mazelas de seu psiquismo, pondo a nu toda a sua infelicidade existencial. A preocupação com a sinceridade é a prerrogativa principal do texto de Paulo Honório. A escrita é um modo que Paulo Honório utilizou para encontrar uma resposta aos por quês de sua existência, para ter uma visão ordenada do mundo, das coisas e de si mesmo. Pela narrativa, mostra a insignificância do homem de propriedade que conduziu todas as suas ações pela ótica do lucro. Paulo Honório, um homem de propriedade, é um ser fracassado e infeliz. Madalena é a razão do seu fracasso, a quebra da sua integridade. A escrita de Paulo Honório é o testemunho da dor que o atormenta e o consome.

Levando-se em conta a fissura que marca a existência do escritor-narrador de **São Bernardo**, podemos perceber que no romance **Confissões de Ralfo**, o "escritor-narrador" apresenta um quadro semelhante. Como vimos, é o sentimento de insatisfação perante a vida que o impele a escrever, o que sugere que a escrita é o alívio de seus tormentos, de sua infelicidade.

(29) Idem, ibidem, p. 102.



O dado novo é que, nas **Confissões**, o "escritor", ao fazer a opção final de escrever o romance, depois de verificar que sua vida é ofuscada, sem brilho, não pretenda abrir caminho para o recomeço, para um rememorar. Embora o projeto da narrativa seja, agora, motivado por uma insatisfação, a intenção do "autor" não é fazer dessa insatisfação a matéria de sua obra, como Paulo Honório. Ele não pretende falar de algo concreto através da conversão de sua vida "real" em arte, por meio da imaginação criadora. Sua intenção não é revelar seus recônditos sentimentos, seus pensamentos, seus desejos, suas frustrações. O "autor" não se dispõe às iluminações da ficção, deixando-se conhecer pela escrita. Seu objetivo não é narrar-se, não é passar sinceridade na escrita e, menos ainda, legitimar seus sentimentos. Seu propósito não é escrever para elucidar um fato ou desnudar-se na vitrine da escrita, para que também o leitor possa saber seus aquéns, seus aléns, voltando-se para o passado, para o rememorar.

Este é apenas um jogo de simulação de que a autobiografia do "escritor-narrador" irá seguir os pressupostos convencionais. Daí a impressão de que ele irá escrever a história para se recompor os fios de sua existência esfacelada.

A subversão que o "autor" opera na forma autobiográfica se dá a partir da forma inovadora que escolhe para construir o texto: ele constrói, Ralfo, em quem pretende se incorporar para viver as experiências como personagem dentro do mundo ficcional que aquele irá criar. O "escritor", assim, se transforma em Ralfo, o qual, assumindo o papel de autor, deverá escrever a autobiografia de ambos. Ralfo é, dessa forma, a personagem criada pelo "escritor": alguém que escolhesse e se incorporasse a um destino imaginário, para, então, documentá-lo". Aí está, portanto, a forma específica que o "escritor" escolhe para construir sua autobiografia. A escrita, portanto, será o resultado do que irá viver e não do vivido e será constituída pelo irreal.

Evidencia-se, aí, uma estratégia enunciativa para que seja abolida a hierarquia entre criador e criatura, posto que o "autor" e Ralfo, mais do que nunca, são criaturas do texto. O "autor", se por um lado é superior a Ralfo por tê-lo criado,

por outro, Ralfo se torna hierarquicamente superior, àquele, pois, na qualidade de autor é criador da personagem Sérgio o qual é, portanto, e por sua vez, criatura de Ralfo. Esta questão será retomada posteriormente.

Podemos apreender, dessa maneira, dois níveis a partir dos quais a narrativa será constituída: o da trajetória do "autor", que almeja passar por um processo de transformação a partir da experiência como personagem e o de Ralfo, que deverá viver e registrar simultaneamente os acontecimentos que irão resultar na autobiografia de ambos.

Desse modo, o projeto das **Confissões** rompe com a relação de um plano pré-estabelecido. O "escritor-narrador" inaugura um modo de ser e de exprimir-se da maneira mais personificada possível, liberto da forma do puro rememorar. No entanto, podemos perceber no narrador das **Confissões** a necessidade de encontrar, pela escrita, um meio de ordenar as formas dispersas de sua vida; a urgência de buscar uma maneira de vir a saber, de encontrar e conhecer uma ordem para as coisas, de adquirir um saber. Só que o "escritor-narrador" opta por construir a sua biografia a partir dos fragmentos dos fatos não vividos e irreais, que irão acontecer com ele, através de uma linguagem que se desloca do mero relato.

No desvio que instaura na forma autobiográfica, que desconhece a mimeses, o narrador quer encontrar as mesmas instâncias da eficácia da autobiografia - vale dizer, ao término do livro, ele almeja que os acontecimentos múltiplos que irá experimentar possam modificar a sua vida, tornando-o, desse modo, em um ser que aprendeu, que se conheceu, que encontrou um saber.

Como podemos perceber, as **Confissões** não se pautam nos parâmetros convencionais, porém o sentido é o mesmo. O "escritor-narrador" pretende evadir-se na ficção, espaço onde se implantará o não visto, o não vivido, e não experimentado, visando obter com isso a mesma eficácia que possui o relato do passado vivido da forma autobiográfica. A escrita do "escritor-narrador" é também um meio de ele desnudar-se, não pelo relato do passado empírico, mas pelo que irá

viver, querendo encontrar com isso a unidade de si mesmo, alcançando ao final da escrita um saber. A fórmula das **Confissões**, assim, subverte e mantém paradoxalmente o sentido habitual que essa forma narrativa veicula: o escritor-narrador não pretende contar o que fez, mas sua escrita é uma maneira de ele mostrar quem ele é. Por não ter nada a confessar nem a esconder, sua escrita não tem caráter exemplar; não é uma escrita culpada, como o é a de Paulo Honório. Ao contrário, o texto é concebido como um meio de divertimento, por isso ele se origina na solidão de um quarto de apartamento numa grande cidade onde se encontra o "autor". A simultaneidade entre o ato de pensar e registrar o conteúdo da obra indica que a escrita é desprovida de utilidade, de certeza ideológica ou de sabedoria. Por isso, o discurso do autor se endereça a ele mesmo.

Desse modo, em vez de escrever um romance que mostre os estados de transformação das personagens em que, lembrando Propp, ao estado de carência inicial, sucede-se um estado de plenitude final, é o próprio "autor" que visa sofrer esse processo de transformação, através da escrita.

Outro aspecto que resulta da poética de construção desse romance é a saída no tempo que a leitura proporciona ao leitor, projetando-o para fora de seu tempo, fazendo-o viver outras histórias⁽³⁰⁾. Aqui, a idéia de que a literatura deve servir de entretenimento apenas para o leitor é inoperante, como também o é a tendência de se afirmar que o romance moderno perdeu sua principal característica e atrativo: o espetáculo, o divertimento, a representação discursiva. A concepção de literatura como divertimento está presente nesse romance. Com um porém: o divertimento é direcionado, primeiramente, ao "autor". Ele próprio assim se manifesta: "Antes de tudo quero divertir-me ou mesmo emocionar-me, vivendo e escrevendo esse romance"⁽³¹⁾. O leitor desprevinido pode se deixar levar pelo impressionismo fácil e pensar que o texto se dispõe a entretê-lo, através das

(30) ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos, mistérios..* Op. cit., p. 25.

(31) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 02.

múltiplas aventuras de Ralfo. Puro engano, é o "escritor-narrador" quem quer se divertir em primeiro lugar, seguido de Ralfo, responsável pelas inúmeras invenções, extravagâncias e excentricidades e, por último, o leitor. Este identificando-se com a problemática da historicidade de nosso tempo, pode também vislumbrar na leitura do livro, a oportunidade de "expulsar os morcegos do cérebro", para usar as imagens do próprio texto.

Um texto que encerra esse propósito não pode estar preso à códigos convencionais, éticos políticos ou morais; isso representaria um empecilho para o autor revelar seu verdadeiro espírito.

Por trás desse projeto de construção do texto podemos detectar um problema de extrema relevância que envolve o romancista desse livro: o que ele tem a mostrar é a experiência do vazio e, por isso, a matéria da narrativa surge quando ele começa a escrever, o que sugere que o autor não sabe por onde começar a escrita e menos ainda onde ela irá terminar. Daí a abundância de discurso fragmentados temáticos e expressivos que afluem pela escrita

Para Ernesto Grassi, "se hoje existe uma complexidade e pavor perante obras inacabadas, fragmentadas ou demoníacas é porque o autor já não está em condições de nela incorporar qualquer situação religiosa. O autor apresenta a realidade desfigurada e deturpada, como num espelho deformador"⁽³²⁾.

Vemos, desse modo, que a justificativa para a fragmentação que as obras contemporâneas exibem é o reflexo do desaparecimento de uma transcendência. Com a ausência de deuses, o romancista se sente desamparado por lhe faltar a própria verdade; com a ausência da verdade, o artista se depara com a barreira do silêncio. Sem verdade e sem deuses, o escritor está condenado à perda, ao erro onde o que existe é uma luta sem saída e sem certeza. A perda da verdade faz com que os textos comecem a interrogar-se sobre seu próprio instrumento e matéria prima, bem como sua constituição interna. "Forçada a desistir de um entendimento

(32) GRASSI, Ernesto. Op. cit., p. 88.



com a vida, a arte tenta entender-se consigo própria", afirma Vergílio Ferreira⁽³³⁾. Esta tendência de a arte voltar-se para si mesma é a própria manifestação de um vazio; vazio este que incita os escritores, como Sérgio Sant'Anna, a uma consciência lúcida e crítica em relação aos textos. Nesse caso, é esse "cidadão empírico" que quer fazer um mergulho nas engendragens do próprio fazer literário.

Para o crítico Anatol Rosenfeld, "O sentimento dessa 'consciência infeliz' suscita uma verdadeira angústia. Gerações inteiras de artistas e intelectuais procuram reencontrar uma posição estável e essa procura, resultado e causa de uma instabilidade cada vez maior exprime-se no estado de pesquisa e experimentação no romance cujos autores tentam retificar as enfocações tradicionais; e manifesta-se, principalmente, no desejo de fugir para um mundo ou uma época em que o homem, fundido com a vida universal, ainda não conquistara os contornos definidos do eu, em que não se dera ainda o pecado original da 'individualização'"⁽³⁴⁾.

Do projeto do "escritor-narrador" de mergulhar no universo ficcional, submetendo-se a Ralfo como personagem, fica evidente a criação do duplo. Caberia aqui uma indagação acerca da necessidade de o "escritor-narrador" declarar que Ralfo é uma personagem de ficção. Para elucidarmos tal questão, convém reportarmos ao Romantismo, período em que se inicia a consciência da perda da integridade e da conseqüente criação de duplos, como meio de aliviar as tensões individuais. Por ser muito extenso, esse assunto merece ser discutido em outro item.

3.2 - Romantismo: o pecado da individualização.

A existência dualista do homem não é um fato novo; dela temos notícia

(33) FERREIRA, Vergílio. Op. cit., p. 191.

(34) ROSENFELD, Anatol. "Reflexos sobre o romance moderno". In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 88.

desde os tempos de Homero. Contudo, o período literário que dá origem a criação dos duplos é o Romantismo. O Romantismo é também considerado por um número variado de críticos como o marco da literatura contemporânea, visto que os principais aspectos que modelam a composição romanesca mais recente é o resultado da fixação de tendências estéticas já apontadas por muitos romancistas daquele período. Assim, as origens do mundo moderno podem e devem ser vistas segundo o Romantismo⁽³⁵⁾.

Tentemos mostrar em que medida o Romantismo é o ponto de referência a partir do qual se iniciam simultaneamente a criação de duplos e um despertar para a fragmentação estética.

Antônio Candido é um dentre os vários críticos que reconhece que o Romantismo não é um período acabado na história da literatura ocidental, o que exige dentro da reflexão crítica dos nossos dias uma avaliação global do que se convencionou chamar "Modernidade Clássica". Para ele, se até o momento não é possível falar em pós-modernidade, é por não haver uma avaliação unânime tanto da modernidade quanto da pós-modernidade. O sentido da modernidade, portanto, deve ser buscado no Romantismo⁽³⁶⁾.

Dentre os aspectos da modernidade que tiveram o Romantismo como fonte, pretendemos destacar a questão da **negatividade** que é considerada como a mais extraordinária manifestação do espírito romântico, tanto do ponto de vista temático quanto expressional⁽³⁷⁾.

Sob esse prisma, um dos aspectos fundamentais do Romantismo é o

(35) ABBAGNANO, Nicola. "Romanticismo". In: *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Editora Mestre Jou. 229p.

(36) CANDIDO, Antonio. "Romantismo e Modernidade". Curso ministrado na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP - Assis, em 1989, no Curso de Pós-Graduação em Letras.

(37) CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 109.

individualismo acentuado, traço comum entre os poetas românticos. Esse individualismo é decorrente de uma nova concepção de indivíduo, visto que o Romantismo é o momento em que o homem tem consciência da perda de sua integridade⁽³⁸⁾.

A fissura na integridade do homem está ligada a um novo conceito de **Razão**. Esta era entendida pelo pensamento totalizador do **Sturm und Dräng**, considerado o Pré-Romantismo alemão, como uma força infinita e onipotente que habita o mundo e o domina e que, portanto, constitui a substância mesma do mundo⁽³⁹⁾.

No século XIX, como informa Mircea Eliade, a história se definiu como uma paixão científica, que visa conhecer exaustivamente todas as aventuras da humanidade e se esforça por reconstituir o passado total da espécie e por tomar consciência dele⁽⁴⁰⁾. Esse mitólogo acrescenta que "a descoberta da historicidade como forma de ser específica do homem no mundo leva o pensamento europeu a compreender a precariedade e a condição paradoxal do homem que toma consciência da sua temporalidade⁽⁴¹⁾. Em função disso, o tempo passa a ser tema fascinante não só para a filosofia, mas para os próprios romancistas.

No Romantismo, a razão deixa de ser considerada um valor supremo, essência comum a todos os seres humanos⁽⁴²⁾. Em consequência, se no século XVIII havia uma ciência geral baseada em operações analíticas de abstração que levava em conta o que é comum no homem em todas as variações, no século XIX, porém, o que passa a se destacar é a oposição entre as identidades e as diferenças. O ser humano passa a ser visto a partir de então como um todo

(38) ROSENFELD, Anatol. "Aspectos do romantismo alemão". Op. cit., p. 152.

(39) ABBAGNANO, Nicola. Op. cit., p. 827.

(40) ELIADE, Mircea. Mitos, Sonhos e Mistérios. Op. cit., p. 45.

(41) Idem, ibidem, p. 49.

(42) SCHILLER apud. ROSENFELD, Anatol. "Aspectos do Romantismo alemão". Op. cit., p. 150.

concreto, integrado no seu ambiente e determinado por variáveis biológicas e étnico-históricas que o torna inconfundível⁽⁴³⁾.

A vida assim não é mais o que se pode distinguir de maneira mais ou menos certa, ao contrário, é aquela em que se fundem todas as distinções possíveis entre os seres vivos. Com isso, "tende-se a ressaltar o característico, categoria importante do pensamento romântico que freqüentemente conduz ao caricatural e grotesco"⁽⁴⁴⁾.

Enfim, o desejo de fazer de si o mais insubstituível do mundo representa o apego à unicidade; o típico reflexo do que há no homem de visível e classificável.

Assim, a partir do século XIX, o campo do saber não pode mais dar lugar a uma reflexão homogênea e uniforme em todos os seus pontos. Desse modo, a individualidade que aí começa a ser desvendada, com suas formas, seus limites, encontra uma explicação precária.

Além disso, conforme assinala Antonio Candido, as decepções sucessivas em relação à realidade social formam um hiato entre o indivíduo e a sociedade. Os intelectuais desse período, segundo esse crítico, foram profundamente decepcionados pela sociedade burguesa que acabava de se instaurar. Esta representava para os românticos a promessa de restituir a felicidade individual. Negado esse anseio, a reação dos intelectuais torna-se a forma de reconhecimento e expressão de uma situação em crise⁽⁴⁵⁾.

Diante dessa incompatibilidade entre o indivíduo e a sociedade, a única decisão cabível para os artistas desse período é o sentimento de revolta por um lado e, por outro, um acentuado pessimismo. Em relação a esse último aspecto

(43) FOUCAULT, Michel. "Trabalho, vida, linguagem". In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. de Selma Tannus Muchail. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 265-310.

(44) ROSENFELD, Anatol. "Aspectos do romantismo alemão". Op. cit., p.152.

(45) CANDIDO, Antonio. "Romantismo e modernidade". Curso ministrado na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP-Assis, em 1989, no Curso de Pós-Graduação em Letras.

afirma Eduard Goldstücker que os artistas dessa classe reagem contra tal sociedade separando-se dela com desgosto, o que se manifesta na sua arte por um notável "decadentismo"; decadentismo esse entendido no sentido de "uma diminuição surpreendente da energia vital, que tem como conseqüência o afastamento da vida prática e o refúgio na vida contemplativa, uma hipersensibilidade estética, uma falta de vontade de viver, um marcado pessimismo"⁽⁴⁶⁾.

O recurso ao passado, às lendas, aos estados de sonho são instrumentos que permitem ao romântico tentar renovar sua visão de homem e de mundo.

A evasão no espaço e no tempo é, pois, uma forma de os românticos tentarem recuperar a unidade e a inocência perdidas, visando desfazer "o pecado original da individualização". Contudo, essa atitude de evasão dos românticos é uma forma de realçar a fragmentação do indivíduo.

Por outro lado, o sentimento de insuportabilidade diante da sociedade faz com que os artistas manifestem uma atitude de revolta, de rebeldia contra todos os tipos de valores, quer sociais quer estéticos. Este é considerado um aspecto fundamental do Romantismo e dos mais evidentes e ficou conhecido como **satanismo**: "um protesto universal e genérico contra tudo aquilo que representa um limite ou uma regra"⁽⁴⁷⁾.

Já que as ciências da época não podiam dar conta da complexidade do indivíduo em face à fragmentação, os românticos, para corresponder ao desejo de harmonia que sentem, revelam a problemática do desdobramento da personalidade em forma de temas metaforizantes. Esses são manifestos sob forma de desdobramento em homem-espelho, homem-máscara, o duplo, o sósia, o homem

(46) GOLDSTÜCKER, Eduard. "Colóquio sobre a noção de decadência". In: *Páginas de estética contemporânea*. Op. cit., p. 83.

(47) ROSENFELD, Anatol. "Aspecto do romantismo alemão". Op. cit., p. 152.

que vendeu a alma, o homem que vendeu a sombra, entre outros. Esses desdobramentos representam a falta de estabilidade do homem romântico, exilado que está da unidade paradisíaca⁽⁴⁸⁾.

De todos esses desdobramentos de personalidade, o que mais se destaca é o duplo homem-demônio. Os românticos buscam a figura de Satã, que passa do estatuto de crença popular para o de símbolo literário, por possibilitar ao indivíduo a liberdade de ação, escapando de tudo que seja convencional, de todas as injunções impostas da sociedade a que pertence.

Por meio do diabo, os românticos podem revelar um tipo de comportamento contrário à conduta moral e social, pois é sobre ele que recaem as afrontas aos valores da sociedade.

Como o homem romântico é movido por um desejo de "expansão violenta de paixões e afetos e de ímpeto irracionalista, uma espécie de impulso dionisíaco"⁽⁴⁹⁾, Satã o leva a satisfazer a curiosidade de seus impulsos, numa espécie de formação às avessas, um tipo de **anti-Bildungsroman**⁽⁵⁰⁾. Por meio de Lucifer, os românticos podem conhecer os mais extremos e convulsos aspectos da vida, chegando até mesmo a fronteira da crueldade, da perversão, da orgia, do crime, pois o que está em foco é a afronta aos valores sociais. Enfim, o duplo homem-satã tem a função para os românticos de mostrar as desarmonias da natureza humana, testando suas possibilidades diabólicas e desvendando os mistérios de sua natureza.

Esse duplo é a expressão codificada do ser fragmentado que anseia por transgredir as normas. Contudo, as violações dos parâmetros por meio das vidas desenfreadas do duplo homem-diabo são na essência um desejo maior de harmonia. No dizer de Antonio Candido, "perdida a possibilidade de pureza ideal,

(48) Idem, ibidem, p. 161.

(49) Idem, ibidem, p. 151.

(50) CANDIDO, Antonio. "A educação pela noite". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.16.

resta esta via feroz onde o homem procura conhecer o segredo da sua humanidade, por meio da desmedida, na escala de um comportamento que nega todas as normas"⁽⁵¹⁾. Essa "via feroz" é, portanto, uma tentativa de liquidar a dualidade do homem, enquanto ânsia e inquietação; desejo de agregar a si mundos diversos em virtude da intenção de ser uno.

A ânsia de estar em desacordo com as normas e com a rotina deságua no caráter fragmentário de inúmeras obras desse período, dando início a uma era de experimentalismo que modifica a fisionomia do discurso. O satanismo, agora, expressional, se manifesta numa atitude de oposição em relação aos cânones clássicos. Há um repúdio aos gêneros estanques e, conseqüentemente, uma reunião de gêneros separados, como a fusão da tragédia e da comédia, do prosaico com o poético, ocasionando o surgimento de gêneros mistos. Acentua-se, agora, o cunho fragmentário, improvisado, decorrente da reunião de gêneros separados, "alianças que permitem maior liberdade à fantasia"⁽⁵²⁾.

A utilização da composição picada, com o emprego de uma versificação mais plástica, variada e popularizante, tem por objetivo sugerir a concepção do incompleto, do inexprimível, que procura preservar o mistério⁽⁵³⁾.

Tanto a fragmentação temática como a expressional visam acentuar o dilaceramento da integridade e da identidade.

Enfim, pelo conjunto díspar de tendência que abrangeu, em virtude da falta de unidade entre as tendências mais diversas e variadas, bem como pela nova maneira de o homem encarar o mundo e a si mesmo, o Romantismo é considerado a fonte da modernidade.

No período romântico, o homem dá testemunho de seus sentimentos antagônicos, advindos da perda da integridade, e a fragmentação, quer temática

(51) Idem, ibidem, p. 15.

(52) CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Op. cit., p. 35.

(53) Idem, ibidem, p. 17.

quer expressional, revela a busca da unidade. Desse período, conforme assinala Vergílio Ferreira, destaca-se a entronização do homem numa dimensão humana e, conseqüentemente, o desaparecimento de uma transcendência que a esse homem totalize e unifique⁽⁵⁴⁾.

Vejam os dois exemplos elucidativos de desdobramento de personalidade: o primeiro, o romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, obra decadentista do final do século XIX⁽⁵⁵⁾, apresenta essa problemática.

A pintura de Dorian Gray é seu espelho. Olhando para a pintura, Dorian começa a questionar acerca de si mesmo, de seu envelhecimento, de sua morte. Resolve, então, fazer um pacto com o quadro: as marcas do tempo que deveriam acontecer no corpo de Dorian iriam aparecer no quadro. Para permanecer sempre jovem Dorian oferece ao quadro sua alma. O quadro começa assim a envelhecer, pois o tempo passa a atuar dentro dele.

Ocorre nessa obra uma troca entre o homem e a natureza, onde esta atua de maneira diversa frente à ação de um ser que já não é mais impotente diante dela, ao contrário, tenta burlá-la, suspendendo a ação do tempo sobre a realidade. Fora do quadro, Dorian está isento da morte: não envelhece, pois o tempo não atua sobre seu corpo.

Dorian mergulha no quadro e consegue reconhecer-se, dando-se conta de que o quadro é ele, é o seu duplo.

Esta obra mostra que o tempo já não impera implacavelmente sobre a vontade de Dorian, mas cede diante do pacto, sem, entretanto, findar sua atividade subjetiva, que passa a ter curso dentro do quadro, dentro da obra de arte. É através da arte que Dorian se torna sujeito, agindo sobre a natureza, imprimindo nela sua vontade, transgredindo as fronteiras limitadas do tempo, ao contrário do clássico

(54) FERREIRA, Vergílio. Op. cit., p. 206.

(55) WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. J.E.R. Moretzsohn. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.



que se curva diante da natureza e do tempo.

Esta obra mostra o embate entre o homem e a finitude do tempo, tema que tanto fascinou não só os filósofos como os escritores desse período.

Outro exemplo clássico de desdobramento de personalidade é encontrado na obra *Fausto*, de Goethe⁽⁵⁶⁾. Aqui o personagem título é levado, através da tentação, a vender a alma ao diabo. Em troca, Fausto poderia conhecer e experimentar todas as possibilidades de vivências e sensações novas que o mundo oferece, podendo conhecer os prazeres dos mais altos extratos sociais até as mazelas do submundo.

Em meio da diversidade das experiências vividas, Fausto deseja encontrar uma unidade capaz de abarcar todas as contradições de seu ser fragmentado. Impulsionado pelo Diabo, Fausto tem a oportunidade de romper com todas as limitações de um sistema de valores, experimentando tudo o que é proibido pela moral oficial, enfim, de deixar que o seu comportamento seja ditado pelo Diabo, o símbolo maior da transgressão da ordem.

Por meio do Diabo, Fausto revela sua vocação para o desmedido e o contraditório, fundindo aspectos aparentemente inconciliáveis do comportamento, no afã de encontrar uma unidade que elimine de uma vez para sempre sua dualidade.

Como este é aspecto fundametal do período romântico, esta obra influenciou inúmeros outras com a mesma temática.

A busca rebelde da plenitude do ser que caracteriza o período romântico, leva os romancistas a descobrirem novas formas para exprimir artisticamente a sua problemática existencial. Exatamente por isso, o Romantismo é excepcionalmente rico do ponto de vista do descobrimento de novas técnicas de expressão artística.

Desse modo, as inovações que a literatura atual apresenta não representam um corte na linha de evolução literária iniciada no Romantismo. Pode-

(56)

GOETHE. *Fausto*. Trad. de David Jardens Jr. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1984.

se mesmo dizer que, desde seu aparecimento, o Romantismo permanece vivo, no sentido de funcionar como ponto de referência apto para justificar o espírito de tantas variações no campo das artes dos nossos dias. A literatura recente, pois, em muito deve às investidas inovadoras do movimento romântico, salvaguardando-se o fator de reajustamento às exigências contemporâneas.

No Romantismo começa a se desvendar, conforme assinala Foucault, um pensamento onde a individualidade, com suas formas, seus limites, suas necessidades, encontra uma explicação precária, mas que coloca os românticos a um passo da descoberta do inconsciente por Freud⁽⁵⁷⁾.

O desdobramento da personalidade decorrente da fissura interior que caracteriza o homem do século XIX foi uma constatação fundamental. A noção dos mistérios dos seres produzindo condutas inesperadas sempre esteve presente na literatura, mas não de forma consciente. Ainda que sob forma de tema metaforizante, esta concepção foi conscientemente desenvolvida por alguns escritores do Romantismo para desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério físico da própria existência.

3.3 - Século XX: o eu em estilhaço

Se o século XIX vê eclodir o mito da revolta através da figura de Satã, no século XX florescem os mitos do conhecimento fundados em Narciso.

Ovídio relata que, durante o nascimento de Narciso, perguntou-se ao vidente Tirésias se o menino teria longa vida. A resposta foi afirmativa, desde que não visse a si mesmo. Em certa ocasião, Narciso indiferente aos jovens e donzelas, se viu na água e se enamorou tanto de seu reflexo que a ânsia por essa imagem lhe provocou a morte⁽⁵⁸⁾.

Ao se ver, sua harmonia com a natureza circundante sofre um abalo na

(57) FOULCAULT, Michel. Op. cit., p. 316.

(58) RANK, Otto. *O duplo*. Tra. de Mary B. L.ee. Rio de Janeiro: Basílica, 1939.



dor de ver algo que lhe parece exterior. Narciso, portanto, não adquiriu a consciência de que aconteceu a divisão eu/não-eu.

O narcisista é assim, o ser impossibilitado de amar, por concentrar todo seu amor em torno de si mesmo. Em sua percepção, o mundo é desencanto e imperfeição, posto que ele ama a um ideal de si, a um ser imaginário que no fundo não deixa de ser uma projeção do que ele quer ser ou imagina um dia ter sido: um ser completo.

Por tudo isso, o narcisista é um ser nostálgico. Ao recusar o mundo, o homem torna-se triste e ao renunciar à sua necessidade de amor, converte-se em melancolia, em desejo de morte. Narciso, ao desejar religar-se à sua imagem, morre. Finda uma duplicidade que não estava no seu entendimento. Liga eu e não-eu numa totalidade, na natureza voltando à imanência nirvânica da nulidade de tensões.

É justamente a cisão, a divisão no espelho, que marcam a passagem da arte clássica para a modernidade e esta tem o Romantismo como marco. O estilhaçamento, a divisão de si mesmo, a convivência com a duplicação no espelho ocorrem como passos da modernidade.

Conforme nos aponta Gustav Hoche, "no albor do período moderno, o espelho se transforma de algum modo em símbolo do moderno e de toda a sua problemática"⁽⁵⁹⁾.

O narciso moderno, a nosso ver, não é mais aquele incapaz de conviver com sua dualidade, mas o que instaura sua nova trajetória justamente por opor-se diante de sua imagem. O narciso moderno é aquele que não se olha por mero acaso, mas porque ausculta o mistério de sua existência. É aquele que se reconhece no espelho, que se sabe dividido, que deseja consolidar sua existência. A partir desta constatação, ele parte à procura da unidade na diversidade, da

(59) HOCHE, Gustav. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Clemente Rafael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 20.



identidade na alteridade. Trata-se agora, como já dissemos, daquele que, com seu próprio agir questiona todas as leis e verdades supremas, e não mais como o que se curva perante o destino traçado pela natureza.

Temos um Narciso cômico de que é multiplicado, estilhaçado. A criação desse duplo é a possibilidade perfeita para que o indivíduo se livre para sempre da desgraça, exorcizando-a. Ou para que a abrace de vez, mergulhando no encontro da imagem fugidia, precária, transitiva, no desejo de conhecer-se.

Desse modo, o "eu" e o "outro" que habita toda espécie humana são apresentados como desdobramentos da personalidade. O "outro" representa a projeção de uma parte da personalidade que resiste ao eu consciente e tem como função pôr a nu todas as mazelas do psiquismo humano. O outro é, assim, o agente revelador e desnudador do lado menos visível que existe em todo ser humano. Os duplos ocupam uma extensa galeria na literatura brasileira do século XX e, muitas vezes, são as próprias personagens quem nos dão notícia de sua existência dualista. Já que o outro de fato existe, como já comprovou a psicanálise, o duplo se impõe e exige o registro de sua presença, quer de maneira nítida, quer como suaves evocações, mas nem por isso menos visível. Em ambos os casos, o duplo circunscreve um conflito e desnuda, desde frustrações, pensamentos e desejos antagônicos ao ímpeto irracionalista, revelando, assim, o lado menos aparente da conduta humana.

Nos nossos dias, segundo as palavras de Linda Hutcheon, "a contestação do indivíduo unificado e coerente se vincula a um questionamento mais geral em relação a qualquer sistema totalizante ou homogeneizante"⁽⁶⁰⁾.

No romance de Sérgio Sant'Anna, o "autor" pretende conviver com o conflito; quer habitar o enigma, conhecer suas contradições. Só que, como já frisamos, o "autor" desse texto não enuncia verdades, mas ambigüidades. Ele

(60) HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 29 (o grifo é da autora).



assume primeiramente que Ralfo é seu duplo, textualmente enunciado em metalinguagem:

"... resolvi transformar-me em outro homem, tornar-me personagem ... Ralfo é este homem. Nasceu com a minha primeira morte, a morte de alguém cuja identidade não interessa. Porque um homem que recusou a si próprio e murchou, cedendo lugar a um personagem"⁽⁶¹⁾.

A função que esse duplo representa para o "autor" é também enunciada em metalinguagem: "antes de tudo quero divertir-me ou mesmo emocionar-me vivendo e escrevendo este livro"⁽⁶²⁾.

Como fica evidente, a criação do duplo nas **Confissões** é feita a partir do caráter imaginário que possui a autobiografia. Enquanto na forma romanesca o imaginário é um elemento que está presente por menos que o escritor-narrador o deseje, nas **Confissões**, o imaginário é parte integrante da escrita e tem uma presença tão marcante ou até mais acentuada do que o real.

Utilizando um tom irônico-brincalhão, o "autor", afasta terminantemente a possibilidade de o leitor ler sua autobiografia como o relato de um real empírico através do qual o leitor possa acompanhá-lo no seu processo de desnudamento que só a escrita possibilita em suas frestas, em suas fissuras, naquilo que outorga como respostas, naquilo que investe como indagação. Por outro lado, o "autor" também será capaz de dramatizar os acontecimentos de sua vida, não pela imitação, pela mimeses, mas pela primeira vez. Mergulhado em Ralfo, duplo do "autor", é possível que o leitor o acompanhe em seu processo de catarse, na revelação não do que ele fez, mas do que poderá ser capaz de fazer. Isso é também uma forma de revelar o próprio eu. Contudo, o "autor" não enuncia isso textualmente.

Se, como sabemos, a matéria da autobiografia pode ser lida como recordação ou como invenção, tendo em vista que a memória enquanto "fenômeno

(61) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 02.

(62) Idem, ibidem, p. 02.

psíquico não se reproduz. Temos que reinventá-lo"⁽⁶³⁾, ela pode ser lida como dupla leitura. Isso porque, por um lado, ocorre um afastamento do eu presente do narrador em relação aos fatos do passado de sua vida, que se encontram, portanto, remotos, fora dele; por outro lado, porque o narrador, como adulto, vê esse passado e essa vida não como expressão de si, mas como um dos elementos que formava o mundo do qual ele era parte. Esse distanciamento autoriza, primeiramente, o uso do imaginário, fato que o próprio "autor" do romance em análise exprime textualmente, pois a sua autobiografia é uma história que merece "ser escrita, ainda que incongruente, imaginária e até fantasista"⁽⁶⁴⁾. Ora, os fatos que irão compor a autobiografia não são apenas invenções, mas elementos que aparecem entremeados ao real (do "autor") e ao irreal (de Ralfo). Ocorre que inicialmente o "autor" admite que a sua biografia se faz a partir da fusão do real com o imaginário: "Digamos que este livro trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real"⁽⁶⁵⁾, por um lado ele quer privilegiar o elemento imaginário, como forma de atenuar a sua presença, de evitar que, nós, leitores possamos fazer essa dupla leitura do livro que o próprio "autor" expressa. O mecanismo que ele utiliza para tentar mascarar a sua participação nos fatos da autobiografia, para que não o acompanhamos em seu processo de desnudamento através dos acontecimentos que irão ocorrer é o fato de ele apropriar-se de uma citação de um escritor (Jack Kerowac), a qual diz que "Histórias fabricadas e romances a respeito do que acontecesse SE são para crianças ou adultos cretinos, que têm medo de ler a si próprio num livro, que temem olhar-se no espelho quando estão doentes ou machucados ou de ressaca ou loucos"⁽⁶⁶⁾.

Podemos auferir daí que Ralfo representa o próprio espelho do "autor", a

(63) POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1964, p. 40.

(64) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 01.

(65) Idem, ibidem, p. 22.

(66) Idem, ibidem, p. 01.

forma de ele "ler-se a si próprio". Porém, o "autor" não revela isso textualmente; menciona apenas que essa "afirmação verdadeira ou falsa" o perturbou. A simples presença da citação acentua o que o "autor" quer atenuar - vale dizer, que Ralfo é o próprio "escritor-narrador", que representa a sua própria imagem, propositalmente distorcida ("doente", "machucado", "de ressaca" e "louco").

Mesmo mostrando a natureza multifacetada do gênero autobiográfico, assumindo na mesma medida o real e o imaginário dessa forma composicional, o "autor" procura se ocultar, não se expondo totalmente na escrita, ainda que assuma os fatos como invenção. Com isso, percebemos que sua composição é toda dissimulada, mascarada. O disfarce aparece em todas as nuances do discurso.

Contudo, a contradição é a marca principal das palavras do "autor", pois ele mesmo revela em metalinguagem o poder que o imaginário tem de mostrar a realidade, neste caso, a sua própria natureza. Ele deixa isso expresso em metalinguagem através de natureza multifacetada do gênero autobiográfico: "Afinal não só esta, mas todas as autobiografias são sempre imaginárias e reais. Pois se a realidade é de certo modo imaginária, também a imaginação e a fantasia são realidades contundentes, que revelam integralmente o ser e o mundo em que se apóiam"⁽⁶⁷⁾.

Nesse fragmento, o "autor" privilegia o elemento imaginário da autobiografia, realçando a força que ele tem de representar a realidade concreta.

Essa afirmação confirma que Ralfo é a expressão do "autor", o que evidencia que este, ainda que de forma camuflada, irá "encarar-se a si próprio", de mostrar o que ele é, ainda que por via inversa: pelo que irá viver.

O duplo, nas *Confissões*, ainda que se manifeste de forma lúdica, não deixa de ser verdadeira, pois o simples fato de ser confissões, uma forma autobiográfica, autoriza a existência do duplo. Não é por outro motivo que o "autor" enuncia que tomará com ela diversas liberdades, como a de "objetivar-me, algumas

(67) Idem, ibidem, p. 02.



vezes na terceira pessoa do singular, ou através da fala de terceiras"⁽⁶⁸⁾.

No caso desse romance, o duplo tem uma autonomia toda especial: a de ser personagem; caso ratificado por se tratar de **Uma autobiografia imaginária**.

O processo de criação do duplo nesse romance forma o mais perfeito caleidoscópio, pois o lugar da enunciação reflete um jogo de espelhos produzindo um número infinito de duplos: primeiro, o "autor" quer passar a imagem de uma pessoa empírica, mostrando-se duplicado, por padecer da falta de harmonia para com a vida; depois esse "autor" apresenta a postura convencional do escritor-narrador, ao se revelar esfacelado, pelo sentimento de insatisfação com a vida e, para acentuar ainda mais a multiplicidade de desdobramentos, é criado um duplo do "escritor-narrador", Ralfo, que tem a capacidade de se multiplicar, de fazer de cada movimento uma combinação nova, uma nova face, **ad-infinitum**. Desse modo, cada reflexo de Ralfo espelha no texto outra pessoa, o que sugere que o lugar da enunciação é um espelho coberto, ou, pelo menos, mascarado. Isso faz pressentir uma estruturação em abismo, ratificando o jogo de reflexos, enfatizando a funcionalidade da ficção. Assim, essa estrutura em abismo representa um recurso de distanciamento para que não se desnude o sujeito da enunciação. Enfim, a divisão da personalidade é aqui estilhaçada, estraçalhada; é lema, bandeira e estandarte do "autor" do texto.

Como vimos, esse romance se constrói num isofismável processo de escritura em abismo, que se torna possível neste texto em virtude de seu caráter expressamente ficcional.

A forma como é montado o projeto da autobiografia mostra que ela está longe de ser uma confissão do "autor" nos moldes convencionais e mais longe, ainda, de ser tomada de empréstimo à história real, à história dos acontecimentos cotidianos. A psicologia individual do "autor" já não é relevante: o discurso não aponta para um caráter, já que ele não escreverá sobre os fatos passados de sua

(68)

Idem, ibidem, p. 08.



vida. A autobiografia é, assim, o testemunho da falta de importância da vida do "escritor", de seu vazio interior. O eu desse "escritor" não se entrega, pois ele se posiciona na obra como se estivesse situado fora da ficção. Contudo, de sua existência ele só nos dá notícia de sua insatisfação interior. Nada mais do que isso. A postura de "escritor-narrador" já é um duplo do "autor", que se declara como um ser real. Sob essa perspectiva, seria possível se identificar um autor historicamente localizado, socialmente analisável. Porém, esse ser de existência "empírica" sai da "vida", transformando-se em personagem para mergulhar no mundo ficcional a partir de sua fusão com Ralfo. Assim, a psicologia nada tem a fazer para determinar a vida interior desse "homem", em virtude da inversão que opera no ato de realizar o projeto escritural da obra: em vez da ficção partir da realidade externa, o "autor" sugere que esta entra na ficção para participar do universo ficcional.

Confissões de Ralfo é mais do que uma paródia da forma autobiográfica, pois afastando o relato do "real empírico", aposta no valor do imaginário como forma de busca de um saber transcendente.

Na fuga do roteiro autobiográfico, no desrespeito aos caminhos previstos, o "escritor" funda o projeto das **Confissões**. Quanto à necessidade de o "autor" declarar que seu duplo é ficção, é personagem ... Ora, Ralfo tem a capacidade de pôr em xeque as questões de ordem político-sociológico-ideológicas. Desse modo, o exercício crítico de consciência, peculiar a todo intelectual, não se deixa entrever nesse romance, pois é de Ralfo a voz que narra o texto. É Ralfo o agente de um completo desvelamento na eficácia de sua simbolização, e o "escritor" fica submetido ao devir de Ralfo, às suas ações, à sua história. O "autor", pela escrita, passa a fazer parte do mundo criado por Ralfo, e seu comportamento se inscreve na linha puramente dionisiaca, na volúpia do transe a que se entrega. Em função disso, o duplo criado pelo "autor" nesse romance tem uma ligação direta com o desdobramento de personalidade manifesta no período romântico, que é o que passaremos a observar.



3.4 - Ralfo: o desdobramento satânico de Sérgio

Como vimos, no Romantismo os escritores têm consciência da fissura interior, da fragmentação do ser. No entanto, os românticos manifestam as contradições de seu comportamento por meios de seres dotados de poderes fantásticos (a besta, o sósia, a sombra e, sobretudo, o demônio), como tentativa de sugerir e desvendar as contradições da natureza humana, ao mesmo tempo que revelam um desejo de ser uno e total.

O duplo criado no texto de Sérgio Sant'Anna encerra também a promessa de o autor unificar-se, aliviando as suas tensões individuais. Ralfo, na qualidade de personagem, assume um papel equivalente ao que o demônio tinha para os românticos, ou seja, exaltar a liberdade de ação, escapando de tudo que representa um limite. Incorporando-se em Ralfo, Sérgio pode satisfazer a curiosidade de conhecer e experimentar de tudo um pouco que a vida oferece, violando todos os parâmetros convencionais. Ralfo tem a capacidade de testar as possibilidades diabólicas de Sérgio e revelar seus desejos mais recônditos, tal como Satã.

Sérgio, conscientemente, adota a concepção de que a vida humana se delineia sob a forma de animalidade, cuja expressão máxima é a besta. Esta assume valores ambíguos, aparecendo como a revelação de poderes inquietantes e noturnos, invisíveis e enigmáticos no século XIX. Assim, a vida abandona o espaço da ordem e volta a ser selvagem, não mais podendo ser separada do assassinio, da natureza do mau, dos desejos da contra natureza⁽⁶⁹⁾.

A passagem seguinte deixa claro que Ralfo representa, como a besta, a revelação dos poderes animalescos do ser humano, ou melhor, de Sérgio:

"E percebendo-me demasiadamente crápula ou vil ou pequeno e medíocre, num capítulo surgirei gracioso e esfuziante no capítulo seguinte, desfazendo a impressão anterior. E do mesmo modo, quando ceder à tentação da frescura sentimental - de uma simpática

(69) FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 292-293.

mistificação - tentarei de todos os modos
**rosnar e arreganhar os dentes, como a fera
 que se esconde em todos nós**"⁽⁷⁰⁾.

O duplo de Sérgio representa um procedimento contrário ao do chamado romance de formação (*Bildungsroman*). Nesse tipo de romance, o herói, adolescente ou adulto, é lançado no mundo, onde vai aprendendo a conhecer-se a si mesmo e aos outros. Confrontando-se com seu meio, o herói vai penetrando nos segredos e problemas da existência humana, advindo de suas experiências vitais a confrontação de seu espírito e de seu caráter⁽⁷¹⁾.

Para usar a definição do crítico Alfredo Bosi, "ele (o herói) pode autolimitar-se a 'aprender a viver' com a madura virilidade no mundo difícil onde é lançado"⁽⁷²⁾.

Nas *Confissões*, fica claro que a intenção do autor é revelar todos os tipos de condutas que o ser humano pode manifestar, das mais nobres as mais vulgares e perversas. Nisso Ralfo tem uma função que se aproxima da que o demônio tinha para os românticos: o de proporcionar ao narrador a oportunidade de satisfazer sua curiosidade de conhecer e experimentar uma formação às avessas, revelando o lado animalesco, pervertido, desenfreado, movido pelo mesmo anseio de encontrar uma unidade.

Com a criação de Ralfo, Sérgio quer saciar a sede de ser pleno, e o núcleo da narrativa gira em torno dessa busca que para o autor é vital. A criação desse duplo revela também que o universo construído é fundamentalmente um universo ficcional, que é um procedimento comum na literatura contemporânea.

O ato de fundar o universo romanesco na tentativa de liquidar a fragmentação, transforma numa busca mítica de reintegração com a totalidade, tal como o indivíduo romântico. Só que no texto de Sérgio Sant'Anna essa ânsia de ser

(70) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 02 (os grifos são nossos).

(71) AGUIAR e SILVA, V. Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Martins Fontes, 1976, p. 310.

(72) BOSI, Alfredo. Op. cit., p. 441.

pleno delimita o alvo da invenção poética, levando as inovações formais herdadas do Romantismo ao mais extremo limite. O texto deixa de ser fragmentado, como no Romantismo, para se tornar carnavalizado.

Eis, portanto, delineado o projeto escritural das **Confissões de Ralfo**. Rompendo com um plano pré-estabelecido, o "autor" mostra um modo de ser e de exprimir-se da maneira mais personificada possível. Usa o imaginário da ficção, sem se afastar daquilo que se considera real e verdadeiro. Simulando que o real e o verdadeiro seriam o "autor", este, introjetado em Ralfo, permite que a ficção entre na sua vida e sua vida entre na ficção. Ralfo é a lança do "autor" e tem ponta afiadíssima para ser usada contra tudo que o "autor" queira criticar, ridicularizar, desdenhar. Ao "autor", não recai qualquer responsabilidade sobre o conteúdo da obra. É exatamente por isso que, a partir do primeiro capítulo do livro, Sérgio, deixa de ser a voz que conta a história. Esta estratégia de utilizar o suporte imaginário da autobiografia, acaba sendo uma escolha antecipada dos riscos que o "autor" não quer correr, pelo fato de o livro romper, satirizar e ironizar os códigos éticos, políticos, sociais, morais, religiosos. Sob outro prisma, o uso do duplo nomeado, com o significado que este encerra para o "autor" revela o desejo deste de não querer se expor explicitamente através da escrita, como é o caso, por exemplo, de Paulo Honório, que afirma que seu livro será assinado por um pseudônimo. Desse modo, o escritor-personagem pretende que suas concepções de mundo, de vida, assim como seus valores, suas preferências, suas desarmonias, seus desejos mais extravagantes não perpassem as páginas do livro.

No romance em análise, a ânsia do "autor" de encontrar uma unidade se configura em vários níveis: no sentido transcendente que a escrita encerra, de propiciar ao indivíduo uma vivência em outro espaço e tempo, à margem do tempo histórico; na tentativa de encontrar uma unidade para a vida por meio de um saber, com a subversão da forma autobiográfica, ao deixar afluir, pela escrita, o conteúdo do livro, fragmentado e irreal e, por último, o desejo do autor de ser pleno está presente também na criação de um duplo, Ralfo, que por sua natureza ficcional, tem

o poder de fazer com que a impossibilidade perca, praticamente, a partícula negativa.

Ralfo, que assume o comando da narrativa e também a incumbência de ir à procura de acontecimentos que encerrem a promessa de o "autor" encontrar seu verdadeiro eu para que se torne pleno, terá que vivenciar diferentes situações. Desse modo, do projeto de busca que o "autor" empreende surge o projeto de invenção permanente. Como o "autor" se funde em Ralfo a partir do primeiro capítulo, este fica responsável também pela estruturação da obra e o seu projeto estético, como o de seu criador, é também a inovação. "Pois o segredo de Ralfo é a inovação e a experimentação permanentes"⁽⁷³⁾.

Enfim, o ato de o "autor" fundar o universo romanesco na tentativa de liquidar a fragmentação, transforma-se numa busca mítica de reintegração com a totalidade, tal como o indivíduo romântico. Só que, no texto de Sérgio Sant'Anna, essa ânsia de ser pleno delimita o alvo da invenção poética, levando a obra à carnavalização quer temática quer expressional. O texto deixa de ser fragmentado, como no Romantismo, para se tornar carnavalizado em todos os níveis e estruturas da obra.

Para melhor entender o procedimento literário chamado de carnavalização e como ele se apresenta no texto de Sérgio Sant'Anna, convém fazermos uma explanação geral acerca do carnaval, da literatura dita carnavalizada, bem como uma ligeira abordagem sobre o monologismo e a polifonia do discurso. Para tal, teremos que abstrair, por algum tempo, o romance **Confissões de Ralfo** para a ele podermos retomar com maior embasamento para entender os componentes temáticos composicionais, não só desse romance, mas do próprio gênero romanesco, cujas origens, segundo Bakhtin, remontam à Antigüidade Clássica⁽⁷⁴⁾.

(73) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 194.

(74) BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-

4 - CONSIDERAÇÕES GERAIS ACERCA DA CARNAVALIZAÇÃO

Por carnavalização se entende a influência do carnaval na literatura e nos diferentes gêneros. A origem do carnaval está na festa primitiva que celebra o começo do ano ou o renascimento da natureza e se caracteriza pela libertação das restrições da vida cotidiana.

Tem o carnaval toda uma linguagem de símbolos concretos e sensíveis que exprimem uma projeção carnavalesca do mundo. Essa linguagem não pode ser traduzida, mas, de certo modo, transposta para a literatura. Tal transposição denomina-se carnavalização da literatura.

O carnaval é a manifestação de um mundo às avessas onde as distâncias entre os homens, criadas pelas leis que determinam um sistema de uma vida normal, são suspensas. "Os ritos e espetáculos carnavalescos ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter constituído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida... Essa segunda vida da cultura popular constrói-se, de certa forma, como paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés"⁽¹⁾.

Nesse mundo, excentricidade e escândalos em gestos e palavras são permitidos. É a subversão total contra qualquer tipo de convenção, na medida em que o carnaval propõe uma nova ordem, que é a desordem.

O mundo às avessas criado pelos atos carnavalescos é baseado na vida do instinto individual, na satisfação dos prazeres e deseja a igualdade entre os homens. O carnaval põe em relevo o desvirtuamento da cultura oficial, através do

(2) Idem, *Ibidem*, p. 8.

(3) Idem, *Ibidem*, p. 7.

(4) BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Op. cit., p. 92.

(5) Universitária, 1981, p. 92.

(1) BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HICITEC, 1987, p. 5.

contraste entre duas imagens que se constróem em uma só, tais como, a conjunção do sagrado com o profano, do alto com o baixo, do belo com o feio, do sublime com o vulgar, da sabedoria com a estupidez, da tragédia com a comédia, do nascimento com a morte, da afirmação com a negação. "Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus"⁽²⁾. Isso revela, por um lado, que é a própria "vida que se representa e interpreta,... uma forma livre de sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios"⁽³⁾; por outro, mostra a alegre relatividade das estruturas sociais e liberam a conduta de qualquer opressão sócio-moral.

Dentre as formas literárias portadoras da visão carnavalesca do mundo, destacadas por Bakhtin em seu estudo sobre Dostoiévski, estão a **sátira menipéia** e o **diálogo socrático**⁽⁴⁾.

Segundo Bakhtin, essa literatura, que pertence ao domínio do sério-cômico, opõe-se à epopéia, à tragédia e à retórica clássica e se formou num período de decomposição da tradição nacional, de destruição das regras morais, de lutas entre escolas e tendências religiosas e filosóficas múltiplas⁽⁵⁾.

O diálogo socrático consistia, de início, na transcrição das conversações reais com Sócrates, mas logo desaparece dele o elemento histórico, ficando somente o método socrático da descoberta da verdade através da comunicação dialógica⁽⁶⁾. Já a **sátira menipéia** se liga diretamente ao folclore carnavalesco. Embora já existisse antes, foi o filósofo Menipo de Gadare (século III a.C.), quem lhe deu a forma clássica e o próprio nome⁽⁷⁾. Comparada ao diálogo socrático, a **sátira**

(2) Idem, ibidem, p. 8.

(3) Idem, ibidem, p. 7.

(4) BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Op. cit., p. 92.

(5) Idem, ibidem p. 32.

(6) Idem, ibidem, p. 94.

(7) Idem, ibidem, p. 97.

menipéia tem mais acentuado o elemento cômico, o imaginário, o fantástico e é também "um dos principais veículos portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias"⁽⁸⁾.

Passemos a apresentar, de maneira resumida, as principais características que a **sátira menipéia** apresenta, apontadas por Bakhtin⁽⁹⁾. Aí aparecem a ausência de qualquer enobrecimento das personagens e suas ações, assim como a mistura do sério e do cômico, com abordagem humorística das questões mais cruciais: o sentido da realidade, o destino do homem, a orientação da existência, entre outros aspectos. A absoluta liberdade em relação aos ditames de verossimilhança constitui um de seus principais traços, pela extraordinária liberdade de invenção no enredo e na idéia filosófica (temática) da obra. É constante a representação de estados psíquicos aberrantes: desdobramento da personalidade, paixões descontroladas, delírios, comportamento excêntrico, que acabam por destruir a integridade épica e trágica do homem e do seu destino. Na **menipéia** aparece freqüentemente o emprego de gêneros intercalados, variedades de tons e estilos, destacando-se sobretudo a paródia e o dialogismo do discurso.

Essas categorias carnavalescas, transpostas para a literatura, destrõem a distância épica e trágica do mundo e refletem-se na organização do enredo e suas situações no discurso da obra literária e, principalmente, determinam uma certa familiaridade entre o autor e suas personagens, impossível nos gêneros mais altos, hierarquizados pela retórica.

Apesar da perda de sua significação primitiva, de sua riqueza de formas e símbolos, do caráter essencialmente público que tinha até o século XVII, sobretudo nas obras de Boccace e Rabelais, o carnaval continua a influenciar a literatura onde aparece atomizado.

Sendo o dialogismo do discurso um item importante para o estudo do

(8) Idem, ibidem, p. 97-98.

(9) Idem, ibidem, p. 98 e seguintes.

romance de Sérgio Sant'Anna, convém fazermos uma breve explicação sobre a comunicação monológica e a polifônica.

4.1 - Discurso monológico

O universo de toda criação monológica encontra-se em qualquer tipo de literatura que põe em circulação uma unidade de acento ideológico. Esse mundo homofônico se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências. Assim, uma única consciência organiza e interpreta o mundo criado, um mundo compacto e de significação única, pois tudo está subordinado à última palavra de seu criador: "Toda a criação ideológica é concebida e percebida como a possível expressão de uma consciência, de um espírito... Todos os elementos significativos podem ser reunidos numa consciência e subordinados a um acento"⁽¹⁰⁾. Por isso, na narrativa monológica, as personagens possuem contornos bem definidos e nunca transcendem seus traços típicos.

"A auto consciência da personagem está inserida num sólido quadro - que lhe é interiormente inacessível - da consciência do autor que a determina e representa no fundo sólido do mundo exterior"⁽¹¹⁾. A personagem é, assim, fechada e seus limites racionais são rigorosamente delineados.

Nesse universo monológico não há possibilidade de se encontrar uma interrelação de consciências, pois o autor, situado fora do universo ficcional, monopoliza o centro do discurso. "A construção desse mundo, com seus pontos de vistas e definições conclusivas, pressupõe uma sólida posição exterior, um estável campo de visão do autor"⁽¹²⁾. Em consequência, os personagens desse tipo de romance são despersonalizados, pois representam apenas um meio de o autor expressar sua concepção de mundo. O princípio da individualização cede lugar à

(10) Idem, ibidem, p. 68.

(11) Idem, ibidem, p. 46.

(12) Idem, ibidem, p. 43.

consciência única e geral que governa a obra.

A oposição entre herói e vilão reflete uma luta de vozes aparente, à medida que já sabemos de antemão quem irá triunfar. Antes de constituir uma pluralidade de vozes, é apenas contestação teórica de uma única idéia. O personagem vilão, além de ser disforicamente qualificado, serve apenas para realçar o triunfo às qualidades nobres do herói. Todos os elementos que compõem a narrativa estruturam-se em função da demonstração de uma verdade única e universal diante da qual são anuladas todas as outras "verdades" individuais. "Não há necessidade de uma multiplicidade de consciências, nem há base para ela"⁽¹³⁾. Além disso, cada seqüência narrativa é determinada pela precedente, numa relação de causalidade.

O monologismo é, portanto, absolutista, pois ignora a palavra do outro. Se ele comporta uma oposição, esta fica a nível didático e maniqueísta.

4.2 - Discurso polifônico

A multiplicidade de significação de uma obra aparece à medida que as personagens começam a representar diferentes "vozes" não unificadas por uma verdade englobante (a filosofia do autor), ou de ordem psicológica (a idiossincrasia do autor), o que induz necessariamente a uma leitura múltipla. Esses traços são característicos do discurso dialógico no qual tudo é construído "de maneira a levar ao impasse, à posição dialógica"⁽¹⁴⁾.

No processo dialógico, pois, as consciências, as vozes, se afrontam, sem qualquer síntese. O que encontramos é, antes, uma coexistência de consciências antitéticas. "A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é

(13) Idem, ibidem, p. 67.

(14) Idem, ibidem, p. 13.

precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias modalidades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento"⁽¹⁵⁾.

Fica claro, assim, que o mundo dialógico é um mundo plural e não se desenvolve de modo ordenado; os acontecimentos não são conduzidos por um nexo causal. O tecido do universo ficcional é constituído por uma variedade de materiais heterogêneos e uma pluralidade de centros de consciências não reduzida a um denominador comum. O que encontramos no processo dialógico é uma coexistência, justaposição e simultaneidade. L. Grossman, citado por Bakhtin, estudando a obra de Dostoiévski, afirma que "a peculiaridade fundamental da poética de Dostoiévski reside na violação da unidade orgânica do material, que requer um cânon especial, na unificação dos elementos mais heterogêneos e mais incompatíveis da unidade da construção do romance, na violação do tecido uno e integral da narrativa"⁽¹⁶⁾.

No romance polifônico, as personagens não possuem definições precisas. Elas próprias sentem suas imperfeições internas e suas divergências consigo mesmas. Com isso, elas ultrapassam os limites de qualquer definições que as torne exteriorizadas e acabadas. "O homem já não coincide consigo mesmo. A ele não se pode aplicar a forma da identidade... A vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque dialógico, diante do qual ele responde por si mesmo e se revela livre"⁽¹⁷⁾.

Enfim, o mundo da criação dialógica é um mundo em que há desconfiança em qualquer convicção. A verdade é empreendida enquanto busca o questionamento e não enquanto conclusão. Por isso, a posição dialógica é deixada

(15) Idem, *Ibidem*, p. 16.

(16) Idem, *Ibidem*, p. 9.

(17) Idem, *Ibidem*, p. 50. Op. cit., p. 02.

sem solução.

O discurso em que o dialogismo se atualiza completamente é o discurso do carnaval.

4.3 - Traços carnavalizantes nas Confissões de Ralfo

4.3.1 - Proximidade entre autor e personagem

O primeiro aspecto carnavalizante desse texto pode ser notado a partir do seu próprio processo de construção. Aqui não ocorre simplesmente a ausência de distância entre a posição do autor e a posição do herói, que já representa uma nota marcante no contexto carnavalizante. Autor e personagem são o mesmo ser, um duplo, que cabe bem na literatura carnavalizada. O procedimento usado na construção desse romance aponta, não apenas para o dialogismo do discurso, mas para a carnavalização da enunciação. Ocorre nas **Confissões**, a coexistência de um autor que se apresenta como real, o que sugere que ele existe fora do enunciado e a de uma personagem, que é acima de tudo, criatura do texto, mas que possui um privilégio todo especial: o de ser também autor. Sérgio, "autor real", cria Ralfo e delega a ele a incumbência de registrar as aventuras que irão constituir as **Confissões**. Por outro lado, Ralfo, na qualidade de autor, é criador da personagem Sérgio. Deixemos que o enunciado elucide melhor esta questão. "Resumindo, digamos que este livro trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real"⁽¹⁸⁾.

No discurso polifônico, o dialogismo do discurso geralmente é tematizado na própria construção discursiva, e o narrador, mesmo que esteja situado fora do espaço do texto, não adota a perspectiva de uma ou de outra consciência que se encontra em confronto, para fazer circular uma ideologia. Quando narrador e

(18) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 02.



personagem estão situados no mesmo espaço discursivo, o texto carece de verdade, já que o narrador não é a origem da palavra e das convicções.

No texto em análise há na voz que emana da instância da enunciação duas consciências que se afrontam dialogicamente, a de um "autor empírico" transformado em personagem e a de um personagem transformado em autor. A técnica de construção do texto consiste numa variada substituição de pontos de vista, ou mais precisamente, na imbricação de diferentes narradores.

Com isso, inexistente a possibilidade de haver uma ideologia veiculada por um único ponto de vista arbitrário e absoluto, como também não tem como haver uma ideologia apresentada como elemento entranhado à narrativa, que se dá quando o narrador abstém-se de qualquer intervenção direta para interpretar o mundo criado. Isso porque a preocupação primordial do texto é fazer o leitor tomar consciência de que está diante de um universo ficcional, com um "autor real", que também se transforma em personagem ficcional. Diante disso, podemos concluir que a carnavalização do romance começa pela própria enunciação do mesmo. E é pelo caminho da carnavalização que a obra se realiza como um todo.

Fica claro, assim, que o romance não encerra a preocupação de verismo. O autor, seguindo uma tendência da literatura contemporânea, já não trabalha num plano intermediário que compartilha com o público; ao contrário, deixa claro a distância que separa seu texto da realidade. Um dos processos fundamentais para que se dê o divórcio entre a obra e o público é quando o autor revela as próprias estruturas da mesma, como elementos intrínsecos a ela.

À medida que o autor revela o desnudamento do fazer literário, ele remete o leitor ao mundo da literatura e da teoria literária, o que revela uma ausência de fronteira entre o "real" e a ficção.

Para Auerbach, "a maioria dos romances que empregam o processo múltiplo da reflexão da consciência dão ao leitor uma sensação de desesperança; apresenta-se freqüentemente algo de confuso e de velado, algo que é inimigo da

realidade que representa"⁽¹⁹⁾.

O projeto de construção do romance de Sérgio Sant'Anna se funda justamente aí: no afastamento da realidade; afastamento esse que pode ser notado pelo modo como é constituído o **Prólogo**, **Epílogo** e **Nota Final** do mesmo, como já mencionamos. Esses elementos fazem parte do entrecho estruturador do romance, como um todo organizado.

Assim, a organização da narrativa perturba os hábitos romanescos do romance tradicional. Neste, a partir do enunciado do **Prólogo**, o autor costumeiramente se coloca como decodificador de seus textos, indicando a postura que o leitor deve adotar ao ler a obra. Com esse modo de proceder, o autor deixa aberta a possibilidade de o leitor extrair do texto tanto um sentido superficial e falso, talvez para o leitor que pretende apenas atingir o deleite - quanto um sentido mais profundo, percebido apenas pelos leitores mais argutos.

Por outro lado, no prólogo, o autor costuma definir explicitamente a teoria que a obra veicula, fundamentando as razões que a amparam e manifestando o intuito de participar de uma novo programa estético. O autor situa-se, pois, no espaço da enunciação, devidamente distanciando do espaço do enunciado. Esta é, portanto, a postura do autor no universo monológico.

No romance de Sérgio Sant'Anna, o **Prólogo** já é o início da escritura da obra, o que revela que o autor está situado no espaço do enunciado e, portanto, é parte integrante do universo ficcional. Com isso, não há possibilidade de o autor explicar ao leitor o modo de ler o livro, de fornecer a ele as chaves necessárias para o entendimento da narrativa. Se o **Prólogo** aparece como elemento intrínseco à estrutura narrativa, desaparece, por conseguinte, a assinatura de um narrador competente para promover o registro dos fatos. Essa posição do narrador, por si só, já é suficiente para desmascarar a ilusão realista, pois mostra a ausência do perspectivismo.

(19) AUERBACH, Erich. Op. cit., p. 496.



No **Prólogo**, o "autor" declara a intenção de criar um romance, mais precisamente suas confissões, movido por suas inquietações internas, o que poderia gerar automaticamente no leitor a **motivação realista** de que fala Tomachevski⁽²⁰⁾. Em certa altura, o leitor é induzido a achar que o escritor-personagem irá realizar suas **Confissões** versando sobre fatos da sua vida, conhecidos ou desconhecidos do público. Esse pressuposto é inclusive ratificado pelo autor: "Afinal este texto já fazia parte do tempo em que resolvi despir-me para o público"⁽²¹⁾. Mas a voz que aí aparece é a voz da ironia. As **Confissões** não serão baseadas, como já dissemos, no registro dos fatos vividos pelo autor. Já no próprio âmbito da enunciação se verifica a nova estratégia de abordagem da realidade, onde o leitor não tem o respaldo do pacto da objetividade, da veracidade que se estabelece entre o autor e o leitor. Dos fatos que compõem a vida do escritor, só temos notícia do sentimento de angústia relativo ao momento "atual".

A revelação desse estado, no entanto, tem por objetivo explicar ao leitor o motivo que o levou a escrever a obra; motivo esse que não é de modo algum um traço particular do escritor e sim um sentimento que impulsiona os artistas de modo geral a revelar a sua grandeza artística.

Não há no **Prólogo** um autor que se coloca distante do universo ficcional a tecer comentários elucidatórios sobre ele. Nem isso seria possível, pois o romance, ao contrário do que afirma zombeteiramente o autor que resolveu "despir-se para o público", não é construído para tratar de problemas e questões pré-existentes ao ato da escritura.

Como fica evidente, o que está em jogo é a quebra do pacto autobiográfico, posto que a matéria da narrativa resultará "a posteriori". A intenção do autor é se incorporar "a um destino imaginário, para então documentá-lo"⁽²²⁾.

(20) TOMACHEVSKI, B. "Temática". In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. de Ana Mariza R. Filipouski, et al., 4. ed., Porto Alegre: Globo, 1978, p. 186.

(21) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 02.

(22) Idem, Ibidem, p. 02.

Esse suporte imaginário promove um distanciamento entre o leitor e os fatos narrados para que esse não queira certificar-se de que há uma realidade por trás da ficção. Como podemos notar, a ironia do autor se volta para o próprio princípio criador. O autor lança mão da ironia ou da montagem do efeito irônico mesmo no momento de dizer as coisas consideradas mais sérias, como a problemática da angústia, do estado de alma que tomam forma em obras e se transformam em temas da imaginação criadora. O tom irônico-brincalhão começa pela própria Arte, que é a maior grandeza que habita o homem. O autor trata de uma questão vital que envolve os nossos dias, mas a revela de maneira essencialmente lúdica.

Através da ironia, o autor anula qualquer possibilidade de envolvimento emocional do leitor num processo que vai além do de Brecht. Aliás, a intenção do autor é gerar um "antienvolvimento". Mesmo que ele questione a realidade da ficção com os meios próprios da ficção - pela forma autobiográfica - o leitor pode manifestar sua acuidade crítica, podendo desconfiar de que a verdadeira forma de mostrar a realidade é apresentá-la como ficção. O texto trata de uma questão dramática que envolve nossos tempos, contudo, o modo como o texto se articula é essencialmente brincalhão e o leitor não precisa fazer qualquer esforço para perceber isso.

Enquanto no romance tradicional o romancista apresenta um desfecho que encerra cabalmente o episódio narrado e no qual nada mais pode se suceder, no romance em análise, é declarado o **Fim** do romance, mas ele não se encerra por aí. Aparece ainda, um **Epílogo**, que não diz respeito ao desfecho dos fatos narrados, mas ao final que é dado a Ralfo, personagem declaradamente ficcional, criado especialmente para o autor sofrer uma metamorfose.

A **Nota Final** desse romance também desempenha papel de capital relevância pois que aí o autor revela o estado em que se encontra após a escritura do livro. Naturalmente, essa **Nota Final** é assinada pelo próprio Sérgio Sant'Anna, no ano em que escreveu a obra, julho de 1974.

Uma abordagem mais pormemorizada sobre a função do **Epílogo** e da **Nota Final** será feita no final da nossa análise. Por ora, nosso intuito é mostrar que

o **Prólogo e Nota Final** nesse romance deixam de ser um discurso crítico sobre o conteúdo da narrativa para fazerem parte de um discurso primeiro, não se reduzindo, portanto, à categoria de anexo. Com isso, o autor destrói os códigos literários que constituem a autobiografia e os valores nela implícitos.

Prólogo e Nota Final, assim, deixam entrever a atitude fundamental da poética de Sérgio Sant'Anna: o procedimento lúcido e lúdico da sua construção literária. O autor destaca, sobretudo, o sentido lúdico da composição de uma autobiografia, através do suporte imaginário que ela veicula.

É no **Prólogo** que o autor inicia a narrativa e ao mesmo tempo opera o desvendamento da literatura como sondagem de seus próprios limites. Desse modo, o autor bane os códigos literários estabelecidos da composição autobiográfica, levando o caráter ficcional para o centro da narrativa. Aí ele transmite ao leitor aquela sensação de "desesperança" de que fala Auerbach, à medida que a obra não tem um ponto de apoio para produzir-se e o leitor não tem, em consequência, um meio para orientar-se. O autor não oferece ao leitor um texto com uma estrutura totalmente acabada e ordenada, ao contrário, a matéria da narrativa vai se produzindo discursivamente, à medida que é escrita.

O texto, portanto, não tem intenção de veicular e fazer circular uma ideologia, uma verdade. A preocupação com a verdade de fato existe neste romance, mas enquanto busca apreendida pelo autor: ele deseja veementemente encontrar uma experiência verdadeira, tão verdadeira quanto à experimentada na dimensão mítica, o que o levaria a alcançar a substância sagrada da totalidade do ser.

4.3.2 - Relativização de poder entre criador e criatura

Do projeto de construção do texto resulta outra questão que antes sugerimos e agora convém elucidá-la melhor.

Nas **Confissões** se entrelaçam dois níveis a partir dos quais a obra é construída: o de Sérgio, que é a busca de um absoluto que possa lhe restituir a sua

unidade e o de Ralfo, que se constitui na criação do conteúdo do livro na escritura do mesmo do qual Sérgio é personagem.

Esse processo de construção do livro gera uma relativização de hierarquia entre criador e criatura. Ralfo encontra-se subordinado, em sua liberdade de ser escritor, à vontade férrea de Sérgio de sofrer um processo de transformação através das inúmeras aventuras que Ralfo irá lhe proporcionar. Tal situação suscita um conflito a nível de liberdade de criação. Ralfo é colocado numa posição extremamente desconfortável já que deverá ser o artesão de uma outra vontade. Sua liberdade criadora - de registrar todas as suas aventuras que irão tomar a forma da autobiografia - está desde o princípio determinada por Sérgio. Ralfo foi gerado para criar situações diferentes, através das quais Sérgio possa se divertir.

Assim, o autor intelectual do texto não é Ralfo mas Sérgio, com um detalhe: quem escreve o texto, quem manipula a linguagem criadora é Ralfo. Fato ratificado porque, anteriormente à escritura do livro, Sérgio já determinou todo o conteúdo e o percurso que Ralfo irá realizar. No Roteiro, Sérgio define o plano conjunto da obra, abordando todas as partes que a constituem, antes de redigir a mesma:

"Além de prólogo, epílogo e nota final, **As Confissões de Ralfo** compõem-se de nove pequenos livros. Possuindo muitas vezes um tênue e até suspeito relacionamento entre si, possivelmente esses livrinhos são melhores desfrutados como unidades distintas, que se subdividem, por sua vez, em outras unidades ou episódios, em número de trinta e dois"⁽²³⁾

Sérgio sugere, assim, que conhece a matéria da obra e a forma como é composta: o caminho que Ralfo deverá percorrer, sua extensão, o número de capítulos e a sua divisão. Ao longo da redação das **Confissões**, esta estrutura fornecida inicialmente pelo "autor" é mantida. Há aí também a indicação de como o

(23) Idem, *Ibidem*, roteiro da obra.



leitor deverá ler a obra como parte intrínseca ao **Rotelro**, numa relação inversa a de uma tradição de escritores que costuma deixar todos os dados referentes à forma, composição e interpretação da obra em forma de dossiê.

Há que se considerar aí uma distinção, ainda que apareça de forma bastante sutil, entre tempo da história e tempo da enunciação. No **Prólogo**, o "autor" mostra que conhece todos os meios da construção do livro, decide quais as pessoas gramaticais que irão aparecer no texto ao afirmar que tomará "com ele (o livro) diversas liberdades, como a de objetivar-me, algumas vezes, na 3ª pessoa do singular ou através da fala de terceiros"⁽²⁴⁾. No **Prólogo** há detalhes de correções e alterações no projeto da obra, com referência explícita inclusive sobre a organização de capítulos. "Abandonei, então, o projeto inicial de romance, cujo primoroso, embora meio chato, primeiro capítulo já estava escrito - capítulo este que aproveitei em parte nestas minhas Confissões, sob o título de 'Ressurreição'"⁽²⁵⁾.

Ocorre que esse "autor implícito", como chamaria Wayne C. Booth, demonstra inicialmente no **Prólogo**, que conhece todo o plano da obra, o que sugere que há uma certa distância entre o tempo da história e o tempo da enunciação. No primeiro capítulo, porém, ele fica submisso a Ralfo, e, assim, desconhece os episódios que constituirão o livro. Ainda assim, podemos perceber que há uma dupla temporalidade que caracteriza o ato narrativo: o antes e o depois de o escritor-personagem mergulhar no universo ficcional. Nesse livro, não aparece um escritor que finge ser um autor implícito, pois ele se manifesta como "autor explícito", já que é o próprio escritor, Sérgio Sant'Anna, quem assina a **Nota Final** do livro. É notório que esta é uma estratégia discursiva para que seja encoberto o lugar da enunciação. Pois esse Sérgio Sant'Anna, como já frisamos, não passa de uma personagem.

Ora, se o escritor-personagem fornece o roteiro do livro anteriormente ao

(24) Idem, *Ibidem*, p. 02.

(25) Idem, *Ibidem*, p. 01.

ato da escritura, torna-se contraditória a afirmação de que sua intenção "é escrever um romance cuja elaboração seria iniciada imediatamente". Por outro lado, este é um elemento que revela que o romance não tem uma estrutura rígida, ao contrário, possui uma estrutura móvel, dinâmica, que se contradiz propositalmente; um texto avesso aos moldes tradicionais.

Em relação à problemática em torno da criação do texto, a personagem Sérgio sugere que o manejo da linguagem por Ralfo é apenas expressão de conteúdos já formulados e programados. Ralfo é simultaneamente escriba de Sérgio, redator de sua capacidade criadora e um instrumento através do qual ele possa dramatizar e desenvolver ostensivamente todas contradições de sua personalidade.

Ocorre que o projeto de Sérgio só é possível de ser alcançado por meio dos poderes "fantásticos" que Ralfo possui. Uma vez incorporado em Ralfo, Sérgio passa a ser subordinado à vontade de Ralfo de criar, inventar e descobrir os caminhos e as aventuras que irão marcar seu percurso, pois somente Ralfo tem o poder de transformar a realidade no que ele quiser. Junto com ele, Sérgio pode viver segundo o instinto, com total libertação de qualquer norma ou medida, podendo transitar livremente tanto pelas camadas mais baixas e decadentes da vida, como pelas mais elevadas e nobres hierarquias sociais. Sérgio pode manifestar, através de Ralfo, um comportamento afastado de qualquer escala de valores instituídos pela sociedade. Ralfo é dotado da capacidade de anular fronteiras entre matéria/imaginação, realidade/invenção, espaço/tempo.

Nesse sentido, Ralfo torna-se superior a Sérgio e este é quem é submetido à vontade daquele. Para Ralfo, no entanto, os acontecimentos são conduzidos e dirigidos por ele e a ele. Ainda que em algumas passagens outros narradores os registrem, ele é "o pivô de todos os acontecimentos". Tudo para Ralfo é imaginação, invenção, linguagem e, desta maneira, ele é o autor do texto.

Se, por um lado, o discurso de Sérgio no **Prólogo** veicula a posição de criador todo-poderoso, capaz de dar origem a si como escritor e a uma personagem

para realizar sua meta, por outro, essa posição de criador onipotente é relativizada, pois a partir do momento em que se incorpora em Ralfo, ele perde a posição de escritor, que será assumida por Ralfo e passa a existir como personagem. Este, a partir de então, assume uma autonomia toda especial: a de ser narrador - personagem e criador da personagem Sérgio. Com isso, é abolida a distância que separa criador e criatura. Em consequência, o poder de ambos se nivela e acaba se equivalendo.

Embora a construção do texto tenha permitido essa discussão, o conflito interno acerca da autoria da obra não é tematizado na construção discursiva, apresentando-se de forma implícita. A voz que emana do **Prólogo** se afigura como discurso monológico do escritor-personagem Sérgio, situado fora e dentro do texto simultaneamente. Seu discurso não leva a marca bivocal do entrecruzamento de sua consciência com a de Ralfo. Quando nele se incorpora, a partir do primeiro capítulo, Sérgio desaparece propositalmente por trás de Ralfo para que este se torne livre e independente de qualquer influência sua.

Vemos no texto, a onda de duas correntes de discurso: a transferência da narração de Sérgio para Ralfo, o qual passa a assumir o comando da narrativa guiado, sobretudo, pelo desejo de apagar o outro, ou seja, Sérgio, procurando reconhecer a si mesmo como um ser uno, e não um duplo. O fragmento seguinte ilustra bem esse entrecruzar de discurso do duplo Sérgio/Ralfo.

"O primeiro passo é abandonar a cidade e qualquer vínculo com a existência anterior. Mais do que isso: apagar todos os traços deste passado. Compenetrar-me de que sou Ralfo, concebido do nada; com uma realidade física e mental de vinte e poucos anos"⁽²⁶⁾.

O texto progride no sentido de se tornar cada vez mais nula a existência de Sérgio. Ralfo, por tentar se conscientizar de que é "concebido do nada", confirma

(26) Idem, *Ibidem*, p. 13.



o que dissemos anteriormente, ou seja, que é livre de qualquer influência exterior e, portanto, os acontecimentos serão dirigidos apenas a ele. Assim sendo, suas aventuras que irão constituir a autobiografia serão vividas apenas por ele, Ralfo. No momento em que Ralfo é posto em cena, sua primeira preocupação é se libertar de qualquer traço externo, da influência dominante do outro (Sérgio). O discurso de Ralfo deixa entrever o dialogismo, pois é voltado para o outro. À medida que o texto avança, vai se diluindo esse entrecruzamento de discurso. Ralfo vai assumindo cada vez mais autonomia até que se torne "nula" a existência de Sérgio. Ralfo procura apenas reconhecer a si, a sua palavra, o seu modo e a orientação que vai dar a sua vida.

O texto de Sérgio Sant'Anna é, pois, um terreno movediço onde se fundem ficção e realidade. Aparentemente, é em torno de Ralfo, o escritor, o narrador, o personagem que todo o enredo se cataliza. Se a proximidade entre autor e personagem, a duplicidade e a relativização de poder representam um traço marcante na literatura carnavalizada, ei-los aqui bem sucedidos.

4.3.3 - Coroação-destronação

Outro traço igualmente importante da literatura carnavalizada é o ritual de coroação-destronação do rei do carnaval. Nesse ritual, "coroa-se o antípoda do verdadeiro rei"⁽²⁷⁾. No texto em análise, Ralfo é coroado no lugar do verdadeiro rei (Sérgio). Mas como se trata de um ato ambivalente, "na coroação já está contida a idéia do destronamento futuro"⁽²⁸⁾. Este ato representa a inversão de toda ordem e revela a alegre relativização das estruturas sociais, do sistema e da hierarquização institucional. É com Ralfo que irá se consagrar a criação do mundo às avessas, a carnavalização do texto.

(24) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 02.

(27) BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Op cit., p. 107.

(28) Idem, *Ibidem*, p. 107. (o grifo é do autor).

4.3.4 - Carnavalização do ponto de vista da narrativa

Apesar de Ralfo ter sido criado para dirigir o discurso da narrativa, ele não é o único a registrar os acontecimentos. A narração transita livremente da primeira para a terceira pessoa e incorpora praticamente todas as formas de narração.

Como já dissemos, nas passagens inicial e final, a primeira pessoa do singular não é a de Ralfo, mas a do "autor":

"E parto, agora, de corpo e alma a escrever minha história. Mais do que isso: passo a viver intencionalmente uma história que mereça ser escrita, ainda, que incongruente, imaginária e até fantasista"⁽²⁹⁾.

"E meus olhos, com alguma ansiedade final estarão procurando o local exato onde estariam os vestígios de Ralfo"⁽³⁰⁾.

O ponto de vista inclui a primeira pessoa do plural, sincretizando os escritores personagens Sérgio/Ralfo: "Nós terminamos de escrever isso, que é o fim do livro e de nossas aventuras"⁽³¹⁾.

Em algumas passagens, conforme o "autor" indica no **Prólogo**, a narração é feita em terceira pessoa:

"E Ralfo naquela mesma tarde em que o lançaram de pára-quedas, foi percorrendo, admirando as ruas de Goddamn City - as ruas da maior cidade do mundo - procurando fixar bem com a memória aquele cenário de vias intrincadas, não só para fornecer uma descrição fiel em suas **Confissões** como para se familiarizar o mais rápido possível com a cidade, seu novo lar"⁽³²⁾.

(29) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 02.

(30) Idem, *ibidem*, p. 237.

(31) Idem, *ibidem*, p. 233.

(32) Idem, *ibidem*, p. 87 (o grifo é do autor).

Mr. Smith. Outras vezes, num mesmo capítulo, (**Um dia de trabalho**), o ponto de vista é expresso através do pronome reflexivo **se**, como uma forma de não restringir os acontecimentos narrados apenas a Ralfo, mas uma manobra para mostrá-los de modo generalizado, já que se trata da relação empregador/empregado:

"Semi-acordar às seis horas da manhã. Dirigir-se ao banheiro como um sonâmbulo. Mijar de olhos fechados, aproveitando alguns minutos mais ... Vestir um terno. Sair rapidamente para a rua, quando todo o corpo pede um pouco mais de cama.

Misturar-se aos milhares de outros sonâmbulos que marcham resolutamente para o ponto de ônibus ou a estação de trens"⁽³³⁾.

A seguir, o ponto de vista é assinalado pelo pronome de tratamento **você**, como uma forma menos genérica de mostrar as ações:

"Não se esquecer de cumprimentar discretamente os colegas para que eles não pensem em fazer qualquer sacanagem com **você** (malidicências com os superiores, principalmente) ...

Entrar, depois, em uma sala de trabalho, onde **você** é um dos secretários de Mr. Smith, alguém que se encontra bem acima de **você** numa hierarquia complexa que ninguém sabe onde vai dar ou quem é o deus que nunca ninguém viu ..."⁽³⁴⁾.

Finalmente, a narração passa para a primeira pessoa, no caso, para Ralfo, o que evidencia que a jornada para se tornar um auxiliar de escritório, que é o papel que Ralfo assume nesse capítulo, constitui praticamente um ritual. O modo de as pessoas procederem para assegurar o emprego é automatizado segundo uma relação de subserviência e humildade, como mostra a passagem abaixo. Só que, agora, é o próprio Ralfo quem se submete à subordinação de seu chefe, o já citado

(33) Idem, *Ibidem*, p. 89 (os grifos são nossos).

(34) Idem, *Ibidem*, p. 90 (os grifos são nossos).

Mr. Smith:

"E eu aqui sentado, datilografando, datilografando. Mas tudo isso pode ter, afinal, suas compensações. Quando por exemplo. Mr. Smith chega a me conceder um sorriso, nos dias em que ele se encontra no mais completo bom humor ..." ⁽³⁵⁾.

As expressões bilingües abaixo conotam a relação de subordinação e exploração econômica, a que Ralfo se sujeita:

"Sim senhor, Mr. Smith',
'Yes sir, Mr. Smith',
'Como não, Mr. Smith',
'Não há de que, Mr. Smith',
'Ha, ha, ha, Mr. Smith'" ⁽³⁶⁾.
(90-91)

Como não é apenas Ralfo que registra os fatos, na passagem abaixo, sua descrição é dada por terceiros, no caso, por Madame X, psicopata.

"... barba e bigode muito crescidos, além de cabelos caíndo sobre os ombros, o que lhe dá uma aparência mística, o mais estranho, porém é o vestuário: sandálias franciscanas, uma calça vermelha ... e uma camisa de brim ... Que homem bonito, meu Deus! ... O novo hóspede alia a beleza (certamente) de sua alma a uma aparência externa das mais atraentes" ⁽³⁷⁾.

O episódio mais extravagante de Ralfo, o "Baile de Gala", como veremos a seguir, é narrado por uma comissão médica, uma multiplicidade de narradores assume o comando da narrativa.

"Como dissemos, o Sr. Ralfo assumiu o papel de si mesmo. E naquele instante o 'si mesmo' era simplesmente a loucura. Mas o senhor Ralfo, em sua ânsia de chamar a atenção,

(35) Idem, Ibidem, p. 93.

(36) Idem, Ibidem, p. 90-91.

(37) Idem, Ibidem, p. 132.

representava aquilo que nada mais é do que o esteriótipo de louco e que, na realidade, não passa de um mito difundido entre o povo"⁽³⁸⁾.

Como podemos notar, tece-se ao longo da narrativa um discurso que muda de boca, que passa por vários narradores e incorpora também diferentes modalidades discursivas, literárias ou pertencentes a outros campos do saber e práticas sociais, como teremos oportunidade de observar no decorrer deste trabalho.

4.3.5 - Projeção mítica da carnavalização

O universo carnavalesco fundado pelo texto **Confissões de Ralfo** se configura na negação da realidade que circunda a personagem Sérgio e na criação de um outro universo, o ficcional. Sérgio deixa a vida para entrar na ficção, delegando a Ralfo a posição de rei, ou seja, de liberdade para criar um segundo mundo, às avessas, carnavalizado, cuja regra é romper com a fisionomia das coisas, escapar a qualquer molde convencional.

A criação desse mundo ao revés se dá em função da necessidade de Sérgio encontrar um mito num século sem deuses. Esta pode ser considerada a criação da "situação extraordinária para provocar e experimentar uma idéia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem de um sábio que procura essa verdade"⁽³⁹⁾.

A aspiração à totalidade representa a situação extraordinária a partir da qual a obra se funde e se torna a mola-mestra dessa narrativa. Como afirma Mirecea Eliade, a nível de experiência individual, o mito nunca desapareceu: faz-se sentir nos sonhos, nas nostalgias do homem moderno⁽⁴⁰⁾. Por isso, o texto se constitui como o itinerário da busca de uma projeção mítica que para o autor é vital.

(38) Idem, Ibidem, p. 151-152.

(39) BAKHTIN, Mikhail. *Problemas de poética de Dostoiévski*. Op cit., p. 98.

(40) ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Op. cit., p. 70.

A busca dessa transcendência, de verdade suprema, leva o autor a querer se defrontar com variadas experiências com o objetivo de encontrar em alguma delas um valor absoluto, uma verdade que possa orientar sua vida após sua "saída" do mundo ficcional. Em função desse projeto de busca, o discurso se fragmenta e é submetido a um processo extremo de invenção. Uma grande variedade de textos faz parte dessa obra, o que resulta no fracionamento da grande frase narrativa. Desaparecem os nexos causais e a temporalidade, bases do enredo tradicional; operam-se mudanças na articulação das personagens, na organização da narrativa, por fundir elementos díspares, combinar elementos, heterogêneos, rompendo com todos os padrões a que o leitor está habituado.

Ao lado do projeto da busca que Sérgio empreende para encontrar uma realidade verdadeira, surge também o projeto de invenção permanente da construção literária, levando a obra à carnavalização total, "ao caos que tudo engloba, desde o heróico ao banal, desde o trágico ao cômico"⁽⁴¹⁾. A busca se apresenta nas várias camadas e estruturas da obra: no nível do tema e no nível da poética formulada pelo autor como elemento intrínseco à obra. Todos os procedimentos narrativos são válidos e se justificam a partir desse tema.

O estilo também não deixa de ser uma maneira de Sérgio interpretar o tema da busca. Como afirma o crítico Umberto Eco, "rompendo com os módulos da ordem formativa que serviam para falar do homem de ontem, a arte fala do homem de hoje através da maneira pela qual se estrutura"⁽⁴²⁾.

A montagem do livro sugere o caótico, o fragmentário. Trata-se de um discurso lacunoso e suscetível a uma infinidade de significações. Seguindo uma tendência do romance contemporâneo, as **Confissões de Ralfo** é "uma obra inesgotada e aberta enquanto anígua ... quer no sentido negativo de uma carência

(41) GRASSI, Ernesto. Op. cit., p. 95.

(42) ECO, Umberto. *A obra aberta*. Trad. de Pérola de Carvalho. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 255.

de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma reversibilidade dos valores e das certezas"⁽⁴³⁾.

A despeito do caráter fragmentário de sua estrutura, o texto compõe uma unidade, implicando uma coerência lúdica que nada tem a ver com a lógica tradicional, mas uma lógica que o leitor vai montando por si mesmo, se tiver em mente que a diversidade de temas, bem como os inúmeros procedimentos narrativos, constituem etapas progressivas da caça ao absoluto. Assim, a montagem do livro compõe uma unidade a partir do fragmentário.

Ralfo, como dissemos, é o instrumento de que o "autor" se serve para alcançar a plenitude do ser; é por meio dele que o autor visa encontrar uma realidade transcendente que transforme o seu modo de existência. Em função disso, Ralfo é um personagem profundamente carnavalizado: não possui qualidades socialmente típicas e individualizantes que possibilitem uma sólida imagem de seu caráter, tipo ou temperamento. Isso porque, se ele tivesse uma imagem bem definida seriam reduzidas as possibilidades de ele encarnar a multiplicidade de aventuras, fantasias e sonhos para os quais foi criado. Por isso, ele é construído sem qualquer coerência psíquica, sem uma ideologia e uma moral definidas que possam lhe dar uma unidade. Em certa altura Ralfo pensa: "Preciso trabalhar", embora seja frontalmente contrário aos meus princípios"⁽⁴⁴⁾; em outro ele exclama "Tenho fome: a fome dos que trabalham arduamente"⁽⁴⁵⁾.

Quanto à descrição de Ralfo, quem nos dá notícia dela é uma psicopata, o que não merece crédito de confiança "... o novo hóspede alia a beleza certamente de sua alma a uma aparência externa das mais atraentes"⁽⁴⁶⁾. Outros aspectos de sua aparência física, que aparecem no começo do livro, "... Roupas novas, cabelos

(43) Idem, ibidem, p. 47.

(44) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 88.

(45) Idem, ibidem, p. 195.

(46) Idem, ibidem, p. 132.

cortados" é posteriormente repetida "cabelo um pouco mais crescido"⁽⁴⁷⁾. Em outra passagem, esses traços se tornam satíricos "... cabelos cortados, caspas voando nas correntes de ar, cicatrizes"⁽⁴⁸⁾. Há que se destacar na descrição de Ralfo um aspecto relevante que ela revela: a referência temporal. Nesse romance, essas são as únicas alusões à passagem do tempo e, como podemos perceber, aparecem de forma bastante sutil.

Os acontecimentos da narrativa, como vimos, sugerem que são dirigidos apenas a Ralfo e seu único fim é conhecer e experimentar todas as possibilidades que o mundo lhe oferece. Para tal, age segundo o instinto, sem nenhuma coersão de ordem social ou moral. O impulso de tudo experimentar faz com que ele assuma, em cada capítulo, uma caracterização diferente e desempenhe funções distintas.

Ao longo de suas múltiplas aventuras, Ralfo refere-se a si mesmo, entre outras designações, como... "Eu, Ralfo, decadente Ulisses", "Ralfo, o louco", "Ladrão sem casaca", "Conde", "Justiceiro", "Primeiro e único", "Magnífico", "O mago", "Como Nureiev", "Como Deus". Essa heterogeneidade de identidades é a manifestação da falta de unidade, numa relação inversa às designações dadas aos heróis clássicos que se mantinham durante todo o transcorrer da narrativa. Em consonância com a ausência de uma identidade, ele é, simultaneamente, cínico, idealista, sarcástico, megalômeno, hedonista e, quanto à profissão, a consciência de estar escrevendo um livro é registrada intermitentemente, quer por ele, quer por outrem. Contudo, seu livro pode se enquadrar tanto numa estética considerada e aplaudida como em gêneros "menores": "Redação de textos é o meu ramo"⁽⁴⁹⁾, "Ralfo, o escrivão"⁽⁵⁰⁾, "Sempre com um bloco de notas na mão como um repórter"⁽⁵¹⁾, "Meu livro se tornaria um extenso e monótono diário de bordo"⁽⁵²⁾,

(47) Idem, *Ibidem*, p. 26.

(48) Idem, *Ibidem*, p. 161.

(49) Idem, *Ibidem*, p. 19.

(50) Idem, *Ibidem*, p. 29.

(51) Idem, *Ibidem*, p. 41.

"Talvez um dia a senhora tome conhecimento não só desta carta, mas de todo um livro confessional que estou escrevendo"⁽⁵³⁾. "... Temerosos de que tais fatos sejam utilizados no livro de memórias do ... Ralfo"⁽⁵⁴⁾. "Fiquei muito excitada, hoje, com a notícia de que o novo hóspede é nada mais nada menos do que um escritor. E que estaria escrevendo atualmente, a sua auto-biografia"⁽⁵⁵⁾. Até mesmo Pancho Sança, paródia do personagem de Cervantes, faz referência ao livro de Ralfo, como que representando o próprio Ralfo: "O meu problema, Sir, é que toda vez que começo escrever um deles, este esboço me leva a multidões de outras idéias, de modo que nunca chego a concretizá-las com unidade e coerência"⁽⁵⁶⁾. Todas as situações por que ele passa, põe a nu atitudes puramente convencionais, mostrando todo o desprezo que é capaz de despertar alguém cujo comportamento se pautar por essas linhas; denuncia para desmistificar as formas estabelecidas, para desvelar hipocrisias, imposturas bem aceitas. Ralfo pode mostrar das feições mais graciosas as mais ferozes e, como escritor, desvela o trabalho de escritor que se caracteriza pelo oportunismo literário.

A carnavalização do personagem Ralfo não tem por objetivo pôr em relevo o desvirtuamento da cultura oficial, com o propósito de viver à margem da sociedade, livre de qualquer opressão sócio-moral, como o são os romances que seguem a sátira menipéia. Em **Confissões de Ralfo**, as categorias carnavalescas como o excesso, o escandaloso, a excentricidade, o contraste, a ironia, a paixão amorosa ligada à volúpia carnal, enfim, a satisfação dos instintos naturais devem ser entendidas como o desejo do escritor de encontrar, através de Ralfo, uma experiência de fato verdadeira.

(52) Idem, *Ibidem*, p. 33.

(53) Idem, *Ibidem*, p. 142.

(54) Idem, *Ibidem*, p. 133.

(55) Idem, *Ibidem*, p. 133.

(56) Idem, *Ibidem*, p. 179.

Para alcançar tal objetivo, o tempo e o espaço, essas duas unas e misteriosas fronteiras que desafiam à faculdade do pensar são anuladas. "... Ralfo não existe e pode diluir-se a qualquer momento para reencarnar-se adiante no tempo e no espaço"⁽⁵⁷⁾.

A abolição da fronteira espaço-temporal é também um dos principais aspectos da literatura carnavalizada, aludida por Bakhtin: "... o que está separado e distante deve se aproximar num ponto espaço-temporal. E para isso se fazem necessárias a liberdade carnavalesca e a concepção carnavalesca do espaço e do tempo"⁽⁵⁸⁾.

As aventuras de Ralfo, dotadas dessa liberdade carnavalesca, dominam a irreversibilidade do tempo e igualmente o espaço escapa à determinação do mundo circundante, para englobar a dimensão da universalidade.

Os espaços que Ralfo percorre aludem a uma tentativa de reintegração mítica, no princípio essencial, no tempo dos começos, na origem perdida. Assim, cada capítulo é visto como uma promessa de paraíso, capaz de arrancar a personagem de sua circunstância histórica e projetá-la na esfera do mito. "Purificado e transparente para reencarnar-se mais uma vez"⁽⁵⁹⁾.

A forma como é mostrado o itinerário da busca revela que o verdadeiro reinício só pode ter lugar após o verdadeiro fim. "... Iniciar daí o aprendizado e a um longo caminho pela frente"⁽⁶⁰⁾. Assim, a cada passo, a cada capítulo, Ralfo não consegue alcançar a almejada dimensão transcendente da realidade, permanecendo sempre uma lacuna entre o desejo e a realização da meta proposta. Tal situação obriga Ralfo a recomeçar, do princípio, a escolher novas situações e a inventar novas formas de comportamento. Daí resultam as improvisações; tudo parece atrair para diferentes perspectivas de abordagem de Ralfo, que está sempre

(57) Idem, *Ibidem*, p. 64.

(58) BAKHTIN, Mikhail. *Problemas, da poética de Dostoiévski*. Op. cit., p.154.

(59) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 101.

(60) Idem, *Ibidem*, p. 55.

perseguido uma busca fugidia, que lhe escapa sempre, mas que não chega, no entanto, a se deparar com a frustração de não ter conseguido atingir uma experiência que encerre de fato um valor maior. "E quanto a mim, finalmente, de novos só e como todos aqueles que, após várias tentativas, não conseguem encontrar sua identidade ... "(61)

Há momentos de possibilidades, de vislumbre, na sua multiplicidade de vivência, com uma experiência que o faça interromper a sua busca. Mas, em lugar da frustração, Ralfo prefere levar os acontecimentos e personagens à configurações carnavalescas, ao caos.

Todas as personagens, mostradas inicialmente como gente comum, cumprindo suas respectivas funções, são expostas ao ridículo, revelando um comportamento afastado das normas éticas e morais. As personagens, desse modo, passam a se preocupar apenas com a satisfação dos instintos naturais, sobretudo, com os prazeres carnavais. Os insólitos comportamentos das personagens, manifestando uma conduta que foge à percepção rotineira, acomodada à banalidade do mundo cotidiano se enquadram no modelo do personagem Ralfo, "único e sufocante a quem acontecem mil peripécias: eu"(62).

As gêmeas obesas Sofia e Rosângela, a prostituta de beira do cais, a vítima masoquista de Ralfo, o mágico, o duplo Alice/Lolita, a sensual Rute, todos acabam se tornando apenas reflexos carnavais de diferentes aventuras de Ralfo. Torturadores estereotipados, revolucionários latinos, psicopata, médicos psiquiatras, todos grotescamente retratados, completam o elenco de personagens do romance.

Todas essas personagens, diga-se desde já, enfrentam uma dificuldade de ser, pois deixam de existir ao final de cada capítulo, são todas figuras transitórias que se dissolvem no nada, no mesmo nada de onde surgem. Ralfo é o único

(61) Idem, *Ibidem*, p. 184.

(62) Idem, *Ibidem*, p. 11.

personagem que perpassa toda a narrativa.

A despeito da fragmentação do romance, pela mistura de elementos contrários, imprevisibilidade do enredo, incongruência caracterológica, falta de uma consistência que dê sentido aos acontecimentos e assuma a responsabilidade do discurso, além da heterogeneidade de textos, todos esses elementos coadunam para unidade e coesão da narrativa como um todo. Tal coesão está ligada ao tema central da obra, a busca do absoluto, eixo sobre o qual gira o romance.

O processo de construção do romance é orientado basicamente pelo uso da paródia. Segundo Gaudy, a utilização da paródia nos nossos dias é o reflexo da frieza glacial com que decorre a vida. Sem calor humano, o autor já não tem mensagem alguma para dar aos homens. Por isso a criação converte-se em paródias⁽⁶³⁾.

A paródia é o procedimento central usado nesse romance, e se justifica em função da razão exposta acima. O texto engloba uma variada gama de estilo, do mais elevado ao mais baixo e abrange temas que vão dos mais nobres ao mais insípidos e banais. Há um inter-relacionamento de diversos tipos de discurso de diferentes áreas linguísticas de autores anteriores ou contemporâneos a Sérgio Sant'Anna.

Sabemos que o inter-relacionamento de discurso não é novo. Segundo Leila Perrone-Moisés, "o que é novo é que na literatura contemporânea, esse inter-relacionamento apareça como algo sistemático e se faça sem preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simplesmente (paródia), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original e a réplica, sem o respeito a qualquer hierarquia dependente da verdade (religiosa, estética, gramatical). O que é novo é que essa assimilação se faça em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termo de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento

(63) GARAUDY, Roger. "Materialismo e realismo artístico". In: *Páginas de estética contemporânea*. Lisboa: Presença, 1966, p. 61-62.

final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado)''⁽⁶⁴⁾.

Nesse romance, como já dissemos, aparecem paródias dos mais diferentes temas e procedimentos narrativos. São parodiados a tradicional saída do herói para o mundo, o Diário de Bordo de Serafim Prente Grande, o Delírio de Brás Cubas, Carta, Diário de louco, de Guerrilheiro, relatório médico, roteiro turístico, julgamento judicial, encenação teatral e personagens como Alice e Sancho Pança. A obra culmina com o julgamento da autobiografia de Ralfo.

A reunião desses materiais heterogêneos, no entanto, não contamina a coerência formal e temática da obra formulada pelo autor, porque a busca de renovação permanente é a premissa fundamental para a coerência da própria busca. Por outro lado, a fusão de elementos díspares, a invenção permanente de um novo tema acabam por destruir o próprio romance. O romance faz, por assim dizer, a sua própria paródia.

4.3.6 - Carnavalização das categorias romanescas

O romance apresenta como principal dificuldade a de se enquadrar em alguma tipologia estabelecida. Wolfgang Kayser, por exemplo, assinala a tipologia do romance em três grandes categorias: romance de ação, de personagem e de espaço⁽⁶⁵⁾.

No romance **Confissões de Ralfo**, o próprio projeto de montagem do texto é definido pelo pressuposto básico da fragmentação. Em função disso, não há possibilidade de o texto se enquadrar em qualquer que seja a tipologia de romance. A pluralidade de temas que o romance abrange marca a dimensão das alterações que o autor introduz no gênero romanesco. Aliada a essa diversidade temática, se encontra o rompimento com os padrões tradicionais da composição romanesca.

(64) PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica e escritura: Ensaios 45*. São Paulo: Ática, 1978, p. 59.

(65) Apud Vítor Manoel de Aguiar e Silva. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p. 684 e seguintes.

Como se a construção da personagem Ralfo desfaz terminantemente a categoria de romance de personagem. Primeiramente porque, como vimos, ele é o duplo do autor e em função de assumir diferentes identidades em cada capítulo, não há como se tocar no seu interior; depois a simultaneidade entre o desenrolar dos fatos e o registro dos mesmos afasta o caráter confessional de romance de personagem. Como o texto conta "a vida real de um homem imaginário ou a vida imaginária de um homem real", fica descaracterizada a categoria básica do romance de personagem, que é contar a verdadeira vida, todavia de ficção. Não há como ser aplicada a psicologia retratista do século XIX; aliás esta psicologia é até objeto de paródia.

Não há nesse romance qualquer fundo de romance nos moldes de romance de ação (intriga fortemente desenhada, com princípio, meio e fim; peripécias, minúcias complicadas a excitar a curiosidade do leitor). Nem isso seria possível porque o romance como um todo não se constitui segundo as leis da antecedência - consequência (Esta relação algumas vezes aparece de forma mascarada), como também não há um narrador a unificar todos os capítulos. Inexiste propriamente uma "interação" entre os capítulos, uma síntese que supra a fragmentação. Aliás cada capítulo constitui uma história diferente e, mesmo se considerando a análise separada dos capítulos, a lei da causalidade está excluída.

A estrutura do romance é acentuadamente geográfica. Durante sua odisséia, Ralfo percorre três continentes e dois oceanos. O espaço, como o tempo, é esférico. Justamente por isso, a história não tem um ponto de orientação e se entrelaçam espaços reais geograficamente localizados, como a cidade de São Paulo (capítulo **Sofia e Rasângela**) quanto cidade imaginária (capítulo: **Goddamn City**). Aí a referência a um espaço real é lançada na convivência natural com o imaginário. Há uma continuidade e simultaneidade espaço-temporal, rompendo com as amarras do mundo sensível. Uma infinidade de planos temporais e espaciais (áreas metropolitanas, ilha, prisão, asilo, palco, tribunal, entre outros) discorrem cinematograficamente diante do leitor e são apreendidos de forma simultânea.

Como podemos notar, os locais são extremamente heterogêneos, o que impossibilita que o romance se enquadre na tipologia de romance de espaço. As **Confissões de Ralfo**, seguindo uma tendência da literatura contemporânea, "já não quer reconstruir uma época, mas destruí-la"⁽⁶⁶⁾.

A variedade de espaço corrobora simbolicamente à função intercessora de motivos recorrentes ligados ao tema da busca. A pluralidade de caminhos representa todos eles possibilidades de Ralfo encontrar algo verdadeiro que o leve à plenitude do ser. Mas, como diz Vergílio Ferreira", é no deserto que todos os caminhos se nos oferecem possíveis, porque se não oferece nenhum"⁽⁶⁷⁾.

Para se adequar ao tema da busca, o texto utiliza uma variada gama de material que abrange desde as convenções de garantia de verdade e neutralidade da narrativa realista, a textos extremamente estranhos às formas de narrar, mas que possuem a marca de verdade inquestionável. A variedade de temas e de tipos de textos da obra, portanto, faz parte do questionamento feito por esse texto sobre o sentido da existência e sobre a verdade do discurso.

Uma interpretação segura que dê conta de toda a problemática temático-existencial que a obra retrata não faz parte do nosso propósito. Pretendemos oferecer uma das possíveis leituras que alguns temas motivos e alguns tipos de discurso desempenham na totalidade artística da obra.

(66) TADIE, Jean-Hyves. *O romance no século XX*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992, p.21.

(67) FERREIRA, Vergílio. Op. citl, p. 191.

5 - ANÁLISE DE ALGUNS TEMAS E MOTIVOS

O romance **Confissões de Ralfo**, como já frisamos, gira em torno de um único tema: a busca de uma experiência verdadeira que Ralfo sai à procura para que a personagem Sérgio sofra um processo de metamorfose. Ligados a esse tema da busca, que é o elemento unificador da obra, os capítulos tratam de temas diversificados e incorporam uma variada gama de motivos, o menor elemento da narrativa*.

O entendimento de alguns temas e motivos representa um instrumento de uma busca, agora nossa, de encontrar uma unidade a partir da fragmentação da obra.

Convém lembrar aqui que o projeto estético do "autor" de construir a autobiografia é elaborado a partir da inversão dessa forma de narrativa - vale dizer, as experiências que o "autor" pretende relatar se pautam em novos parâmetros: apresentar fatos não vividos e fragmentados, mas que, ao final da vivência dos mesmos adquira um saber capaz de transfigurar a realidade que o rodeia. Introjetando-se em Ralfo, o "autor" poderá experimentar a dor, o amor, o sofrimento, a morte, o abandono, o desalento. Enfim, ele almeja experimentar no universo romanesco uma série de aventuras, ao final das quais consiga alcançar o encontro marcado consigo mesmo.

A opção do "autor" de mergulhar em Ralfo para viver as aventuras no universo ficcional, faz com que ele se coloque em disponibilidade para viver uma viagem rumo ao desconhecido, com possibilidade sempre nova para o imprevisível. A ficção, o texto, em que o "autor" mergulha, representa infinitas possibilidades para o descortinar de novos horizontes do saber, do conhecer, do ser. Através da ficção,

* Esta a acepção que dá a esses termos Tomachevski em seu estudo intitulado "temática", Op. cit., p. 173-174.

o "autor" parte para o novo, empreende a aventura de todas as possibilidades do existir perigosamente. Submetendo-se a Ralfo como personagem, o "autor" fica entregue à aventura do desconhecido, tendo, pois, de enfrentar todos os riscos que este encerra. O que acentua ainda mais os amplos horizontes que o "autor" visa percorrer é a forma através da qual é elaborado o projeto do romance, que não se submete a rigores de modelos, à dureza objetiva.

Enfim, assumindo a vivência estética, o "autor" está de posse das condições mínimas indispensáveis para as aventuras do romance. Há, assim, a promessa de que a ficção lhe propicie a mais extraordinária das aventuras. O capítulo intitulado **A partida** se liga diretamente ao objetivo do "escritor" de viver uma experiência como personagem para encontrar uma realidade transcendente que o leve a um processo de transformação. Não é por outro motivo que o início do livro evoca o tema da viagem, do deslocamento espacial que, como na autobiografia, encerra a promessa de o herói ir ao encontro do próprio eu.

O capítulo intitulado **A partida** dá início propriamente ao romance. Nele o objetivo principal do "escritor", que almeja viver uma experiência como personagem para encontrar uma realidade transcendente que o leve a um processo de transformação, é figurativizado pelo tema da viagem.

O deslocamento espacial é a figurativização mais radical do tema da busca de conhecimento, visto que a partida representa a possibilidade de se escapar do espaço conhecido, de segurança, rumo a um outro que contém grande dose de indeterminação, de hesitação, de primeiro contato com o estranho. Sob esta perspectiva, o sujeito que sai para o mundo é submetido a provas que o levam a um processo de transformação e revelam a própria identidade do mesmo. A partir do momento em que se dá a saída espacial, a realidade passa a ser vista como ambígua, de limites indeterminados e repleta de acontecimentos desconhecidos e inesperados. São esses acontecimentos que descrevem o percurso da individualização do ser.

Ao intitular o primeiro capítulo do livro **A partida**, a personagem Sérgio Sant'Anna marca uma relação entre esse capítulo e as epopéias clássicas, o romance picaresco e a novela de cavalaria, cujos heróis saem para o mundo como forma de encontrar, no deslocamento espacial, a ação venturosa nos amplos horizontes do mundo aberto para as especulações.

Vejamos, agora, o que leva heróis e anti-heróis a saírem para o mundo, a que tipo de provação são submetidos e, se possível, observarmos aonde eles chegam ao final de suas respectivas "viagens".

Mais uma vez, as **Confissões de Ralfo** terão que ser suspensas para a elas podermos voltar com melhores condições de entender por que o tema da saída do herói para o mundo é retomado nesse romance.

Segundo V. Propp, a primeira ação importante encontrável numa narrativa é o "afastamento", no seu inventário das 31 funções. Esta função é de extrema importância por estar diretamente ligada à função principal da narrativa, "dano" e "carência". Desse modo, o sujeito que vive em estado de carência se afasta, parte, viaja à procura da reparação do dano causado pela deficiência de algo. Assim, a função "afastamento" está ligada a essa carência. De modo geral, essa função significa a falta de proteção para quem sai para o mundo, pois é obrigado a enfrentar o lugar "atópico".

A função deslocamento espacial apresenta o herói a caminho de seu objetivo: o de deixar o espaço conhecido, de segurança (cidade, lar) ao encontro de um lugar desconhecido, de insegurança. Na terminologia de Gaston Bachelard, o espaço tópico é o espaço feliz, conhecido, onde se vive em segurança, em proteção. Enfim, o espaço tópico é o espaço "vital". O espaço atópico é o espaço hostil, por ser um lugar desconhecido, da aventura que atrai pelo fascínio e mistério; é o espaço do sofrimento e da luta. O espaço utópico é o lugar da imaginação, do

Gomes, Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

MATOS, Olgária. "A melancolia de Ulisses", in: *Os sentidos da paixão*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 141-157.

desejo⁽¹⁾.

No caso das epopéias, seus heróis são levados à aventura, a sair do espaço de segurança, por forças alheias a sua vontade. Eles são simples joguete nas mãos de um destino cego que os afastam do seu espaço típico, arrastando-os para o espaço atópico, desconhecido e de sofrimento. Eles são levados pela fatalidade a abandonar a sua pátria e enfrentar inúmeros perigos, lutando em terras estranhas contra as forças adversas da natureza. Contudo, o sentido de aventura pelo afastamento da terra natal tem a função de fortalecer o caráter do herói, a fim de que ele encontre a sua verdadeira essência, o encontro consigo mesmo, através do isolamento.

Desse modo, a mobilidade espacial representa um meio de os heróis adquirirem conhecimento de mundo e de sofrerem, conseqüentemente, um processo de transformação interior.

5.1 - O retorno de Ulisses

Na *Odisséia*⁽²⁾, o herói Ulisses, durante a longa ausência do lugar típico, ele próprio se lança à procura do objeto desejado, esposa e pátria queridas. É nessa viagem de retorno a sua cidade natal que Ulisses é submetido a inúmeras provações, as quais o levam a um processo de mudança, de aprendizagem. Ele terá que dominar a natureza pelo cálculo racional, reprimindo os instintos e sacrificando-se continuamente. Há, portanto, na *Odisséia*, uma ação exterior e outra interior.

Olgária Matos, em seu estudo sobre "A melancolia de Ulisses"⁽³⁾, atesta

-
- (1) BACHELARD, Gaston - "A poética do espaço". In: *Os pensadores*, vol. XXXVIII, São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 341-507.
- (2) HOMERO. *A Odisséia*. (em forma de narrativa). Trad. e adapt. de Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.
- (3) MATOS, Olgária. "A melancolia de Ulisses". In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 141-157.

que as etapas que Ulisses vence, no seu retorno à Ítaca, "são aquelas realizadas pela humanidade para poder chegar, partindo do mito, ao despregamento vitorioso da **ratio**"⁽⁴⁾. É através da razão que Ulisses consegue exercitar o controle sobre a realidade a ele contraposta, o que lhe traz como consequência um processo de dilaceramento e de sofrimento.

O estudo de Olgária Matos a respeito de Ulisses mostra, assim, o processo de rompimento do homem do seio da natureza. Nela protegido, o homem é privado de mudar o resultado de suas ações, já que tudo está integrado a uma ordem divina. A indivisão do homem e da natureza é vivida como uma situação de puro prazer, e por isso mesmo, o homem não conhece a fonte geradora da angústia. Esta se inicia quando o homem começa a se destacar da natureza.

Pela racionalidade com que tem de dominar as forças adversas da natureza, Ulisses submete-se a auto-sacrifícios por meio da renúncia: onde há perigo e sedução (o confronto com a deusa Circe, a tentação das sereias, o Lótus) ele se reprime e se auto-sacrifica para poder sobreviver.

A primeira provação de Ulisses é a flor lotus que faz perder a memória, levando a pessoa a mergulhar em uma relação harmoniosa com seu meio. Ulisses não come a flor e por isso persiste em sua viagem de volta à Ítaca. Ele reprime o instinto também por não se entregar à beleza da deusa Circe que o transformaria em um animal manso e selvagem.

Outra provação a que Ulisses é submetido é a tentação das sereias. Como símbolo de mulher atraente, "as sereias são a promessa de felicidade na forma do amor que ameaça: o amor erótico"⁽⁵⁾. Não ter atendido ao chamado das sereias significa, segundo Olgária Matos, que Ulisses está barrando a sua própria vontade de ir ter com elas, como também fugindo em direção a ele mesmo, pelo medo de perder o próprio **Eu**⁽⁶⁾.

(4) Idem, ibidem, p. 147.

(5) Idem, ibidem, p.149.

(6) Idem, ibidem, p. 149.

Ulisses renuncia ao chamado das sereias, contudo, o objeto amado continua a ser desejado e é isso que o torna melancólico. Nas análises freudianas, essa impossibilidade de abandonar o objeto amado é a fonte natural da tristeza. Mas o melancólico não consegue entender claramente o que perdeu, do mesmo modo que não é capaz de descobrir o que é que o absorve tão intensamente. É uma perda sem objeto perdido, perda desconhecida, perda do objeto que escapa à consciência⁽⁷⁾.

Em Ulisses essa perda se deve aos auto-sacrifícios, com a repressão da natureza interior do homem. Assim, a perda de Ulisses se dá no interior do próprio eu, tendo como causa a racionalidade que o guia. Essa racionalidade, se, por um lado, representa um triunfo em relação às forças que o ameaçam, por outro, o torna melancólico.

Desse modo, a renúncia convertida em autonomia traz como consequência um vazio, uma ausência, uma instabilidade, uma carência propriamente dita.

Ulisses, contudo, não se dando conta de que sofrera um processo de transformação, atribui toda a sua nostalgia à ausência da pátria e esposa. Desse modo, a sua dor teria um remédio: o retorno à Ítaca. No entanto, Ítaca não mais possui o sentido de verdadeiro lar, por não mais estar interligada à natureza. Ulisses fica impossibilitado, assim, de encontrar nela o que procurava: a sua felicidade deixada no passado, cujo significado é o fim da tensão, do sofrimento, da perda. Isso é retratado metaforicamente pela nuvem lançada pela deusa Atena, evidenciando que a experiência vivida no interior de si mesmo, como o deslocamento espaço-temporal, tudo mudou, o que o impede de reconhecer a sua própria cidade. Assim, cidade e esposa não mais são as mesmas, do mesmo modo que Ulisses não conseguirá reencontrar o Ulisses de outrora.

(7) Idem, *ibidem*, p. 149, 150

O reconhecimento é uma figura discursiva que se prende à passagem de um saber (errôneo) a um outro saber (verdadeiro)⁽⁸⁾.

Em relação a Ulisses, pelo que já foi exposto, podemos afirmar que não ocorreu um processo de reconhecimento, pois ele possui um saber errôneo que é atribuir toda a sua melancolia à ausência da pátria e esposa. O reencontro com ambas, portanto, poria fim ao seu dilaceramento interior. O saber verdadeiro a que Ulisses deveria chegar é que o reencontro com o objeto desejado reveste-se de um novo significado, não mais encerrando a promessa de felicidade deixada no passado. O lar para o qual Ulisses regressa não mais está interligado à natureza e, portanto, não pode ser o remédio para sua melancolia.

Existe em Ulisses um **conhecer**, passagem do não-saber ao saber. Ele adquire um saber quando se depara com os perigos da natureza, demonstrando malícia, coragem e, acima de tudo, racionalidade. No entanto, ele não reconhece que, com a luta contra o perigo que o ameaça, ele realiza a principal viagem, a viagem ao interior de si mesmo, e que de um modo altamente significativo o seu eu se dilacerou, não mais sendo possível recompor a unidade antes existente.

A **Odisséia** retrata um problema de relevância vital para o ser humano: o momento em que homem, guiado pela racionalidade, desvencilha-se da natureza e conhece a fonte geradora da dor e do sofrimento e é invadido por uma melancolia. A partir daí, existe um desejo incessante do homem em recuperar a unidade perdida, mas esta não mais pode ser restituída.

5.2 - A viagem de Enéias

Eneida, considerada a maior obra da literatura latina, se assemelha à **Odisséia** no tocante à aventuras marítimas⁽⁹⁾. Nesta, como já observamos, o tema

(8) GREIMAS, A. J. & J. COURTÉS. *Dicionário Semiótico*. Trad. de Alceu Dias Lima *et al.*, São Paulo: Cultrix, 1979, p.373.

(9) VERGÍLIO. *Eneida*. Trad. em prosa de G. D. Leoni e Neyde Ramos de Assis. São Paulo:

principal é a narração das viagens de Ulisses em alto mar rumo à volta para a sua cidade natal, naquela são narradas as aventuras marítimas de Enéias, na viagem que realiza de Tróia até o Lácio.

O ponto de partida da viagem de Enéias é a busca da terra prometida pelos deuses aos troianos, massacrados pelos gregos na longa guerra para vingar rapto de Helena.

Enéias é levado à aventura, não pelo querer, mas por um dever. Ele é forçado a se afastar de seu lugar tópicos para um espaço desconhecido em nome de uma missão que os deuses lhe impuseram. Segundo C.M. Bowra, o assunto fundamental da *Eneida* é o destino de Roma⁽¹⁰⁾.

Enéias, entretanto, não sabe a localização da terra prometida, mas tem o dever de fundar uma nova pátria na Itália. Para ele, a causa defendida não visa a um ideal de proezas individuais, não tem por objetivo satisfazer as suas ambições pessoais, como honra e renome por meio de seus feitos. Ele não pretende, pois, uma vida curta e gloriosa para ser eternamente lembrado depois de morrer, como é o caso do herói da *Ilíada*. Essa ausência de satisfação pessoal na causa que Enéias defende, se deve ao fato de ela ter sido imposta a ele pelos deuses e é em nome deles que ele deve lutar.

Para vencer a missão imposta pelos deuses e para estar à altura dela, Enéias tem de enfrentar inúmeras dificuldades, que são as provações.

O primeiro momento em que ele é posto à prova é quando o projeto de se fixar em Creta não é bem sucedido e o segundo, quando quatro dos seus navios são incendiados na Sicília, o que o leva a pensar em abandonar a empresa.

Dentre todos os obstáculos que Enéias encontra, o principal deles reside

(11) Atena, 1966.

(10) BOWRA, C. M. *Virgílio, Tasso, Camões e Milton: ensaio sobre a epopéia*. Trad. do Inglês de Antônio Alvaro Dória. Porto: Livraria Civilização, 1950, p. 45.

nele próprio. Ele tem que dominar os impulsos e os sentimentos para que suas ações tenham êxito. Ainda que seja dotado de coragem, essa qualidade não é orientada pela razão, o que o impede de saber o que deve fazer em determinadas circunstâncias. O que falta em Enéias é deixar que a razão vença o sentimento. O contrário disso é o que ocorre com Ulisses. Enéias é dominado pela paixão e pela fúria, como alguém que não aprendeu a dominar-se ou a dominar as circunstâncias adversas.

Quando inicia a busca da terra prometida, depois de ter lutado para vencer as guerras, marés, ventos e divindades opositoras, Enéias, em Catargo, mantém relações amorosas com a rainha Dido. Enéias coloca o amor por essa mulher à frente do seu destino. Muitos críticos vêem nessa passagem (IV Conto) uma parada ou um descanso do herói após a longa jornada cheia de sofrimentos. Nesse episódio, pode-se sentir a sensibilidade do autor, sua acuidade psicológica, principalmente, na caracterização de Enéias e Dido⁽¹¹⁾.

Segundo C. M. Bowra, o fato de Enéias ter esquecido do seu verdadeiro dever constitui mais um descuido da sua missão do que propriamente um amor que ele sente pela rainha Dido, "pois manifesta por ela pouco mais do que afeição grata". E acrescenta "o esquecimento de Enéias é um estado falso de deleite em que um proveito temporário se confunde com um bem verdadeiro"⁽¹²⁾.

Ocorre que, nessa fase, Enéias ainda está à mercê dos instintos e das emoções, contudo, o seu dever faz com que ele se reporte para Roma, vencendo os sentimentos e emoções. Dido, ao ver Enéias seguir a determinação dos deuses, entrega-se à morte.

A caminho da Itália, com o domínio da razão, Enéias não mais permite

(11) PEROZIM, José. "A Eneida de Virgílio: IV canto". In: *Stylos: estudos literários*. v. 97, 1990, p. 53-67.

(12) BOWRA, C. M. Op. cit., p. 75.

que os sentimentos lhe ocultem o sentimento do dever; não mais é dominado pela dúvida ou pelo desespero. Suas únicas hesitações são acerca dos verdadeiros meios para atingir o fim pretendido, os quais acaba por encontrar depois da devida ponderação. Com isso, ele demonstra que já aprendeu o auto-domínio e a sabedoria⁽¹³⁾.

Ao final de suas aventuras, Enéias sai vitorioso, cumprindo o destino a ele imposto, qual seja, que latinos e troianos formassem um só povo de um glorioso passado e futuro. Mas, nem com o resultado feliz de suas ações, Enéias sente qualquer vaidade, qualquer satisfação. Na *Eneida*, Vergílio aproveita intencionalmente o caráter ativo e passivo da fortaleza para criar Enéias; nele harmonizam-se prudência e justiça. Enéias é forte porque, como Ulisses, suporta inúmeras provações que tem de enfrentar para fundar uma nova pátria.

Segundo Maria Helena Nery Garcez, Enéias não brilha tanto pela prudência que inegavelmente possui, mas pela justiça, visto que na *Eneida* se sobressai a preocupação com as leis, com a obediência à autoridade paterna, legal, com o domar povos e impor-lhe uma ordenação com a fundação de uma nova pátria e com a constituição de um Império. Acrescenta ainda esta estudiosa que Vergílio pretende que Enéias seja mais completo que seus antecessores, na medida que constrói recapitulando suas virtudes e acrescentando-lhes a faceta nova da piedade, parte da justiça⁽¹⁴⁾.

Ainda que Vergílio se aproveite de um gênero literário e de um material épico pré-existente, que é o mito da origem divina e da raça romana, predestinada a ser dominadora e civilizadora do mundo, sua obra alcança um tema mais vasto do que esses ideais romanos. O maior drama de Enéias reside no contraste entre sua

(13) Idem, *Ibidem*, p. 77.

(14) GARCEZ, M. H. Nery. "Varrão das dores da antiguidade clássica". In: *Mito, Religião e Sociedade*. Organ. Zelia de Almeida Cardoso. Atas do II Congresso Nacional de estudos clássicos, São Paulo: SBEC, 1991, p. 65.

personalidade dócil e triste e o destino que o impele a lutar. É pelo fato de Enéias só agir quando se vê oprimido pelos deuses que faz com que ele seja considerado como uma personagem pobre de determinação, tímido, passivo e sem personalidade. Em muitos episódios, ele se mostra embaraçado por dúvidas e receios e não se sente seguro, não só em relação à sua glória, como em todo o seu destino. Essa incerteza é uma das maiores provações de Enéias; contudo, ele persegue sua missão, apesar de suas dúvidas.

A procura da terra prometida, que é o tema da *Eneida*, atinge no conjunto da obra uma dimensão mais universal, uma vez que o que predomina na personagem principal é uma espécie de tristeza resignada, um sentimento de que a vida é um fardo pesado e de que a maior parte das esperanças está condenada ao desalento.

Enéias é marcado por uma inquietação espiritual, uma melancolia que brota das dúvidas, do receio e da falta de satisfação na causa que defende.

Na *Eneida*, Vergílio mostra o que o homem é na realidade: um ser que não tem certeza do seu lugar no universo e do fim para que tende. As lutas são mais um meio de procurar alcançar uma unidade e harmonia na vida. Todavia, essa meta fica condenada ao desalento, já que o vazio e a insatisfação de Enéias não podem ser preenchidos pelos resultados vitoriosos de suas ações; mesmo porque o que ele faz é cumprir um destino imposto pelos deuses. Isso, em vez de atenuar, intensifica ainda mais o sentimento de ausência de sentido da vida. Enéias é, assim, um ser para quem as coisas são carentes de sentido e, por isso mesmo, ao final de sua trajetória, perdura a desesperança de que nada leva a lugar algum.

5.3 - A saída do cavaleiro andante e do herói picaresco

O princípio de viagem é a mesma entidade estruturante tanto para as novelas de cavalaria como para as novelas picarescas, porém, suas funções são

AUERBACH, Erich. *Op. cit.*, p. 117.



diferentes.

Nas novelas de cavalaria, o herói realiza uma viagem sem qualquer incumbência, apenas com o propósito de buscar aventuras. A viagem, portanto, tem o papel de o herói procurar situações mais adequadas para demonstração constante de sua heroicidade.

O mundo do romance de cavalaria se constitui em torno de duas isotopias fundamentais: o amor e a aventura⁽¹⁵⁾. O herói não visa, na viagem, transformar as aventuras vividas em aprendizagem, pois, ao partir para o mundo da cavalaria seu caráter, além de estar implantado, já contém os conceitos de coragem, honra, maneiras refinadas, fidelidade, respeito mútuo, que estão relacionados à figura do cavaleiro andante. A aventura lhe serve como demonstração de sua heroicidade, pois o mundo da provação desse herói é um mundo repleto de aventuras excepcionais e inverossímeis, especialmente preparado para o cavaleiro viver as mais diferentes aventuras. Ele troca constantemente de cenário, mas não de caráter. É portanto, uma personagem estática.

Nas novelas picarescas, a viagem não tem um fim em si mesmo, pois é por meio das viagens do herói que se desenrola seu destino. Em função disso, o pícaro possui um caráter inicialmente neutro, indefinido, que só adquire dimensões humanas à medida que ingressa no seu constante viajar. A viagem é, assim, um meio de proporcionar ao pícaro o encontro de situações dentro das quais se forja gradativamente seu caráter.

O pícaro é uma personagem oriunda dos baixos extratos sociais e possui uma genealogia desonrosa e vil, o que o opõe ao cavaleiro andante dos romances de cavalaria, modelo de honra e heroísmo, que tem como principal missão manter de pé o mito da Espanha magnífica e conquistadora.

A antigenealogia do pícaro vai defini-lo como um herói às avessas,

(15) AUERBACH, Erich. Op. cit., p. 117.

interessado em trazer o leitor - acostumado a seguir os cavaleiros por um reino de pura fantasia - para o difícil cotidiano da Espanha, onde vigora um mundo feito de aparências enganosas, um mundo que é a imagem invertida daquela afirmada pelos valores supostamente em vigência.

Ainda em contraposição à personagem medieval, estática, o pícaro se apresenta como portador de uma marca de exclusão ligada à sua origem e que vai passar por um processo de transformação na sua relação com os outros homens.

O mundo, desde saída, se coloca como um problema para o pícaro e, em vez de se deparar com provações de um mundo encantado, enfrenta os monstros do obscurantismo, da intolerância e do preconceito.

Ligados à experiência da desonra, existem no pícaro traços que vão operar como uma compensação: sua ágil esperteza e sua determinação.

Profundamente individualista, o pícaro está preocupado apenas com seu destino. O que impulsiona o pícaro a se deslocar, desde o início, quando rompe os laços que o ligam a sua cidade natal, é o desejo de ascensão social. Por estar diante de um mundo que ele despreza, que ele não pode levar a sério, o pícaro vai tentar fazer fortuna e procurar uma imagem aceitável, não importando por que meios. Para tal, ele precisa integrar-se nele, se quiser sobreviver. Nesse sentido, ele beira a criminalidade, já que os meios de que se utiliza se enquadram no ilícito. Seu intento, no entanto, é se integrar para fugir do seu destino marginal.

Sérgio Vicente Mota assinala que o princípio de viagem e o de serviço se complementam, posto que as viagens dão ao pícaro a oportunidade de conhecer diferentes meios geográficos condicionados e o serviço oferece a oportunidade de entrar em contato com distintos meios sociais⁽¹⁶⁾. A articulação desses dois

(16) MOTA, Sérgio Vicente. *Dois momentos históricos de ironia: Lazarillo de Tormes e memórias de um sargento de Milícias*. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, 1988.

princípios propiciam uma visão horizontal e vertical da sociedade, as contradições da vida, da gente que está à margem da sociedade. Contudo, o objetivo do pícaro não é conhecer diferentes meios sociais. Sua constante transição pelas diferentes camadas da sociedade se deve ao fato de ele ser um homem sem profissão estável e que, portanto, não encontra um ponto fixo.

Flexível e mutável, na sua luta para se integrar, o pícaro está constantemente se metamorfoseando. Ele veste todos os disfarces sem optar definitivamente por nenhum deles e sem abrir mão da extrema liberdade (ainda que ilusória) de ser dono de seu próprio destino.

A negativa do pícaro em se fixar em determinado papel social, ao mesmo tempo que denota conformismo - busca a forma aceitável para a sua integração no sistema - mostra-se, por outro, como signo da rebeldia, do seu conflito social com a realidade, da sua oposição aos cânones dominantes⁽¹⁷⁾.

Mesmo em seus reveses, a ausência de desespero e firmeza de decisão do pícaro de recomeçar, de partir para outra, de dar a volta por cima, apontam sempre para a necessidade constante de movimento, de transformação. Ainda que o resultado final das suas aventuras não seja dos melhores (geralmente não o é), o pícaro procura fugir de um destino imposto por normas absurdas.

A relação do pícaro com o espaço pode ser vista através da mesma lente da dialética conformismo/rebeldia. O desejo de ascensão social do pícaro se inscreve perfeitamente nos moldes do sistema conformista.

No entanto, esse procedimento, levado à saturação, se converte em signo de rebeldia relativamente à imobilidade social. A imobilidade vertical que fixa as pessoas num lugar pré-determinado de onde ela não tem possibilidade de sair até o fim de seus dias, o pícaro, contradizendo esse fatalismo e saindo de seu lugar ínfimo em busca de fortuna e reconhecimento social, contrapõe uma extrema

(17) AGUIAR e SILVA, V. M. Op. cit., p. 255.

mobilidade horizontal, entrando e saindo quando melhor lhe convém, de vilas, cidades, países, num nomadismo cigano que recusa a fixar raízes, exercendo a liberdade possível de ir e vir.

Ao final do processo, dá-se a superação da condição de pícaro. Instalado já numa outra situação, socialmente mais favorável, ele passa de personagem-ator para personagem-"autor". Assim, ele vai ocupar o centro da narrativa, exibindo sua vida mesquinha e miserável como digna de ser narrada. A narrativa assume a forma autobiográfica.

Para o pícaro, narrar sua própria história, por um lado, representa um meio de recuperar sua identidade perdida do eu dispersado na busca incessante de uma forma externa aceitável⁽¹⁸⁾; por outro, uma maneira de sair definitivamente da marginalidade.

5.4 - A viagem do cavaleiro Dom Quixote

O tema da viagem é também a entidade estruturante do romance **Dom Quixote**⁽¹⁹⁾. Nessa obra, a viagem que a personagem título realiza é motivada por um mal-estar, algo como uma fadiga que domina toda a sua existência. Esse mal-estar não é causado por qualquer razão determinada, não há nada de totalmente concreto que lhe tenha acontecido para que se originasse um tal enfastamento perante sua vida.

Para o autor desse romance, a localização da problemática de Dom Quixote reside no fato de ele ser uma vítima de uma classe social carente de função, não podendo dela se emancipar. Essa situação que o oprime, pelas

(18) COSTA LIMA, Luís. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1966, p. 244.

(19) CERVANTES, Miguel. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Trad. de Eugênio Amado, 2. v., Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

limitações que lhe são impostas, seria o motivo de Dom Quixote procurar se libertar dela, vivendo as aventuras dos cavaleiros andantes. Para um homem de cinquenta anos de idade, que leva uma vida regrada e possuidor de uma certa cultura, a influência de leitura solitária de romances de cavalaria não é propriamente o que justifica a saída de Dom Quixote para o mundo de aventura da cavalaria. A viagem que Dom Quixote realiza é uma forma de escapatória dessa existência sem sentido. Esse vazio pode ter existido sempre, a partir do momento em que o homem se dilacera pela conquista da racionalidade, advindo daí um sentimento de angústia. Angústia essa gerada em decorrência de o homem estar inserido num mundo em que não mais é capaz de combinar os materiais extraídos do mito, da história e da própria experiência. Homero é o primeiro autor ocidental a ilustrar isso, conforme vimos, e Cervantes, ao criar um romance que se estrutura parodiando o universo da cavalaria, revela um problema de natureza vital para o ser humano: a ausência de valores que transcendam sua existência.

Dom Quixote busca para preencher o seu vazio o afastamento da vida prática, por não poder viver harmoniosamente com ela. Daí mergulha obstinadamente em leituras de romances de cavalaria. Com isso, ele assimila a idéia de que o nobre, o grande, o importante nada tem a procurar na realidade comum, e a cavalaria andante é uma forma de afastamento desse real. A fuga da banalidade da vida cotidiana, através dessa leitura, se torna tão acentuada que Dom Quixote resolve pôr em prática as aventuras do cavaleiro andante.

Dom Quixote não só é competencializado pelo conhecimento dos códigos do romance de cavalaria como ele próprio não teria cobrado existência sem esses livros.

Michel Foucault, no entanto, vai mais longe ao afirmar que o livro funciona mais como seu dever do que como sua existência: o livro, constantemente consultado, é o que lhe determina quanto deve falar e fazer e "quais signos dar a si próprio e aos outros para mostrar que ele é realmente da mesma natureza que o

texto donde saiu. Os romances de cavalaria escreveram de uma vez por todas a prescrição de sua aventura"⁽²⁰⁾.

Com suas ações, Dom Quixote deve demonstrar que o livro diz a verdade; ele é quem preenche a promessa dos livros. "Dom Quixote deve preencher com a realidade os signos sem conteúdo da narrativa"⁽²¹⁾. Isso significa que sua tarefa é a de "transformar a realidade em signo. Em signo de que os signos da linguagem são realmente conforme às próprias coisas. Dom Quixote lê o mundo para demonstrar os livros. E não concede a si outras provas senão o espelhamento das semelhanças"⁽²²⁾.

A tarefa que Dom Quixote empreende é, assim, seguir rigorosamente o modo de se comportar dos heróis dos romances de cavalaria. Em função disso, Alonso Quijano passa a se chamar Dom Quixote, e a seu cavalo atribui o nome de Rocinante. Ligados à pessoa do cavaleiro perfeito estão as armas e uma mulher amada, de quem o herói obtém favores através dos feitos heróicos e da dedicação total. Uma feia camponesa, Dom Quixote passa a chamar de Dulcinéia do Toboso que se torna a senhora de seus pensamentos, o protótipo da beleza, a razão de ser da sua existência.

Tendo encarnado a ética feudal, Dom Quixote se sente preparado para viver as aventuras e perigos através dos quais possa pôr-se à prova e se revelar um autêntico cavaleiro.

No entanto, a semelhança buscada entre a leitura e a vida é alvo de frustração e com isso a palavra dos livros fica esvaziada, pois ele não encontra um mundo especialmente preparado para a provação cavaleresca e, por isso, a obra se constitui como paródia e desmistificador dos romances de cavalaria. Nestes

(20) FOUCAULT, Michel - *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fortes, 1985, p. 61.

(21) Idem, *Ibidem*, p. 62.

(22) Idem, *Ibidem*, p. 62.

romances, conforme assinala Auerbach, o realismo provém de sua atmosfera feérica; os encontros e os perigos fantásticos aparecem dentro de um mundo geograficamente conhecido e vão ao encontro do cavaleiro numa série quase ininterrupta de aventuras. O mundo já é criado para a provação do cavaleiro. Além disso, os atributos do herói, através dos quais se sobrepõe a esses perigos, são implantados. Enfim, a idealização dos romances de cavalaria leva para muito longe a imitação do real, pois exprime formas exteriores de vida e também as representações ideais da sociedade feudal dos fins do século XII⁽²³⁾. Além disso, as classes letradas cultuam o ideal da cavalaria que desempenhavam um papel que os romances sensacionalistas cumprem em nossos dias. Servem como forma de evasão da realidade.

Dom Quixote, figura que se crê sublime e que reúne em si os códigos ligados à pessoa do autêntico cavaleiro, deverá transformar o seu cotidiano desinteressante, pequeno e prosaico numa sucessão de grandes aventuras, para poder atualizar suas características heróicas.

Uma realidade baixa e incompatível com heróis elevados. O cavaleiro andante não teria condições de existência num ambiente cotidiano e banal com o qual se depara quando da sua investida como cavaleiro andante. Tal ambiente jamais propiciaria aventuras transcendentais. Por isso, ele transforma, no mundo da sua imaginação, uma venda em castelo (já que no romance de cavalaria era possível a existência de um castelo num lugar qualquer); duas prostitutas em donzelas, moinhos de vento em gigantes, manadas de ovelha em exércitos, bacia de barbeiro em elmo.

Ora, se Dom Quixote é a reencarnação do cavaleiro andante, ele deverá percorrer regiões nobres e encantadas. O encantamento que operará sua elevação é a representação que Dom Quixote faz da realidade, ou seja, sua leitura. Gilda de

(23) AUERBACH, Erich. Op. cit., p. 107-123.

Mello e Souza afirma que as qualidades deste cavaleiro são exageradas e caricaturadas, mas que, de qualquer forma, a coragem continua sendo o traço distintivo de Quixote. A coragem "se torna ridícula devido ao desacordo ridículo que se estabelece entre o heroísmo e a insignificância dos significados"⁽²⁴⁾.

Auerbach, no capítulo "A Dulcinéia encantada" de *Mimesis*⁽²⁵⁾, encontra na obra de Cervantes um tom grave e trágico que vigora em todo o romance e que não resulta de toda uma estrutura própria da tragédia, mas da relação chocante entre os bons propósitos do cavaleiro e a falta de êxito de suas ações.

Dom Quixote não encontra um cenário que efetive uma visão de mundo pautada pela relação de semelhança entre a leitura e a vida. Por isso, segundo Auerbach, tudo o que Quixote faz é carente de sentido e incompatível com o mundo existente, o que propicia ao leitor uma alegre confusão. Esse crítico afasta ainda a possibilidade de sentirmos compaixão diante dos problemas humanos e sociais apresentados, pois tudo se restringe ao campo do puro divertimento⁽²⁶⁾.

Dom Quixote, alienado na analogia, não dimensiona a verdade segundo a relação das palavras com as coisas, por isso, não se dá no romance o embate entre a ilusão de Dom Quixote com uma realidade cotidiana e oposta à ilusão. Isso porque esse cavaleiro atribui a dessemelhança à ação dos encantadores, prevista pelos próprios livros. Desta maneira, eles são a representação da verdade e é apoiado nessa verdade que Dom Quixote não aceita Dulcinéia como uma feia e vulgar camponesa, conforme Sancho lhe apresenta. Julgando-se vítima da ação dos malvados encantadores, todos os seus pensamentos estão dirigidos para o propósito de quebrar esse encantamento. Mas o pressentimento de que isso jamais seria conseguido leva-o a uma profunda amargura. Amargura essa, num certo

(24) MELLO e SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p. 89.

(25) AUERBACH, Erich. Op. cit., p. 292-314.

(26) Idem, ibidem, p. 313.

sentido igual a que ele se encontra no início da obra. A cavalaria andante foi a forma de evasão de sua vida insípida para um mundo repleto de acontecimentos. Mas esse vazio só é preenchido porque ele fecha os olhos para o mundo cotidiano que o circunda, o que o leva a compreender e transformar tudo como objeto de uma aventura. Depois de ter saído para o exército da cavalaria, fica ainda mais difícil para ele se enquadrar na mesma vida de que já tinha conseguido se libertar. Por isso, Dom Quixote não consegue aceitar que tudo o que ele fez foi converter o mundo real e cotidiano num "palco hilariante" para usar a expressão de Auerbach.

Destruir o projeto ou desmascarar a ilusão equivale a perder a razão de viver. Aceitar-se derrotado significa trazer de volta as feições de Alonso Quijano. Somente a morte põe fim a sua ilusão e o liberta de uma vida carente de um significado.

5.5 - A jornada de Macunaíma

Macunaíma, o herói sem nenhum caráter⁽²⁷⁾ é uma obra sempre à espera de novas abordagens. Para o propósito de nosso trabalho, pretendemos destacar, sobretudo, o deslocamento espacial e as características anti-heróicas que Macunaíma exhibe.

A trajetória de Macunaíma é motivada pelo dever de recuperar o talismã, pedra verde que traz sorte e felicidade para a sua tribo amazônica Uraricoera.

Para a viagem, Macunaíma tem como adjuvantes os irmãos Maanape e Jiguê. Partem juntos rumo a São Paulo em busca da muiiraquitã, que se encontra em poder de Venceslau Pietro Pietra, o Gigante Piaimã. A viagem de Macunaíma é seguida do retorno ao lugar de origem.

A saga do herói é marcada por uma sucessão de aventuras. As diferentes

(27) ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 20. ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

situações em que Macunaíma é posto à prova não lhe causam grandes transtornos, porque ele é predestinado a reunir um complexo de características, a ser plural, a não possuir coerência, unidade. Em função disso, Macunaíma é apto para enfrentar diferentes provações.

Desde seu nascimento, já se entrelaçam as contradições que irão marcar seu destino: o caráter superior, heróico e o inferior, anti-heróico:

"No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando um murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma"⁽²⁸⁾.

O herói nasce nos recônditos do mato amazônico, como gerado pela própria natureza. O anúncio de sua vinda, conforme a condição de herói, é solene: o silêncio impõe-se para permitir que se escute apenas o "murmurejo do Uraricoera", o paradisíaco espaço tropical. O estilo elevado da narração se justifica pelo surgimento de um ser superior.

No entanto, como para conferir humanidade ao divino, dá-se a inserção do elemento cômico no elevado, consumando-se, assim, a paródia do tom solene da épica. O herói se demistifica: é parido (e não dado à luz, por exemplo); é "preto retinto e filho do medo da noite" e, além do mais, uma "criança feia".

O caráter acentuadamente marcado por contradições, se justifica pelo hibridismo apresentado no próprio ato do nascimento. Macunaíma é preto nascido da índia tapanhumas e, ademais, um herói, concepção branca, de corte europeu. Ele é, portanto, impuro, pela soma de traços opostos. Dessa forma, Macunaíma tem que se reconhecer plural, feito de contradições.

Na configuração de seu próprio nome, aliada ao atributo que carrega, o

(28)

Idem, *Ibidem*, p. 09.

de herói, ele encerra as controvérsias de que será porta-voz. Assinala Cavalcante Proença que o nome Macunaíma "contém como parte essencial a palavra **Maku**, o mau, e o sufixo aumentativo **Ima**, grande. Assim, significaria o Grande Mau"⁽²⁹⁾. Macunaíma, O Grande Mau, é o nosso herói.

Frente a tais contradições, ele só poderia existir se virado do avesso. E é exatamente assim que ele age. Na sucessão ininterrupta de aventuras circunstanciais, Macunaíma é completamente desprovido das amarras sociais; enfrenta as adversidades com recursos que a imaginação lhe oferece (Muitas vezes, esses recursos pertencem ao domínio do mágico, do maravilhoso, fora, portanto, das explicações racionais). É avesso ao trabalho, mas desejoso de posse do dinheiro. Essas características, naturalmente, o aproximam do pícaro. Contudo, aos traços da picardia se sobressai em Macunaíma a figura, tão brasileira, do malandro histórico. Macunaíma possui o dom da palavra e o falar fácil que, aliás, é a principal arma na solução das dificuldades. Ele sabe explorar, por isso, o "jeitinho" brasileiro. A capacidade de improvisação, a cordialidade eventual, a sensibilidade e a preguiça são traços peculiares à figura do malandro, presentes em Macunaíma.

Para o sociólogo Roberto da Matta, o malandro é:

"um ser deslocado das regras formais da estrutura social, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e altamente individualizado, seja pelo modo de andar, falar ou vestir-se"⁽³⁰⁾.

Conseqüentemente, o malandro é o ser instalado fora da ordem que regula as instituições e os mecanismos sociais; é aquele que realiza a anarquia, a carnavalização da ordem em benefício próprio, no plano oposto, no da desordem.

(29) PROENÇA, Cavalcante. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, 272 p.

(30) MATTa, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zabar, 1981, p. 202.

Macunaíma possui traços marcantes do malandro, tanto que Antonio Candido⁽³¹⁾ afirma que nele "o malandro é elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade"

Na trajetória de Macunaíma vai se atualizar o hibridismo de sua personalidade que é, podemos dizer, inato. Ainda criança, ele passa o tempo todo entregue ao ócio total, porém, "si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma danava pra ganhar vintém"⁽³²⁾.

A atração pelo dinheiro, alheia ao mundo primitivo, é um dado de caracterização da sociedade de consumo, que já projeta o herói para fora de seu espaço primordial. Além do apego ao dinheiro, Macunaíma manifesta outro aspecto do mundo civilizado: o apetite sexual, expressão da sensualidade gerada nos trópicos. Desde pequeno, Macunaíma, por meio de recursos enganosos, leva as mulheres que o irmão Jiguê toma por companheira para o mato e ali, antes da consumação da relação sexual, transforma-se repentinamente num "príncipe lindo"⁽³³⁾, numa clara referência ao elemento branco idealizado das lendas européias.

Macunaíma nasce predestinado a ser imperador do Mato Virgem, porque, cumprindo seus desígnios, possui sexualmente Ci, a mãe do mato. A posse da guerreira Ci é marcada por atos anti-heróicos, numa contradição flagrante entre o significado do ato de tornar-se imperador e a maneira como ele se efetiva. Na luta que Macunaíma trava com ela para possuí-la, o herói sai perdedor. Foge, então, em busca da ajuda dos irmãos, dissimulando um heroísmo inexistente para esconder a sua inferioridade. "- Me acudam si não eu mato! Me acudam si não eu mato"⁽³⁴⁾.

(31) CANDIDO, Antonio. "Dialética da Malandragem. In: *Memórias de um sargento de Melícias*. Rio de Janeiro: LTC, 1978, p. 322.

(32) ANDRADE, Mário. Op. cit., p. 09.

(33) Idem, ibidem, p. 11.

(34) Idem, ibidem, p. 19.

Macunaíma só pode consumir a posse da mulher com a ajuda dos irmãos.

A partir de então passa a se instaurar uma situação de equilíbrio, quando o herói vive e reina, desfrutando de uma felicidade intensa, entregue aos amores de Ci, no paraíso amazônico.

Como Macunaíma é incharacterístico, ele não assume plenamente o mundo primitivo, não se mantém fiel às tradições. Ele é imperador do Mato Virgem, mas não exerce esta função. Após a morte do filho, Ci vai para o céu e ali se transforma na Beta do Centauro. Antes, porém, ela entrega a Macunaíma o amuleto, como garantia de preservação do estado idílico. No entanto, Macunaíma perde o objeto sagrado na primeira oportunidade. Esse fato é o motivo da saída de Macunaíma com destino a São Paulo para recuperar a muiiraquitã. Aí tem início uma série de aventuras.

No caminho, ainda dentro do espaço miraculoso, Macunaíma e seus irmãos deparam-se com uma cova cheia de água milagrosa porque "Sumé (São Tomé) que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira"⁽³⁵⁾ deixou ali a marca de seu pé. Macunaíma lança-se à água e, ao sair, adquire os traços do homem branco: torna-se louro de olhos azuis. A seguir, Jiguê também banha-se, mas, como a água já estava suja por causa do negror do herói, Jiguê sai da cova vermelho; quanto a Maanape, por ser o último, sobra-lhe pouca água e por isso consegue molhar apenas a palma das mãos e dos pés, permanecendo, assim, um negro da tribo tapanhumas. Dá-se, dessa forma, pelo recurso mágico, a fusão das três raças, em três seres que se complementam. Esta é a imagem do emblema multirracial brasileiro: o branco, o negro e o índio.

A transformação de Macunaíma indica a incorporação do mundo dito civilizado (no caso europeu) que, se antes sugerida, a partir de agora se efetivará, reforçando os seus aspectos híbridos.

(35) Idem, *Ibidem*, p. 30.

Quando chega a São Paulo, Macunaíma descobrirá finalmente o poder do dinheiro - "o *curriculum vitae* da civilização"⁽³⁶⁾. Aí ele se encontra seduzido e plenamente integrado nas relações de consumo. O apelo ao jogo do bicho (mistura de solução pelo mais fácil e confiança no acaso) é a solução que Macunaíma encontra quando o dinheiro lhe falta.

Uma vez na sociedade industrial, à procura de Piaiamã, é oferecida a Macunaíma a oportunidade de se casar com uma das filhas de Vei, a Sol, e assim se integrar definitivamente à civilização tropical, à condição de que permaneça leal à sua tribo. Macunaíma despreza a oferta e se entrega aos amores de uma portuguesa.

Herói inconseqüente, Macunaíma não vacila em trocar a pedra, Vató, objeto mágico que fornece fogo, dádiva de Vei, a Sol, por um retrato no jornal, deslumbrado que está com a sociedade do consumo.

Macunaíma consegue cumprir o propósito que o levou a São Paulo: recuperar a muiquitã. Debate-se com o Gigante e o vence, recuperando o amuleto, mas não as prerrogativas que ele confere, posto que nele há o predomínio dos elementos do mundo civilizado.

Retornando a Uraricoera, Macunaíma deveria reassumir a posição de imperador do Mato Virgem. Mas perdera a sensibilidade primitiva, fato que o impede de ver Ci brilhando no céu. Nessa volta, leva consigo a muiquitã, mas também o revólver Smith-weesson, o relógio Patek e o casal de galinhas legorne, estranhos aos domínios amazônicos. Além disso, carrega germes de doenças da sociedade industrial. Nestas circunstâncias, o amuleto já não lhe garante mais nada. Em sua trajetória apenas se acentuam as contradições dos caracteres de Macunaíma. Ao final ele é destruído fisicamente, por obra de Vei, a Sol, que buscava vingança. O herói desgarra-se de si mesmo e vai para o firmamento, destino dos seres vivos, no

(36) Idem, *Ibidem*, p. 60.



legendário indígena. *Integra numa nova ordem.*

Ao subir para o firmamento, adquire maiores contornos, revivificado esteticamente no universo estelar. Desta maneira, esgotadas as possibilidades de atuação na terra, resta ainda o espaço cosmogônico, igualmente fundamental para o homem. Com Macunaíma- Ursa Maior, a tradição amazônica desloca-se do Hemisfério Sul para o Norte, configurando-se uma expansão no seu reino de ação. Ali Ursa Maior, além de brilhar, iluminar, embelezar é também constelação-guardiã, de primeira grandeza, destinada a gerar e indicar uma nova mitologia, uma outra história: a do firmamento misterioso, "terra sem mal, onde havia muita saúde e pouca saúva, o firmamento, lá"⁽³⁷⁾. Esta é uma clara relação de oposição à terra brasileira, cujo dístico é: "pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são". *Como*

a nos diz: O espaço derradeiro de Macunaíma é resguardado, incorruptível: o Cosmos, lugar das estrelas, da lua, do sol, de todos os astros. O Cosmos é o centro de vitalização mítica. Mas é imperceptível aos olhos da consciência e do progresso.

Há uma passagem na rapsódia que ilustra de forma bastante expressiva esta situação. Macunaíma, ao assistir um discurso de um orador que explicava de forma enviesada o que significa o Cruzeiro, interfere no discurso e dá a versão primitiva do fenômeno estelar. Ele vê no céu o que os outros não vêem: lá estão os conhecidos, "os pais-dos-pássaros os pais-dos-peixes os pais-dos-insetos os pais-das-árvores todos esses conhecidos que param no campo do céu"⁽³⁸⁾. *Canicão em sua*

cabeça: No pensamento primitivo, a estrela tem uma função: a referência para organização da vida. *e seria uma oposição, transforma-se em similaridade entre*

ambas. Ainda que carnavalizando os valores sacralizados, Macunaíma cumpre com os seus desígnios. Ao final, ele encontra uma unidade e tem o destino de seu povo primitivo: passa a viver no mundo sagrado da mitologia, como ele mesmo diz:

Marcado por traços contraditórios, ao mesmo tempo em que despreza os

(37) Idem, *Ibidem*, p. 71.

(38) Idem, *Ibidem*, p. 73.

"bem feliz". Aí ele se integra numa nova ordem.

Então viramos a página do livro e tomamos contato com o narrador e com a informação básica que ele nos fornece: a tradição amazônica fica assegurada pela criação popular. Na arte genuína do povo, que incorpora o nosso potencial cultural, de forma desprendida, solta.

Assim, a formação do nosso caráter, as fontes da nossa identidade são asseguradas pelo cantador-violeiro. Ele representa a forma primordial de transmissão oral, que impede, através do canto, que o legendário se perca, que os traços mais proeminentes da maneira de ser do brasileiro fiquem relegados ao esquecimento. Somando-se ao trabalho de divulgação do cantador, o papagaio verde de bico dourado encarrega-se da transmissão da fala nova na Europa, como a nos dizer que o velho mundo, altamente desenvolvido, altamente industrializado é o que necessita, desta vez, ser conquistado, ser renovado pela poesia encontrável apenas nos trópicos.

Macunaíma é um complexo de características plurais, porém, plenamente capazes de se integrarem numa mesma consciência. Uma passagem da rapsódia expressa bem a perfeita convivência de Macunaíma com características opostas: é quando ele, antes da viagem a São Paulo, vai até o rio Negro em busca da consciência. Ali chegando, não a encontra. A solução para o que seria um grande problema é imediata: o herói põe a consciência de um hispano-americano em sua cabeça sem lhe causar nenhum transtorno. Há uma aceitação natural da nova consciência e, o que seria uma oposição, transforma-se em similaridade entre ambas. A consciência diferente não acarreta nenhuma transformação no modo de ser do herói. Sabemos que o tema da consciência trocada e abandonada faz parte do folclore mundial.

Marcado por traços contraditórios, ao mesmo tempo em que despreza os valores da mitologia tropical, controvertidamente, respeita os valores da tribo, as danças religiosas e faz discursos poéticos divulgando o legendário amazônico em

São Paulo.

Macunaíma oscila entre dois mundos opostos, mesclando os seus elementos, dando-lhes nova significação. Por isso, o herói é incharacterístico e digno representante de um Brasil plural.

Plural também é o espaço que ele percorre. As ações se desenvolvem num espaço/tempo fantástico, lendário. Países, continentes, os locais brasileiros e até mesmo o espaço sagrado, o cosmos, formam um todo que desconhece os limites geográficos. Macunaíma revela a nossa heterogeneidade e todas as contradições que ela acarreta.

"- Ai que preguiça!...", Macunaíma exclama sempre. Andando no sentido contrário, ele revela verdades ocultas, verdades que só um anti-herói pode pôr à mostra. Em todas as situações, avessas aos valores socialmente aceitos, a possibilidade do riso. Riso que é uma forma de combate à passividade e à acomodação. Talvez por isso Macunaíma, e também o pícaro, exerçam constante sedução.

5.6 - Ralfo e a paródia da saída do herói para o mundo

Depois desses tortuosos caminhos percorridos por heróis e anti-heróis, voltemos às **Confissões de Ralfo**.

Não é irrelevante frisar que esse romance se constrói concomitantemente em dois níveis: o da trajetória da personagem Sérgio, que visa participar do universo ficcional mergulhado em Ralfo para que, ao final da "viagem", possa sofrer uma metamorfose, e o percurso de Ralfo, que ao assumir o papel de romancista, deverá criar as aventuras para que o livro se concretize e simultaneamente a personagem Sérgio possa alcançar a sua unidade. Ocorre que, como já tivemos oportunidade de observar, para a personagem Sérgio não há dificuldade em realizar sua meta, pois ele é competencializado pelo conhecimento que possui dos processos de criação ficcional. Primeiramente, transforma-se em "escritor", cria uma

personagem, Ralfo, e nela se incorpora e esboça toda a concepção estética a partir da qual a obra se realizará. Desse modo, do ponto de vista da personagem Sérgio, não há qualquer embaraço para o desenvolvimento de seu projeto estético.

No entanto, no primeiro capítulo, compete a Ralfo realizar o desempenho literário, e sua dificuldade consiste justamente na falta de "material" para o livro. Falta-lhe o saber, o conteúdo que deverá pontuar o livro. Sua principal dificuldade é, portanto, a ausência de referentes em que possa se apoiar para que sua escrita se inicie. Como romancista em processo, Ralfo dispõe apenas das condições mínimas para construir o livro: o desejo de sair para o mundo. Por isso, o "afastamento", quer dizer, **A Partida** evoca a idéia de perigo, de aventura que quem sai para o mundo terá que enfrentar. O indivíduo que parte, que se afasta do lugar tópico, se põe em disponibilidade para enfrentar as provações de um mundo desconhecido. Essa concepção de acontecimentos inesperados que o ato de partir encerra justifica o fato de Ralfo iniciar sua trajetória pelo deslocamento espacial.

Como Ralfo foi originado para criar, viver e registrar simultaneamente os acontecimentos que irão constituir sua autobiografia, o melhor meio de se deparar com eles é sair para o mundo.

Ainda que um tanto extenso, serão seguidos aqui alguns dos parágrafos iniciais do primeiro capítulo do livro, onde encontramos tematizada, de forma parodística, a tradicional saída do herói para o mundo:

"O primeiro passo é abandonar a cidade e qualquer vínculo com a existência anterior. Mais do que isso: apagar todos os traços deste passado. Compenetrar-me de que sou Ralfo, concebido do nada, com uma realidade física e mental de vinte e poucos anos de idade.

Saio para a rua neste meu primeiro dia de existência ativa como Ralfo. Roupas novas, cabelos cortados, carregando uma pequena mala com meus poucos pertences, e uma vaga noção de para onde ir. E algum dinheiro no bolso. Saqueei o que havia dentro da casa. Nenhum remorso enquanto revistava aqueles

velhos bolsos de ternos. Não tinha nada mais a ver com aquela gente, minha ex-família. Ralfo, o homem sem pai e sem pátria. Cavaleiro andante de boas e péssimas intenções. Felizmente, nos tempos atuais, não são necessários cavalos ou armaduras e muito menos escudeiros.

Roupas novas, cabelos cortados, começar tudo desde o princípio. Nenhuma idéia precisa na cabeça, mas a certeza de que algo tem de acontecer. Porque sou Ralfo, o personagem à procura de seus acontecimentos.

Se esta fosse uma cidade marítima, me dirigiria imediatamente para o porto. Andando pelo cais, me abordariam com propostas de trabalho e aventuras. Tripulante de um navio de contrabandistas. Ou escrivão de bordo de um navio de exploradores, descobridores. Mas nada mais resta por descobrir sobre a Terra. Todos os caminhos já cruzados por milhões de navegantes"⁽³⁹⁾.

Como podemos perceber, a partida de Ralfo está repleta de ironia, de paródia zombeteria da tradicional saída do herói para o mundo.

O que nos salta à vista em relação ao fragmento lido, como já sugerimos, é que Ralfo se encontra apto para realizar uma viagem, mas sua dificuldade reside no fato de não conhecer o caminho que deve seguir. Por isso, nós o vemos disposto a partir, porém, a ausência de um destino determinado constitui seu maior problema. No fragmento transcrito, vemos que a partida de Ralfo está presente enquanto tematização e não enquanto realização, em virtude de seu impasse em relação à escolha do destino que terá sua viagem. São tantos os caminhos que Ralfo pode escolher que isso acaba se tornando um verdadeiro transtorno. Vejamos as razões da hesitação de Ralfo diante da viagem que deve realizar.

5.6.1 - Ralfo e os heróis Ulisses e Enéias

A correspondência entre esse capítulo **A partida** e as epopéias surge

(39) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 13.



parodisticamente a nível da temática.

As primeiras grandes viagens foram feitas pelos heróis clássicos. Num século sem deuses para impor um destino ao herói, Sérgio, o próprio "escritor", submete o personagem Ralfo a cumprir uma tarefa. Cria-se, assim, a impressão de que Ralfo terá que abandonar seu espaço por forças alheias à sua vontade. Ralfo é impelido a cumprir um destino que não é de sua vontade própria; um destino que, aliás, ele desconhece ou quer desconhecer. Ocorre, como já tivemos oportunidade de observar, que "o deus", Sergio, que impõe a Ralfo a "missão", dilui-se nele, o que faz com que Ralfo se sinta completamente desamparado. Nem mesmo o projeto de Sérgio que Ralfo toma para si, a essa altura, ainda não se delineou. Nós o encontramos sem deus, sem missão precisa, "com uma vaga noção de para onde ir", sem ideal, movido por um desejo, que na realidade é um dever - realizar um destino traçado do qual ele não tem escapatória e que ele próprio desconhece. Paradoxalmente, ele se sente com liberdade total para conduzir não só seu destino, mas também o do Sérgio.

Nas epopéias, o destino dos heróis procede dos deuses, de potências superiores ou do próprio querer dos heróis. No caso da *Eneida*, como vimos, Enéias é impelido a cumprir um destino imposto pelos deuses. Em sua trajetória, tem de enfrentar inimigos externos, como guerras, mares, ventos e divindades opostas, conforme mostra José Perozim em seu estudo sobre o IV canto desta obra⁽⁴⁰⁾. Além disso, depara-se com um inimigo interno, ele mesmo. Trava-se, assim, uma luta consigo mesmo para não deixar que a emoção se sobreponha à razão, ao dever de cumprir seus desígnios.

No tocante à *Odisséia*, Ulisses deve cumprir o seu destino - retornar à pátria e esposa queridas - movido pelo querer. Como Enéias, Ulisses tem que lutar contra as adversidades da natureza e contra deuses que querem desviar seu *fatum*.

(40) PEROZIM, José. Op. cit., p. 54.

A principal luta de Ulisses é também consigo mesmo, mas em sentido contrário a de Enéias: reprimir o instinto, a emoção, para que prevaleça a razão e assim alcance a meta empreendida.

Nas **Confissões** as coisas se misturam. O destino de Ralfo procede de Sérgio e o deste é determinado por Ralfo. O sentido da partida é o proveito pessoal, tanto do ponto de vista de Sérgio, quanto do de Ralfo. Ambos possuem uma relação de igual dependência e cada um à sua maneira é motivado pelo querer cumprir uma trajetória, realizar uma viagem.

A presença do destino determinado e das grandes provações às quais eram submetidos os heróis da epopéia se torna também um imenso transtorno para a trajetória que Ralfo irá cumprir, só que em sentido inverso: Ralfo se depara primeiramente com o impasse da opção da escolha da viagem. O rumo que irá dar a sua odisséia é que se constitui um problema. Ele então começa a cogitar acerca de lugares possíveis aonde possa ir: "se esta fosse uma cidade marítima, me dirigiria imediatamente para o porto". Aqui o tema da epopéia marítima de Homero e de Vergílio é suave e abstratamente evocado. Ralfo quer ir em busca de aventuras, de provações. O mar foi um dia uma das maiores provações pelas quais um herói podia passar. Quem se aventurasse a sair para o mar teria que enfrentar frágeis embarcações, tempestades avassaladoras, a incerteza do futuro, etapas que, nas epopéias, descrevem o processo de individualização do ser e vivifica o mundo da interioridade.

Caso escolhesse realizar uma viagem marítima, Ralfo se dirigiria para o porto, o que revela domínio sobre o mar, por ser ponto de chegada e de partida da viagem. A incerteza do destino está, portanto, afastada. Quanto às provações, nada podem revelar de destreza, astúcia, coragem, perseverança, que estão presentes nas epopéias marítimas. "Andando pelo cais, me abordariam com propostas de trabalho e aventuras. Tripulante de um navio de contrabandistas. Ou escrivão de bordo de um navio de exploradores, descobridores".

À aventura marítima se opõe o trabalho rotineiro no cais e, se houver possibilidade de aventura para Ralfo, é apenas como tripulante de um navio contrabandista. As provações aqui seriam outras. Quanto à era dos descobrimentos ... Estamos em pleno século XX e, ainda que estivéssemos no auge dos descobrimentos marítimos, o papel de escrivão está longe de encerrar o significado de uma provação. Não há lugar para coragem e perseverança nesse papel.

Segundo Mircea Eliade, "os arquétipos míticos sobrevivem de uma certa maneira nos grandes romances modernos. As provas que uma personagem de romance devem ultrapassar têm seu modelo no herói mítico"⁽⁴¹⁾. O romance **Confissões de Ralfo**, ainda que de forma camuflada, evoca um mundo onde as esferas divinas e humanas se interpenetram, onde o herói era posto à prova para que fossem demonstradas a prudência, a fortaleza, a argúcia e também para que fosse "comprovada a profundidade de sua ligação mítica com o mundo"⁽⁴²⁾.

As **Confissões de Ralfo** remetem ao tema da viagem marítima das epopéias através do título do primeiro capítulo e da referência textual à viagem marítima. No modo de Ralfo mostrar as "provações" com as quais se depararia se fosse fazer uma viagem marítima, podemos perceber o desencanto e a banalidade do seu tempo, numa relação inversa à de um tempo em que os deuses se entrelaçavam com os heróis, interferindo nas suas ações, ora como adjuvantes, prestando-lhes socorro, assistência, segurança, ora como oponentes, procurando desviar o destino dos mesmos.

Num mundo civilizado e tecnizado, o mar perdeu o sentido de mistério, de viagem tumultuosa onde o herói sentia de perto as forças do destino, o medo ante ameaças constantes de se extinguir a própria vida; passagens necessárias para que

(41) ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Op. cit., p. 24

(42) GRASSI, Ernesto. Op. cit., p. 183.

se revele o caráter do herói e suas verdades mais profundas.

NA *Odisséia*, a melancolia é um traço dominante no herói Ulisses; nas *Confissões*, a angústia é um aspecto marcante e está presente não na personagem, mas no "escritor". A angústia que, como vimos, se deve às condições do tempo em que está inserido; uma angústia que é decorrente, poderíamos dizer, da perda do paraíso. Daquele paraíso do qual Ulisses se desgarrou pela racionalidade, o que o levou a conhecer, de uma vez para sempre, a sua individualização. No tocante ao "escritor", podemos afirmar que há o desejo de fazer a viagem de Ulisses, porém, em sentido inverso: ou seja, ele parte do desdobramento do eu rumo a uma unidade. A unidade que havia em Ulisses, quando ele e a natureza formavam um todo uno, individualizado.

A insatisfação de Enéias é decorrente da missão a ele imposta pelos deuses e por não saber o lugar exato onde terá que fundar uma nova nação. Por essa razão, ele não sente entusiasmo com os resultados benéficos de seus atos. Nesse sentido, Enéias e Ralfo se assemelham. Todavia, como Ralfo tenta convencer-se de que nasceu "de um nada anterior", o destino que ele irá traçar é, sob o seu ponto de vista, conduzido e dirigido a ele próprio. A liberdade de dirigir o seu próprio destino também não o angustia, afinal ele é "Ralfo, o personagem à procura de seus acontecimentos". Ele não conta com adjuvantes ou com oponentes. Seu destino irá tomar forma a partir da opção que fizer em relação à sua partida e esta se encontra em suas mãos.

Não há no capítulo *A partida* qualquer intenção de Ralfo de reiterar a viagem que esses heróis clássicos empreenderam, porque, além de os tempos atuais impossibilitarem tal empresa, Ralfo está longe de possuir os traços que o enquadrariam na categoria de herói clássico. Ele está mais próximo do pícaro, ou seja, do anti-herói.

5.6.2 - A saída de Ralfo e dos anti-heróis picarescos

Na caracterização, Ralfo e as personagens da narrativa picaresca se tocam: são desprovidos das amarras sociais; itinerantes, integram-se a uma sucessão ininterrupta de aventuras, fazem uma reviravolta nos valores nacionais. Ralfo, no entanto, não se consagra apenas como anti-herói. Ele é isso e muito mais, pois tudo nele é relativo. O que está em evidência, para o propósito do nosso trabalho, não é ir em busca das semelhanças entre ambos no romance como um todo, mas como se dá a paródia da saída do herói para o mundo. E a paródia da saída do pícaro, como não poderia deixar de ser, se faz presente no capítulo **A partida**.

Semelhante ao que ocorre com a narrativa da vida do pícaro, a história de Ralfo começa também pelas suas "origens", que na narrativa picaresca determina a trajetória subsequente do herói.

"O primeiro passo é abandonar a cidade e qualquer vínculo com a existência anterior. Mais do que isso: apagar todos os traços desse passado. Compenetrar-me de que sou Ralfo, concebido do nada, com uma realidade física e mental de vinte e poucos anos de idade".

Pelo que já foi discutido em relação ao projeto estético da construção do romance, sabemos que "a existência anterior" de Ralfo não remete a um período de sua vida do qual ele quer escapar e sim à existência de Sérgio Sant'Anna, o seu criador.

Percebemos, assim, que a paródia da estrutura picaresca se inicia pelo próprio modo como se dá a partida de Ralfo.

No gênero picaresco, configura-se, como vimos, um estado de carência na personagem, decorrente de uma origem familiar indigna, que a leva a se tornar um pícaro, ou seja, a sair da cidade natal para fugir da miséria, utilizando de todos

os meios para conseguir ascender socialmente.

A condição de pícaro é a única estratégia para enfrentar obstáculos de ordem moral, econômica, financeira, social, religiosa, etc.

Nas **Confissões de Ralfo**, quando em certa altura ele afirma "não tenho mais nada a ver com aquela gente, minha ex-família", a relação paródica com a narrativa picaresca fica evidente. Aí está exposto o motivo fundamental da saída do pícaro: sua antigenealogia, motivo que vai definí-lo como um herói às avessas.

Ralfo atribui propositalmente um sentido desonroso à sua família, ao se referir a ela como "aquela gente", estabelece uma relação entre a antigenealogia do pícaro com a de Ralfo. Uma relação parodística, convém lembrar, já que Ralfo não "nasceu" de uma família, desonrada ou não. A paródia da narrativa picaresca tem seqüência com a primeira ação que ele realiza: o roubo, que para o pícaro, é uma forma de garantia de sobrevivência. Essa ação de Ralfo já o define como anti-herói antes mesmo de sair para o mundo. "Nenhum remorso enquanto revistava aqueles velhos bolsos de terno".

A personagem da narrativa picaresca, ao contrário de Ralfo, consagra-se como anti-herói no seu itinerário, por força das circunstâncias. Desonra e rejeição são traços que a caracterizam e a impulsionam a agir fora das normas instituídas. A descrição do aspecto de Ralfo, intencionalmente reiterada duas vezes, afasta a possibilidade da rejeição que caracteriza o pícaro. O aspecto de Ralfo é impecável: "Roupas novas, cabelos cortados, carregando uma pequena mala com meus poucos pertences", além, é claro do dinheiro que roubou de sua "família". Ralfo, portanto, sai de casa preparado para enfrentar o mundo. Diferentemente do pícaro, que costuma ser representado como um adolescente, Ralfo possui "uma realidade física e mental de vinte e poucos anos de idade". Desse modo, ele não corre o risco de se deparar com as provações do pícaro, ou seja, com os monstros do preconceito, da intolerância, da rejeição aos quais o pícaro se submete para sofrer um processo de transformação na sua relação com os outros homens.

Transformação que é uma maneira de se enquadrar no sistema para superar a condição de pícaro, não importando os meios que utilize.

Esperanza, características anti-heróicas, ausência de compromisso de nenhuma natureza, a não ser com a sua própria sorte ... Tudo isso está e não está presente nas **Confissões de Ralfo**, pois tudo nele é relativo. Sua liberdade é questionada, suas características são mutáveis; mas acima de tudo incoerentes; seu destino não é ascender socialmente; sua "biografia" também será apresentada, mas não em "flash back" como na narrativa picaresca. Determinação, Ralfo, também possui. Aonde vai chegar depois de sua partida ...

Até esse momento ele não sabe sequer para onde ir e muito menos que destino o espera. Sua biografia será registrada em suas andanças; andanças essas que, na picaresca, levam o pícaro a uma aprendizagem cotidiana, ou seja, a usar a astúcia e o engano para sair de situações embaraçosas. O itinerário de Ralfo será escolhido por ele mesmo. Quanto às armas da picaresca, Ralfo já as possui sem que tenha se deparado com a dura realidade que o pícaro enfrenta. O perene ir e vir aproxima essas personagens; as razões, como já apontamos, são distintas. A viagem do pícaro, portanto, não faz sentido para Ralfo; seria por demais monótona e desatraente, e com certeza, não o levaria a lugar nenhum.

É certo que Ralfo possui traços picarescos, mas ele reúne um complexo de características que extrapolam a qualquer caracterização determinada. Ralfo é também quixotesco, às avessas, naturalmente, que é o que passaremos a observar.

5.6.3 - A viagem de Ralfo e Dom Quixote: ilusão X realidade

Dom Quixote, ou melhor, Alonso Quijano, antes de ser personagem da cavalaria andante foi um leitor; um tipo de leitor que se entregou à prática da leitura como escapatória de seu vazio interior. Seu estado de carência, como vimos, se instaura pela ausência de valores que transcendam sua vida. Isso determina a leitura obstinada de romances de cavalaria.

in: *Signos*, vol. 10, n. 31, São João del-Rei, UNESP, v. 58, 1982, p. 1-31.

Alonso Quijano, lia nos textos a vida e o real. Sem perceber as razões de seu vazio existencial, busca no mundo uma relação de verdade e de semelhança com as novelas de cavalaria, o que poria fim a uma vida carente de significação. A credibilidade à leitura invade a vida e a arrebatada de tal forma que o converte em personagem: um ser de carne e osso que se metamorfoseia em um ser de papel. Alonso Quijano, assim, desaparece, cedendo lugar a Dom Quixote, o cavaleiro andante de boas intenções. Não importa que ele não encontre no mundo real o mundo da ficção; Dom Quixote assume a identidade do perfeito cavaleiro e jamais admite que as provas com que se deparou não passaram de fruto de sua imaginação.

O autor de Dom Quixote possui uma ostensiva preocupação em persuadir o destinatário de que Dom Quixote realmente existiu, o que pode ser avaliada pela explicação da autoria da obra, conforme atesta o estudo de Romildo Sant'Anna intitulado **Dom Quixote: Fontes Enunciadoras**⁽⁴³⁾.

Dom Quixote possui três fontes narrativas: um suposto autor mouro, Cide Hamete Benengeli, que seria o primeiro e verdadeiro autor da história; um tradutor e ainda um narrador, cuja preocupação é encontrar e selecionar os manuscritos que constituem a narrativa.

Paradoxalmente, quanto mais se explicam os seus autores, mais na verdade se está encobrindo o seu processo de enunciação; quanto mais dessacraliza o discurso, mais o mantém velado, mais oculta suas propriedades ficcionais.

Há uma relação entre **Dom Quixote** e **Confissões de Ralfo**, porém, em sentido inverso. A carência nas **Confissões** se configura não na personagem, mas no "escritor". Este se mostra consciente de que seu estado de carência é menos o resultado das grandes transformações de seu tempo do que a falta de uma

(43) In: *Stylos: estudos literários*. São José do Rio Preto, UNESP, v. 58, 1982, p. 1-31.



transcendência. O "autor" revela textualmente a sua inquietação interior e se mostra preocupado com valores (transcendência) que orientem e dêem sentido, não só a sua existência, mas também à de todos aqueles que sentem o vazio ante o mundo desmistificado do nosso tempo, ou seja, a preocupação do "autor" também recai sobre o destinatário. Sua preocupação, no entanto, é bem diferente da de Cervantes.

Nas **Confissões**, é o "autor" que empreende, conscientemente, o projeto de se transformar em personagem, para encontrar na ficção o que a vida não lhe oferece: um valor absoluto, uma verdade, uma transcendência. Sérgio, um "indivíduo real" se mistura em um ser de papel, Ralfo, para que, juntos, possam se deparar com experiências autênticas, concretas, numa relação exatamente inversa ao que ocorre com Dom Quixote. O "autor" manifesta explicitamente o desejo de encontrar, de fato, uma experiência verdadeira, através de suas andanças no mundo ficcional, o que pressupõe o seu retorno à mesma "realidade empírica" de onde consegue se evadir pela ficção. O mesmo processo deverá também ocorrer com os leitores que irão acompanhá-lo em todos os seus vai-vens dentro da narrativa. Com isso, o "autor" porá fim a sua carência inicial, ao vazio interior, passando, assim, a enxergar a vida de outra maneira, capaz de ver o verdadeiro significado de sua existência e das coisas que o cercam. Essa aprendizagem é a ficção que irá lhe proporcionar. Quanto a Ralfo, Sérgio não faz qualquer alusão ao destino que ele terá.

Dom Quixote rejeita a realidade ao atualizar-se como cavaleiro andante e sai para o mundo munido de todas as armas necessárias às provações com as quais espera se deparar. Ao fazer isso, ele torna-se real, enquanto que a realidade se converte em um mundo encantado, e, assim, ele é posto à prova, reproduzindo o modelo de heroísmo do romance de cavalaria (A paródia que **Dom Quixote** opera em relação ao universo da cavalaria já foi discutida).

O "autor" das **Confissões**, após revelar seu objetivo de fazer uma viagem

ao mundo ficcional, desaparece por trás de Ralfo e este é quem fica incumbido de encontrar uma realidade transcendente, verdadeira. A dificuldade de Ralfo é saber que deve realizar uma viagem, mas se reconhece despido das lentes da ilusão de Quixote ou da possibilidade de vislumbrar um novo horizonte com o deslocamento espacial. Enquanto a preocupação de Cervantes recai sobre a existência empírica de Dom Quixote, Ralfo reconhece a si mesmo como personagem, uma personagem que, como sabemos, é de papel e também de "carne e osso". De qualquer forma, Ralfo quer sair para o mundo, como Dom Quixote, "à procura de acontecimentos". Ocorre que no mundo da ficção de Ralfo, não há lugar para ilusão. Como a personagem e o "autor" são o mesmo, os acontecimentos, portanto, serão gerados por esse duplo. Daí o fato de Ralfo não encontrar o caminho que irá percorrer, os acontecimentos através dos quais possa pôr-se à prova.

As Confissões podem ser ficção para o "autor" e para o leitor; quanto a Ralfo, ele vê o mundo com grande acuidade crítica, revelando que o grande problema de ser personagem é enxergar a realidade, a realidade do nosso tempo, onde não há lugar para aventuras, acontecimentos, ilusões. Ralfo é, portanto, uma espécie de Dom Quixote às avessas. Para ele, no entanto, uma situação problemática como essa não se reveste de dramaticidade, ao contrário, é considerada como uma situação eufórica. Isso porque ele não possui nenhuma inclinação para o heroísmo; heroísmo que marcou as novelas de cavalaria, ainda que inverossímil, e, ao revés, o próprio Dom Quixote. Uma passagem do texto faz uma clara referência a esse aspecto: "Cavaleiro andante de boas e péssimas intenções. Felizmente, nos tempos atuais, não são necessários cavalos ou armaduras e muito menos escudeiro".

Além da falta de heroísmo do cavaleiro andante, Ralfo não é dotado dos principais traços que marcam a figura desse herói: os bons propósitos, a alma pura e generosa. Ralfo tanto pode manifestar o senso de justiça, marca maior do cavaleiro andante, como injustiça. Aliás, a oposição boas/péssimas intenções

parece realçar a inclinação de Ralfo para esta última.

Ralfo reúne, pois, qualidades heróicas e anti-heróicas, ou seja, é propenso a ser um herói sem nenhum caráter. Torna-se possível, dessa forma, uma aproximação entre Ralfo e Macunaíma, personagem da rapsódia de Mário de Andrade.

5.6.4 - A trajetória de Ralfo e Macunaíma rumo a São Paulo

Tanto Ralfo como Macunaíma apresentam traços da picardia e, em seus respectivos contextos, ampliam o sentido do anti-herói tradicional. Enquanto em Macunaíma a solução de seus problemas se dá pelo elemento maravilhoso, em Ralfo, a sua condição de personagem já denuncia que ele tem o poder de transformar as coisas no que ele quiser. Ambos possuem um individualismo e uma liberdade relativizados: são resistentes a um espaço único e determinado como também a qualquer tipo de relação pessoal mais duradoura (Em Macunaíma, pela inconstância, em Ralfo, pela busca incessante de novos alvos). O individualismo desses heróis é simultaneamente um pensar em si mesmo e na satisfação imediata de seus desejos e, paradoxalmente, no cumprimento de uma missão: Macunaíma, garantir a felicidade de seu povo; Ralfo, assegurar a felicidade de seu criador. Em todas as situações com as quais se deparam, procuram tirar proveito próprio, gozando de uma liberdade também relativizada. Macunaíma, na sua liberdade de escolher o que melhor lhe convém, sofre sanções por operar rupturas em relação aos valores de seu mundo primitivo. Ralfo é ao mesmo tempo preso a e desgarrado de Sérgio. Os dois personagens revelam o reverso dos valores sociais, e provocam o riso. E nos dois casos, esse riso não possui cunho educativo ou moralizante, como também a intenção de ambos não é a integração ao meio, como é o caso da personagem da picaresca. Sensualidade, fluência para se expressar, capacidade de improvisação aproximam também esses heróis. Pode haver até uma aproximação grosseira, é certo, no modo como essas personagens são lançadas ao mundo.

Macunaíma nasceu da Índia tapanhumas e, sua função é tão somente a de ser geradora de um herói. Uma vez finda essa missão, desaparece por obra do próprio Macunaíma. O pai não tem função porque a vinda da criança ao mundo é um desígnio superior e sua legitimidade encontra-se na natureza. Nas **Confissões de Ralfo**, é o "pai" que tem a função de ser "gerador" de um herói e é ele quem desaparece para que sua criatura possa cumprir o seu desígnio por ele imposto. Um desaparecimento que, no entanto, não tem caráter definitivo; o retorno no final do romance fica subtendido.

Contudo, é a viagem presente no universo de **Macunaíma** que mais nos interessa para o propósito do nosso trabalho.

A situação inicial das duas personagens é quem determina a trajetória subsequente. A viagem de Macunaíma, como vimos, não representa um contraste entre dois mundos, natureza e cultura, posto que, se desde criança ele manifesta atitudes que o projetam para fora do espaço primordial, a assimilação definitiva da cultura civilizada ocorre quando ele se transforma em um homem branco, antes mesmo de chegar a São Paulo. O percurso de Macunaíma, ao nosso ver, não descreve a contaminação do herói pela cultura branca, mas sim a oportunidade de ele efetivar, de fato, o que ele sempre possuiu: as contradições de sua personalidade, pelo hibridismo de seus caracteres, sempre oscilando entre dois mundos opostos.

A viagem de Ralfo, igualmente, não revela o percurso em que se delinea o seu caráter, visto que ele foi "gerado" para mostrar as desarmonias e as contradições de todos os desejos e sentimentos de Sérgio. Antes mesmo que tenhamos contato com a personagem Ralfo, já sabemos que não há possibilidade de se prever o seu comportamento de acordo com um prévio quadro psicológico, tal como Macunaíma.

O sentido da viagem nas duas personagens é bem diferente. Para Macunaíma, o objetivo da viagem a São Paulo encerra primeiramente o

cumprimento de uma missão. Mas é ele próprio o agente propulsor de tal viagem: por ter perdido a muiraquitã, ele se vê no dever de recuperar esse objeto sagrado. Se, por um lado, a perda do amuleto denuncia um gesto irresponsável, por outro, o sentido da viagem de Macunaíma reveste -se de um caráter nobre, heróico, pois, em nome de sua comunidade ele deixa o espaço conhecido, de segurança, rumo a um outro espaço desconhecido. Sabe que terá que enfrentar forças oponentes para recuperar o objeto sagrado, sendo a principal delas o Gigante Piaimã, com quem se encontra o amuleto, para assim poder devolver sorte e felicidade a seu povo.

A viagem de Ralfo também tem sentido de missão; uma missão quase impossível, encontrar algo de realmente verdadeiro que seja capaz de devolver a seu criador a plenitude da existência nas realidades do século XX.

Para Macunaíma, ainda que ele seja "competencializado" para enfrentar as provações do mundo civilizado, sua viagem reveste-se do sentido de uma grande aventura, de contato com um mundo estranho, desconhecido. Afinal, ele é habitante de uma tribo amazônica e empreende uma viagem a São Paulo, considerada o centro da civilização moderna. Natureza e cultura estão em franca oposição. Ainda que o herói disponha das armas necessárias para enfrentar esse outro mundo civilizado e também da adjuvância dos irmãos, as aventuras com as quais ele se depara têm o caráter de novidade e, de fato, o herói fica deslumbrado ante a variedade de experiências que essa sociedade de consumo lhe oferece. Aí ele se integra perfeitamente bem e, de certa forma, cumpre sua missão e regressa para a sua tribo.

A relação parodística, entre a saída de Ralfo e a de Macunaíma, se opera no caráter de aventura que o tema da viagem encerra.

Ralfo sabe que tem de partir, mas não sabe aonde chegar, ao contrário de Macunaíma. Enquanto em Macunaíma ocorrem acontecimentos maravilhosos antes mesmo de ele deixar a sua tribo, o percurso que Ralfo faz em sua cidade, enquanto cogita acerca do destino que sua viagem poderá tomar, é o mais

monótono possível. Em sua caminhada, ainda dentro de sua cidade, "Capital de algum Estado Brasileiro"⁽⁴⁴⁾, o trajeto que ele faz é tão automático que ele não precisa sequer prestar atenção à direção que está seguindo, pois "as pernas do antecessor de Ralfo ainda me dirigem e conhecem o seu caminho"⁽⁴⁵⁾.

Como uma forma de "protesto" por não achar uma viagem que tenha a conotação de uma grande aventura, Ralfo improvisa a escrita, utilizando uma estrutura que causa um contraste com a própria paródia que vinha se operando em relação à saída do herói para o mundo. Ele assume a forma de guia turístico e descobre o que falar à medida que vai andando. Assim, ele passa a mostrar as "atrações" que sua cidade oferece, também de forma parodística. Ralfo relata os fatos cotidianos de uma cidade urbana, violenta, fria, indiferente aos problemas pessoais. Uma passagem: "Aqui neste local, meus caros turistas, o acontecimento histórico mais importante foi um funcionário público que se atirou do vigésimo andar por causa de dívidas, alcoolismo e amores frustrados. Um homem sem importância, ninguém prestou atenção nele"⁽⁴⁶⁾.

Esse tom satírico perpassa todo o discurso de Ralfo inclusive quando apresenta os monumentos da cidade. Outra passagem: "À nossa direita temos a sede do banco mais próspero do país. Os banqueiros ficam cada vez mais ricos e os bancários cada vez mais putos da vida"⁽⁴⁷⁾.

Ralfo deixa de ser "guia turístico" quando casualmente resolve se dirigir a uma estação ferroviária: "Adeus, senhoras e senhores, foi um grande prazer conhecê-los e guiá-los neste passeio. Ralfo é meu nome. Sempre à vossa disposição"⁽⁴⁸⁾. O percurso que faz até alcançar o trem é realmente marcado por uma grande aventura, o que exige dele um enorme esforço físico, destreza,

(44) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p.14.

(45) Idem, ibidem, p. 14.

(46) Idem, ibidem, p. 14.

(47) Idem, ibidem, p. 15.

(48) Idem, ibidem, p. 15

agilidade; implica perigo e também ansiedade, incerteza, dúvida em relação ao final que sua aventura poderá ter.

"Estou descendo, agora, passos rápidos, ansioso, ofegante, suando e sem ritmo, a avenida que vai desaguar na estação ferroviária. De repente me vem um medo de não conseguir lugar nos trens que deixam a cidade. A sensação de que todos querem fugir e não haverá lugar para todo mundo. Estou correndo agora, loucamente, como um perseguido. Atravesso velozmente o pátio da estação no momento exato em que soa o último sinal para a partida de um trem qualquer. Jogo minha mala no vagão mais próximo e pelo lado de dentro. Pulo para uma nova vida"⁽⁴⁹⁾.

Dá-se, assim, a verdadeira partida de Ralfo e coerentemente com o título do capítulo, **A partida**, persiste ainda a ausência de destino de sua viagem. Todo o impasse de Ralfo era justamente este: partir para onde? Ralfo embarca num "trem qualquer", escolhido ao acaso, cujo destino, portanto, ele desconhece. No entanto, a aventura que ele vive até chegar à estação ferroviária é digna de ser comparada a dos grandes heróis.

De fato, ela contém toda a conotação de uma grande viagem, como a da tradicional saída do herói para ao mundo. Ansiedade, perigo, medo e um fim incerto estão presentes na partida que Ralfo realiza. Esta é a viagem que lhe coube fazer depois de concluir que "nada mais resta descobrir sobre a Terra", e que "todos os caminhos já cruzados por milhões de navegantes".

Há em Ralfo o reconhecimento de que essa partida representa "a multa por ter vindo tão tarde". Contudo, adverte ele, "não ainda tarde demais"⁽⁵⁰⁾.

O "trem qualquer" em que Ralfo embarcara chega a São Paulo, fato que

(49) Idem, Ibidem, p. 17

(50) Idem, Ibidem, p. 17.

o surpreende: "Quem poderia imaginar que aquele trem viesse justamente para São Paulo"⁽⁵¹⁾. A relação paródica com Macunaíma aí é evidente. Ralfo deixa uma grande cidade e o acaso o conduz a uma outra grande cidade. Não há nesse deslocamento espacial, portanto, nada que o surpreenda, nada que possa causar medo, estranheza, impasse. O único dado diferente é o fato de se tratar de uma outra cidade. Isso revela, naturalmente, que tudo que esta cidade possa apresentar a ele é extremamente familiar, conhecido, corriqueiro, pois em nada difere da cidade anterior. O contrário disso é, como vimos, o que ocorre com Macunaíma. Ralfo, entretanto, não se sente competencializado para enfrentar a nova cidade.

Encerra-se, desse modo, a paródia da saída do herói para o mundo. A personagem Sérgio, mergulhada em Ralfo, deixa que a "vida lá fora" transcorra à sua própria revelia. Sérgio tem o desarmamento dos sentidos do mundo, a abertura para o novo. Para ele, o que importa é sair do "mundo empírico", entregando-se à vivência fantasiosa do mundo ficcional criado por Ralfo. Sérgio sai de cena para que brilhe um novo autor, apostando na eficácia de sua capacidade inventiva, pelo estatuto de personagem. Ocorre que a liberdade de que Ralfo desfruta para escolher o caminho que quiser acaba se tornando um problema, pois não sabe que direção deve dar aos acontecimentos. Na incumbência de criar o universo ficcional (é por isso que ele é declaradamente personagem), falta-lhe justamente a autêntica criação fantasista. Sua dificuldade é criar a ficção deslocada do empírico, tendo em vista que ele se depara com a realidade. Esta, assim, se configurará como suas verdadeiras provações. Como a partida de Ralfo remete às realidades de seu tempo, pressupõe-se que são essas realidades com as quais ele vai se deparar. Todavia, pelo fato de Ralfo ser um duplo "real"- imaginário, essas realidades serão, naturalmente, revestidas do suporte imaginário. Para cumprir sua missão, terá que prosseguir viagem, levar avante o destino que lhe foi imposto e que ele o abraça

(51) Idem, *Ibidem*, p. 18.



para si. Mas Ralfo está sozinho, tendo que desempenhar um papel que para Sérgio é ilusão, mas para ele é realidade. Esta realidade constitui um drama pungente para Ralfo. Sem contar com nenhuma adjuvância, deverá apresentar um espetáculo para que Sérgio se divirta. O caminho que irá percorrer é incerto, desconhecido, por isso, há em Ralfo, medo, receio de enfrentar o mundo. Daí que ele realize uma **pausa**, um **descanso**, numa espécie de desejo de fuga de sua missão. Sob esta perspectiva, a pausa de Ralfo é digna de ser equiparada a de Enéias. Contudo, qualquer que seja a situação por que Ralfo tenha que passar, sua meta é também se divertir. Dese modo, o caráter dramático ou trágico não reveste as páginas da autobiografia de Ralfo. Como para ele existe apenas um pensar em si, seu propósito é tirar proveito das situações, não importando por que meios.

Acompanhemos, então, o percurso de Ralfo para encontrar uma realidade verdadeira e o modo como ele se diverte diante de suas aventuras.

5.7 - A pausa de Ralfo

No capítulo intitulado **Dias tranquilos (ou Sofia e Rosângela)**, Ralfo experimenta um meio de vida fácil, submetendo-se à condição de gigolô para fugir da hostilidade e das adversidades da grande metrópoles.

A enunciação irônica dá o tom da narrativa. Nesse capítulo, Ralfo mostra-se "receoso" de falar de sua condição de gigolô dissimulando uma dignidade que está fora de seu caráter. O avanço da narrativa é proposital, pois possibilita a Ralfo a liberdade de optar por falar ou não sobre um pequeno intervalo de tempo de sua curta existência: o modo como tornou-se gigolô:

"Confesso que, como início é constrangedor. Por isso procurarei ser objetivo, conciso. Quase me sinto tentado a não falar nelas, Sofia e Rosângela. Mas a honestidade - e mesmo uma certa morbidez - o exige.

À espera de melhores oportunidades, encalhado neste melancólico edifício numa das

... cidades mais insuportáveis do mundo: São Paulo. Quem poderia imaginar que aquele trem viesse justamente para São Paulo? E que eu, dentro dele fosse travar conhecimento com tão graciosas e disponíveis senhoritas? ...

- Venha morar conosco, senhor Ralfo. Pelo menos enquanto não arranjar emprego. O senhor parece tão solitário e desprotegido ... Não me considero um crápula, um explorador, um cafajeste. Mas as circunstâncias obrigam, às vezes, um homem. E podem se fazer arranjos vantajosos para todas as partes"⁽⁵²⁾.

O que se destaca em relação a esse fragmento é que não há meios de se verificar a verdade do que está sendo narrado. A garantia de verdade aqui é dada pela palavra de Ralfo. Ele apresenta os fatos em forma de "flash-back" por sua espontânea vontade. Contudo, nós, leitores, não precisamos fazer nenhum esforço para perceber que se trata de um discurso irônico. A ironia que caracteriza o discurso de Ralfo impede que se toque na verdade do que está sendo dito. A ironia é uma figura que possibilita infringir uma norma, escapando de sanções. Aqui é a linguagem que está sendo infringida. Tudo o que Ralfo fala é negado, denegado, invertido, incoerente. Mesmo no momento de dizer as coisas que se afiguram como verdadeiras ("As circunstâncias, às vezes, obrigam um homem"), não passa de uma frase feita, um expediente que ele utiliza como forma de realçar o caráter de verdade dos fatos a que ele se refere. Mas, num discurso desencontrado e contraditório, está afastada a possibilidade de Ralfo criar no leitor a crença, a impressão de verdade. De nada adianta o tom confessional, as justificativas, o apego as frases feitas e menos ainda os insistentes juramentos: "(Mesmo com algum remorso (juro) ... Por isso é que eu juro neste momento nunca mais roubar)"⁽⁵³⁾. Com esse procedimento, Ralfo desmascara uma modalidade narrativa em que a verdade é assegurada pela própria palavra do narrador em primeira pessoa.

(52) — Idem, ibidem, p. 18.

(53) — Idem, ibidem, p. 25.

Dulcinéia A ambigüidade em relação ao discurso de Ralfo é um aspecto importante não só neste capítulo, mas em toda narrativa. Esta se constrói, ora com textos que têm o efeito de sentido de verdade, que gera no leitor uma relação de crença, ora é o próprio Ralfo que constrói um discurso garantindo em primeira pessoa a verdade do que está sendo dito.

Contudo, há um nexos causal implícito nas ações de Ralfo. Como ele mesmo adverte, ele não faz a sua viagem tarde demais, o que significa que ainda há possibilidade de ele mostrar heroísmo. De fato, começar uma vida numa grande cidade não é tarefa fácil de ser realizada. Como Ralfo é uma personagem que enfrenta o duro jogo da vida real refugia-se em duas solteironas. Esse refúgio, no entanto, representa para ele uma difícil tarefa. Vejamos as razões disso: Sofia e Rosângela são duas irmãs gêmeas extremamente gordas, medíocres, fúteis e vulgares, movidas apenas pelo instinto sexual. Toda a complexidade de sua personalidade pode ser revelada através de "um beija-flor esculpido no cabo de um guarda-chuva de Sofia. Ou uma lanterna, colocada a la cigana na testa de Rosângela"⁽⁵⁴⁾. Ambas são tão semelhantes que convivem harmoniosamente dividindo o mesmo homem, em dias separados.

Para Ralfo oferecer prazeres carnavais a duas insaciáveis gordas e literalmente ridículas gêmeas representa o maior ato de heroísmo que um homem em sua condição pode realizar. Ao contrário de Dom Quixote, Ralfo vê os fatos sob a ótica da realidade e este é o aspecto que torna mais difícil a realização de seus atos heróicos.

Dom Quixote já opera uma inversão em relação ao ideal de beleza e nobreza que as mulheres do romance de cavalaria exibem, transformando uma feia e vulgar camponesa em uma dama a quem são destinados seus feitos heróicos. Invertendo o sentido real das coisas, Dom Quixote realiza atos de heroísmo e

(54) Idem, *Ibidem*, p. 19.

Dulcinéia é tão real como o são as suas aventuras. No tocante a Ralfo, a possibilidade de enxergar as gêmeas sob a lente da ilusão está afastada, até mesmo no ato de atualizar o seu heroísmo, de "pôr-se à prova":

"E se não fosse aquela maldita luz azulada da televisão eu nem mesmo estaria consciente de que carnes brancas e moles sobram para todos os lados. E poderia desfrutar tranqüilamente, do mais indescritível dos prazeres, enquanto construiria mentalmente o corpo das lindas donzelas a cruzarem a trajetória de Ralfo"⁽⁵⁵⁾.

Para realizar uma tarefa tão difícil deve haver uma grande recompensa. Desse modo, o heroísmo de Ralfo tem um preço: o aconchego e o conforto que as gêmeas lhe oferecem: "numa coisa tenho que fazer justiça à Rosângela e Sofia. Elas sempre fizeram questão de me dar do bom e do melhor"⁽⁵⁶⁾. O preço que ele paga está a altura de seus atos porque "Deus sabe que árduo trabalho, ao menos em cada novo princípio, quando é preciso convencer o corpo de que se acha excitado e cheio de vitalidade"⁽⁵⁷⁾. Se isso não bastasse, a fantasia erótica dele é pensar "em jibóias, aranhas, insetos hermafroditas, monstros do além"⁽⁵⁸⁾. Apesar disso, Ralfo considera a possibilidade de permanecer nessa situação pois ainda não está "preparado para enfrentar o mundo com meus próprios recursos"⁽⁵⁹⁾.

Contudo, a condição confortável que as gêmeas lhe oferecem não o impede de prosseguir sua viagem. Mais uma vez, o uso da máxima para justificar seu ato de partida, "as coisas sempre caminham para seu desfecho"⁽⁶⁰⁾. A descrição da sua partida inicial é aqui repetida para evidenciar que ela é um verdadeiro

(55) Idem, ibidem, p. 20.

(56) Idem, ibidem, p. 24.

(57) Idem, ibidem, p. 21.

(58) Idem, ibidem, p. 21.

(59) Idem, ibidem, p. 22.

(60) Idem, ibidem, p. 24.

recomeço. "Cabelo um pouco mais crescido, mala na mão, roupas novas e elegantes, dinheiro no bolso, uma vaga noção de para onde ir"⁽⁶¹⁾. Ralfo de fato parte, mas não sem antes revolver todos os armários de suas Dulcinéias, pois é assim que ele se refere a elas antes da sua partida, confirmando a paródia da donzela de Dom Quixote: "Adeus, Dulcinéias minhas. Prometo invocar-vos diante de todos os moinhos de vento contra os quais me defrontarei"⁽⁶²⁾. O capítulo se iniciara com um enunciado irônico, com a mesma ironia se encerra. O destino de Ralfo já estava previamente escolhido (Porto de Santos), fato que ele omitiu das gêmeas.

O que realmente existe de verdadeiro é que Ralfo deixa a sua condição de gigolô em função do tema da busca, de encontrar uma verdadeira dimensão da realidade, eixo sobre o qual gira o romance. Esse é o fato que o obriga a recomeçar do princípio, a escolher novas situações. Em meio a tantas informações desencontradas essa é de fato verdadeira e Ralfo tem consciência de que ele tem uma missão a cumprir, que ele deve perseguir a todo custo. Esta é uma verdade que nem mesmo a ironia de suas palavras consegue derrubar: "Não fosse eu, Ralfo, com todos os meus compromissos, talvez houvesse me encostado ali para sempre"⁽⁶³⁾.

A perplexidade da busca ainda persiste: "Sair para onde?". A situação agora é um pouco diferente. Ralfo sabe o que realmente quer: "Preciso de ar puro, oceanos, horizontes, aventuras" e, para concluir "Todos os caminhos levam ao mar"⁽⁶⁴⁾.

(61) Idem, Ibidem, p. 26.

(62) Idem, Ibidem, p. 26.

(63) Idem, Ibidem, p. 24.

(64) Idem, Ibidem, p. 26.

5.8 - A odisséia marítima de Ralfo

A viagem marítima constitui em uma escala de Ralfo rumo à uma experiência de fato verdadeira. Primeiramente, o caráter de verdade de sua experiência advém da forma como os fatos são narrados: **Diário de bordo**. O uso desse expediente aponta para o caráter de verdade do discurso, pois o diário de bordo se liga a uma tradição de relato de fatos verdadeiros que remontam à era das grandes descobertas marítimas.

No contar a experiência no mar em forma de diário de bordo, está pressuposta a idéia de registro de fatos extraordinários, tumultuosos, misteriosos e inusitados e que, por isso mesmo, são dignos de ser preservados através da escrita. O que Ralfo busca é aventura no mar. Diário de bordo e aventura no mar evocam temas da literatura ocidental. O mar já representou, nos tempos das descobertas marítimas, a mais arriscada experiência a que um homem podia se submeter. Cruzar oceanos que jamais tinham sido navegados, com litorais, profundidades e contornos desconhecidos, enfrentar a força de ondas gigantescas em precárias embarcações era estar no limiar da vida e da morte.

Quem se aventurasse a viajar através do mar sentia a todo tempo a ameaça de naufrágios, os perigos da natureza e a força de seus mistérios. A possibilidade de encontro com horripilantes monstros marinhos e com navios fantasmas, que fazem parte do imaginário medieval, era uma ameaça constante. O cabo das Tormentas, posteriormente chamado de Cabo da Boa Esperança, era um dos mais fatídicos percursos que o mar apresentava. Contorná-lo era uma prova de coragem e personalidade forte, pois punha medo aos mais audaciosos navegantes. Dentre as dificuldades que o oceano apresentava, a principal delas era o escasso conhecimento que se tinha sobre a Terra. A mais resistente convicção geográfica era fundamentada na teoria do grego Ptolomeu, segundo a qual o mundo acabava logo depois da Europa. Por isso, até que fosse provado o contrário, quem se

aventurasse a circunavegar o mar contava com a possibilidade de cair no precipício do fim do mundo. Além disso, os meios de se orientar em alto mar eram precários, imprecisos, o que tornava a viagem ainda mais nebulosa. Todas essas dificuldades eram registradas em forma de diário, documento digno de ser preservado pela memória.

A subversão da idéia de que o diário de bordo é a descrição de descobertas fascinantes que merecem ser registradas já aparece em **Memórias sentimentais de João Miramar** e **Serafim Ponte Grande**, de Oswald de Andrade. Se esses romances já efetuam uma paródia do sentido que o diário de bordo veicula, o capítulo **Diário de bordo** do romance em análise opera uma paródia da paródia que realizou Oswald de Andrade.

Nosso propósito, no entanto, não é fazer uma abordagem comparativa entre essas obras e as **Confissões**, mas mostrar em que medida o mar ainda pode oferecer a Ralfo algum elemento que esteja ligado ao tema central da dimensão transcendente da realidade com que ele espera se defrontar.

No fragmento abaixo, podemos notar que, aliada à forma de diário, que por si só já se vincula à garantia de verdade, está a preocupação de Ralfo em frisar que o seu discurso, é antes de tudo, verdadeiro:

"Silvos longos e breves, escada recolhida, o cais que se afasta lentamente. O mar. Não quero ser um a mais a dizer tolices sobre o mar. Mas desejo sobretudo ser **verdadeiro**: o mar me conduz a uma sensação de eufórica e paradoxalmente triste liberdade. O mar é como uma estrada que se dirigisse para todas as partes. Debruçado sobre a muralha do convés, enquanto a costa se torna cada vez mais indistinta. Para onde estarei indo?"⁽⁶⁵⁾.

O que daí podemos apreender é que o relato de Ralfo é totalmente

(65) Idem, *Ibidem*, p. 27 (o grifo é nosso).

destituído de aventura, e é a falta desta que o faz dizer o óbvio, a registrar detalhes insípidos, destituídos de qualquer importância. O tema do mar já foi tão explorado que não há nada de diferente que se possa dizer. Isso é o que justifica a denegação de suas palavras e a banalidade de seu relato. Em meio a um domínio total do mar, torna-se totalmente descabida a ausência de destino do navio que é para Ralfo a única hesitação da viagem: "Para onde estarei indo?"

A dimensão da monotonia da viagem de Ralfo pode ser medida pela descrição "Deitado no convés, olhando o céu sobre mim, por horas e horas. Nenhuma nuvem. Apenas sol e espaço. Embriago-me de mim, próprio, de tudo. Não há limites"⁽⁶⁶⁾.

O que em tempos antigos era um dos acontecimentos mais temidos - a catástrofe marítima - é inversamente o que Ralfo mais deseja. Esta ainda é uma possibilidade de emoção que os dias atuais oferecem, como, por exemplo, a que aconteceu com o bem equipado e moderno navio "Poseidon". Há na viagem de Ralfo um momento de vislumbre de perigo, uma tempestade marítima à qual poderia se suceder um naufrágio: "Ventos uivantes, ondas descomunais, relâmpagos, trovões, chuva. O navio sobe e desce, cortando aquelas montanhas de água que vêm ao seu encontro". Mas tudo não passa de uma ameaça, porque "atualmente são raríssimos os naufrágios"⁽⁶⁷⁾.

Pela falta de aventura em uma viagem marítima, a bordo de um navio bem equipado, em um espaço de contornos totalmente conhecidos, o fato que causa maior emoção é a comemoração "de uma linha imaginária qualquer"⁽⁶⁸⁾. Comemoração essa onde "tudo é permitido, até mesmo nos tornarmos ridículos, como na realidade sempre o fomos... Vistamos nossos trajes de palhaço e não

(65) Idem, *Ibidem*, p. 29.

(66) Idem, *Ibidem*, p. 27.

(67) Idem, *Ibidem*, p. 28.

(68) Idem, *Ibidem*, p. 29.

tenhamos medo de nos despirmos de todos os disfarces"⁽⁶⁹⁾. É o que anuncia o comandante do navio à tripulação. Mas essa festa que culmina numa certa liberação de conduta e excesso de bebida não causa qualquer sensação a Ralfo, o que o faz finalmente concluir que "as viagens marítimas, nos dias atuais, são completamente ridículas"⁽⁷⁰⁾.

Quando tudo parece perdido, quando nada mais resta para acontecer, compete a Ralfo criar situações extraordinárias, fato que ele o faz para cumprir um dever, ou melhor, a sua missão, que é fugir da banalidade, indo ao encontro de fatos inusitados. Ralfo não chega a ter consciência desse fato, mas pressente que está a serviço de alguém: "De repente, num impulso, posso tomar sérias decisões. E quando as tomo, percebo que tudo já se decidira há muito tempo dentro de mim"⁽⁷¹⁾. Ralfo sente uma certa influência do outro (Sérgio), mas não se reconhece como um duplo daquele.

Enfim, à estagnação da viagem, monótona, horizontal, onde não há possibilidade de saída de tão asfixiante tédio, Ralfo tenta opor uma mobilidade vertical conseguida através de um ato totalmente ilógico: ele convida todos para o espetáculo, no cassino do navio, do esbanjamento de toda a sua fortuna "adquirida com um certo sacrifício". De Sofia e Rosângela, naturalmente"⁽⁷²⁾.

Esta decisão de Ralfo de se desfazer da fortuna adquirida não mantém qualquer relação com a lógica do comportamento humano. Mas, a intenção de Ralfo, quando ele furtou o dinheiro, é fazer com que o mesmo sirva "aos mais nobres fins"⁽⁷³⁾. Naturalmente, o motivo que o leva a esbanjar a fortuna representa realmente um "nobre fim", mas não pela ótica normal, pela relação com a realidade

(69) Idem, ibidem, p. 29.

(70) Idem, ibidem, p. 30.

(71) Idem, ibidem, p. 28.

(72) Idem, ibidem, p. 31.

(73) Idem, ibidem, p. 25

externa. O nexo de causalidade entre o furto e o esbanjamento do dinheiro se dá por uma questão que, dentro de uma coerência interna da obra, é vital. Afinal, Ralfo suportou até as últimas conseqüências o enfastamento perante a viagem e, como seu propósito é viver aventuras, situações novas, inusitadas, a sua decisão é, portanto, extremamente coerente com o tema geral da obra. Pela lei da racionalidade "não podem acreditar que um homem queira se desfazer de todo seu dinheiro, para seguir caminho, livre, descomprometido e feliz"⁽⁷⁴⁾.

Assim, Ralfo quer criar uma experiência dentro da experiência que não foi conseguida: a aventura marítima. Parte então para a invenção do mesmo tema da busca, manifestando uma visão lúdica da invenção. O jogo é uma invenção de Ralfo e se liga adequadamente ao tema da busca, pois envolve uma atividade que se realiza num espaço e num tempo diferentes da vida normal, onde funcionam regras especiais. O jogo instaura seu próprio mundo, um mundo extraordinário, fora do que se toma habitualmente por realidade. Um mundo da ilusão. Uma atividade incerta, onde se joga com destinos individuais, mas sem que se saiba por que uma sorte é marcada ou por que se obtêm certos resultados.

Com o jogo, a intenção de Ralfo é oferecer ao público a sua tragédia pessoal, real. Na intenção de perder todo seu dinheiro, acaba se deparando com uma tremenda surpresa: estabelece-se entre ele e a roleta do cassino "uma misteriosa conexão"⁽⁷⁵⁾ e ele acaba se tornando milionário. Vejamos como se dá parte desse episódio:

"Ponho minha fichas, por exemplo, no vermelho-vinte e cinco e concentro-me com todas as minhas forças para que a roleta pare em outro número, qualquer outro número. Mas a roleta pára exatamente no vermelho-vinte e cinco. Repito todo o processo e a coisa também se repete: vermelho vinte e cinco.

(74) Idem, *Ibidem*, p. 31.

(75) Idem, *Ibidem*, p. 32.

Mudo de número e de cor. Preto-doze. Exerço novamente a concentração negativa, mas a roleta, entre murmúrios assombrados dos assistentes, pára no preto-doze. Tento, então, a concentração positiva. Finjo que quero ganhar, ou seja, finjo que desejo que a roleta pare no preto-doze, onde coloquei minhas fichas. E a roleta não se deixa enganar e pára realmente no preto-doze. A concentração negativa, portanto, camuflada ou não, acaba sempre por exercer uma misteriosa atração sobre a roleta. Talvez eu esteja inventando um novo e infalível método para o jogo: quem quer perder, ganha"⁽⁷⁶⁾.

O jogo se prolonga, as táticas de Ralfo se alteram, mas o resultado é o mesmo: ele ganha todas, com a certeza de que "eles estão sendo honestos comigo até o último centavo"⁽⁷⁷⁾.

Podemos perceber que ocorre aí o surgimento do elemento fantástico no jogo. Ganhar ou perder um jogo é um acontecimento que não pode ser explicado por leis da causalidade. Essa ausência de causalidade torna-se um elemento fantástico no jogo de Ralfo, não há possibilidade de explicar, mesmo numa atividade incerta como o jogo, tantos resultados positivos. Daí que só se justifique pelo elemento fantástico. Segundo a definição de Todorov, "o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural"⁽⁷⁸⁾.

O jogo é guiado, assim, pelo fantástico que acaba por interferir na decisão de Ralfo de perder todo o seu dinheiro. Ralfo, que é caracterizado como personagem justamente para poder transformar toda a realidade em invenção, livre de qualquer parâmetro convencional, vê-se preso pela invasão do elemento fantástico.

(76) Idem, *ibidem*, p. 32.

(77) Idem, *ibidem*, p. 32.

(78) TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 148.

Podemos perceber, assim, que o fantástico é componente de um processo paródico. Se os escritores instauram o fantástico no universo ficcional como um elemento que não pode ser explicado por leis naturais, Ralfo mostra que o fantástico é uma força exterior, que o invade, enquanto escritor, alterando o resultado de seus atos e que não pode ser explicado no seu processo criador. O fantástico, dessa forma, advém de uma realidade inexplicável e não da ficção, infringindo as leis de sua própria criação. Esse procedimento paródico mostra o relativismo da liberdade de Ralfo, de poder escolher o final dos acontecimentos que compõem sua autobiografia.

O modo como Ralfo desfaz-se de todo o dinheiro ganho no jogo não encontra também nenhum parâmetro com a realidade empírica. Depois de manter relação sexual com uma prostituta do navio, Ralfo entrega-lhe toda a sua fortuna. O modo de Ralfo avaliar as coisas, portanto, não pode ser conduzido por uma ordem, nem mesmo uma psicologia. Essa decisão tem um valor totalmente diverso do da realidade sensível. Mas existe uma coerência a nível do tema da busca, que é a mola-mestra da narrativa: o que Ralfo pretende na viagem marítima é encontrar uma experiência verdadeira, que tenha um caráter mítico, transcendente. Ter-se despojado do dinheiro revela que a riqueza não encerra um verdadeiro significado para sua existência. " ... Perceber que aquilo nada significava verdadeiramente"⁽⁷⁹⁾. Por isso, sua viagem persiste, sua busca continua.

Esse capítulo subverte o sentido de relato verdadeiro que o diário de bordo encerra, pois a viagem de Ralfo é declaradamente fictícia. O sentido de acontecimentos fabulosos que essa viagem possui, inicialmente, está afastado do diário de Ralfo. Isso evidencia que a viagem marítima nos tempos atuais é desprovida de significação. Ela poderia até ser interessante, mas em outras circunstâncias "Se eu fosse mais velho, já houvesse cumprido meu destino, gostaria

(79) Idem, *Ibidem*, p. 35.

de ficar aqui para sempre"⁽⁸⁰⁾. Ralfo tenta livrar-se de tamanha monotonia criando um acontecimento extraordinário, inesquecível, até. Só que esse acontecimento fabuloso advém da aparição do elemento fantástico, que interfere na lei da criação ficcional de Ralfo. Por isso, o acontecimento fantástico no diário de Ralfo é entendido na própria acepção do texto: um fato inexplicável pela lei da razão.

5.9 - A ficção da realidade brasileira dos anos setenta

As **Confissões de Ralfo**, a exemplo de muitos romances brasileiros dos anos 70, refletem o processo político que marca o momento da enunciação do texto. No entanto, o tratamento que o fato histórico recebe no texto de Sérgio Sant'Anna se afasta da tendência de muitos escritores desse período, no sentido de se voltarem "à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leva em conta a verossimilhança realista"⁽⁸¹⁾.

O regime militar constitui uma das páginas mais cruéis de nossa História.

O insuspeito relatório da Arquidiocese de São Paulo assim se refere a ele:

"Sob o lema 'segurança e desenvolvimento', Médici dá início, em 30 de outubro de 1969, ao governo que representará o período mais absoluto de repressão, violência e supressão das liberdades civis de nossa história republicana. Desenvolve-se um aparato de órgãos de segurança, com características de poder autônomo, que levará aos cárceres políticos milhares de cidadãos, transformando a tortura e o assassinato numa rotina"⁽⁸²⁾.

Os anos setenta, os primeiros da década principalmente, são anos

(80) Idem., *Ibidem*, p. 27.

(81) ARRIGUCCI Jr., Davi. "Jornal, realismo, alegoria". In: *Achados e perdidos*. São Paulo: Pólis, 1978, p. 79.

(82) Arquidiocese de São Paulo. *Brasil nunca mais*. 11. ed., Petrópolis: Vozes, 1985, p.63.

tenebrosos. Dilacerante vivência inscrita nos corações e nos corpos que, por se achar ainda em carne viva, dispensa comentário.

No que se refere à política cultural, a nova forma assumida pelo regime militar, a partir da edição do AI-5, se traduz na feroz repressão e censura que se abateu sobre a divulgação de toda a produção artística dessa década. Em função disso, há uma tendência na literatura para o registro da história imediata sobre a forma alegórica.

Analisando dois romances da década de 70 - **Reflexo de Baile**, de Antonio Callado, e **Cabeça de Papel**, de Paulo Francis, onde o desejo de representar a realidade ocupa o centro da narrativa, Davi Arrigucci Júnior alerta para os riscos de que essa mesma realidade concreta acabe escapando e o romance termine contaminado pela abstração da alegoria. Em suas palavras "...é mutio difícil se ter a visão da totalidade, a visão da abrangência. A alegoria é uma forma alusiva do fragmentário. Este é o ponto"⁽⁸³⁾.

A literatura dos anos setenta possui uma tendência ao relato testemunhal, principalmente nas formas de romance-reportagem e memórias políticas. No primeiro caso, a narração privilegia a voz do jornalista e pretende ser lida como uma alegoria de toda a organização social e política do país. Já nas memórias políticas, encontramos o relato, mais ou menos detalhado, da violência desencadeada pela ditadura militar sobre os militantes da esquerda.

A avaliação das memórias políticas e do romance-reportagem foi objeto de estudo de Davi Arrigucci Júnior e a conclusão a que ele chega poderia ser resumida nesta afirmativa de Lúcia Helena:

"As duas maiores tendências apontam para um mesmo paradigma, qual seja, o da recusa da ficcionalidade, o da identificação entre linguagem e registro transparente do vivido, o da recuperação do romance de denúncia e a

(83) ARRIGUCCI Jr., Davi. Op. cit., p. 94.



tese social dos anos 30, por sua vez uma revitalização do naturalismo de fins do século"⁽⁸⁴⁾.

A avaliação da obra **Confissões de Ralfo**, como já sugerimos, não se insere nessa tendência "menos literatura, mais verdade", a começar pela fusão do imaginário e do real que caracteriza a própria enunciação do texto, como já pudemos constatar. A partir dessa perspectiva, a leitura que a obra oferece é a da dialética verdade/mentira.

É através do tema da busca de uma realidade verdadeira, transcendente, que pode ser entendida a inserção do processo político social dos anos setenta nas **Confissões de Ralfo**. A inclusão do momento histórico, está ligada ao projeto de Ralfo de se incorporar em uma variedade de destino. Por isso, está longe de ocupar o centro da narrativa e mais distante ainda da certeza documental.

No entanto, a narrativa se conduz no sentido de remeter o leitor à ficção da realidade, apreendendo o clima dos ferozes anos do regime militar, iniciado em 1964. Ralfo vivencia a supressão da liberdade, prisão e tortura que ainda marcava o processo político da enunciação do texto.

A primeira pista que aponta diretamente para este contexto é a afirmação de Ralfo, depois de realizar inúmeras "viagens", de ter saído "andando pelas ruas desta cidade imensa (Goddamn City), entre milhões de homens laboriosos que retornavam ao lar"⁽⁸⁵⁾. Retornar ao lar equivale a voltar à capital de algum estado brasileiro de onde Ralfo partiu.

A opção pelo humor marca a diferença entre as **Confissões de Ralfo** e os romances-reportagens e as memórias políticas. Ralfo, como personagem declaradamente ficcional, impede a identificação com qualquer ser de existência

(84) HELENA, Lúcia. "Problemas teóricos do romance brasileiro 70/80". In: *12º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*. Porto Alegre: UFRGS, 1986, p. 178.

(85) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 94.

empírica, invertendo a relação com o leitor: o pacto catártico dá lugar ao distanciamento crítico que o humor produz. A vantagem de ser personagem é a de poder desvelar tudo aquilo que se silencia sob o domínio do medo e repressão dos anos 70.

A mudança que o regime militar trouxe é captada pela sensação de Ralfo de que "algo mudou. Você não sabe bem o que, mas algo mudou"⁽⁸⁶⁾. A seguir ele instaura o humor e ridiculariza o general representado por uma estátua e ao mesmo tempo põe em questionamento o que afirma sobre o general: ... "A estátua do general, por exemplo ... o General parece que engordou de ontem para hoje ... ou terá sido ele sempre assim, ridículo e obeso, e foi você que mudou?"⁽⁸⁷⁾.

A supressão da liberdade é também aludida pela referência à estátua: "Talvez os moleques estejam dando comida ao general, como se faz com os pombos. E talvez isso seja até ilegal: dar comida às estátuas"⁽⁸⁸⁾.

Em outros momentos, o discurso de Ralfo nega essa repressão sugerida por esta imagem acima, numa flagrante contradição de seu discurso: "É impressionante como você se sente livre. Isto é, livre para realizar os atos que quiser"⁽⁸⁹⁾. O sentido dessa frase é exatamente o inverso e constitui, portanto, uma ironia.

Em certa altura, Ralfo faz referência ao chamado "Milagre econômico", dos projetos de impacto e das obras faraônicas realizadas pelo governo militar, especialmente por Ernesto Geisel a quem parece se referir a estátua mencionada por Ralfo: "Garanto que vocês nunca repararam na quantidade de obras de melhoramentos que estão sendo realizadas pela atual administração. A quantidade de buracos profundíssimos que se abrem diariamente, por exemplo. Isso é sinal de

⁽⁸⁶⁾ Idem, ibidem, p.95.

⁽⁸⁷⁾ Idem, ibidem, p. 95.

⁽⁸⁸⁾ Idem, ibidem, p. 95.

⁽⁸⁹⁾ Idem, ibidem, p. 95.

uma atividade intensa, sinal de progresso"⁽⁹⁰⁾.

Esse fragmento revela uma crítica mordaz e irônica às medidas liberalizantes dos anos 70 que levaram o país a sérias dificuldades econômicas, ou, para usar a metáfora de Ralfo, ao buraco.

No passeio que realiza a pé pela cidade, caracteriza o clima opressor do regime militar tal como a "Alegria, Alegria", de Caetano Veloso, música a que Ralfo faz referência: "Peço ao empregado para ouvir o último disco das paradas"⁽⁹¹⁾, Ralfo mostra o seu desejo de continuar a sua viagem, não a viagem que está ligada ao tema da busca de uma realidade transcendente, mas seguir um destino livre de repressão. Por isso, parafraseia o refrão da música de Caetano: "É para onde eu vou: sempre em frente ... Determinação é o que possuo de sobra ... Andando sempre em frente, sem ficar cansado"⁽⁹²⁾. Contudo, Ralfo vê-se impedido de encarnar outro destino: sua liberdade ficcional de ser personagem e de poder ir aonde quiser conhece um limite: o limite da realidade de fora da ficção, dos opressores anos setenta. Ralfo, como habitante do mundo ficcional, que almeja encontrar uma experiência verdadeira, mostra aí de dentro uma das mais cruéis realidades aqui de fora. Ele, que busca aventura e fortes emoções, não quer conhecer as "emoções" verdadeiras que a prisão desta época causa: "... primeiro tentei fugir, o que não é fácil. Corro para a direita e lá vem eles (os policiais), ofegantes nos seus uniformes azuis. Corro para a esquerda e também lá eles se encontram. Para trás, há uma parede que tento afluivamente escalar com as unhas, como um gato. Mas não sou infelizmente, um gato... E numa coisa tenho de fazer justiça à polícia, os seus métodos se aperfeiçoam constantemente"⁽⁹³⁾.

Dá-se, assim, o episódio da prisão de Ralfo e com isso ele se depara com uma realidade da qual não foi ao encontro. Assim, a realidade de fora do texto invade a ficção e interfere nas decisões do personagem-escritor que vive e registra simultaneamente os fatos que compõem sua autobiografia. Aqui, como no episódio

(90) Idem, ibidem, p. 97.

(91) Idem, ibidem, p. 100.

(92) Idem, ibidem, p. 100-101.

(93) Idem, ibidem, p. 109.

da inserção do elemento fantástico, não há saída para a invenção lúdica que a ficção pode lhe oferecer. Ao episódio da prisão, segue o da tortura e, agora, o impulso do escritor é para trazer à cena do discurso ficcional os fatos velados pela repressão da História do Brasil. Um trecho, que se assemelha a um prefácio, em grifo, revela a verdade por trás da ficção, mostrando a falta de demarcação de fronteira entre a ficção e a realidade, que é um ponto central da obra:

"Foi como num sonho ou fantasia, no meu caso. Mas que diferença isso pode fazer, se no caso de milhares de outro tem sido uma realidade de ladrilhos úmidos dentro de cubículos, lâminas de aço que rasgam carnes sensíveis, cordas puxando os membros de um corpo? E mais gritos, desespero, chicotadas e mutilações. Que alívio, portanto, pode trazer para mim o fato de que tais coisas aconteceram ficcionalmente comigo? Pois poderia ter sido assim"⁽⁹⁴⁾.

Da realidade minada pela ficção é desvelado tudo aquilo que se silencia sob o domínio de um sistema político ilegítimo e autoritário. Através de um discurso potencialmente renovador, esse texto mostra a ilogicidade do regime militar pela própria ilogicidade do interrogatório e tortura de Ralfo. Como podemos perceber na passagem abaixo:

" - Quem descobriu o Brasil?"

' - Como se caracterizou o governo de Calígola?'

'Duas chibatadas por ser tão melagomaníaco.'

' - Qual era a profissão de Dostoievski?'

' - Escritor ... Assim como eu, senhores.'

'Duas chibatadas por ser - escritor ... '

'E um torniquete?'

' - Instrumento cirúrgico para comprimir as artérias'

'Errado: choque elétrico nos testículos.'

' - Nos dê uma receita de doce"⁽⁹⁵⁾

(94) — Idem, *Ibidem*, p. 111.

(95) — Idem, *Ibidem*, p. 17-27.

A cada vacilo ou respostas erradas de Ralfo, seguem-se as torturas que vão de cusparada a choque elétrico nos testículos.

Não há, como já sugerimos, o desejo de registrar a história pela mimeses, pelo "documento". Mas o leitor pode perceber a "verdade histórica" diluída na ficção e é nessa perspectiva que o texto pede para ser lido. Mesmo não sendo "cópia fiel" da realidade, Ralfo é a imagem de intelectuais destruídos pela opressão.

O tratamento dessa questão, como vimos, não é mostrado como nexos explicativos explícitos, marcando uma interação entre os episódios. Há sutis alusões a todo o clima de opressão que culmina com a tortura da personagem. Mas é o leitor que terá que descobrir a causalidade implícita na montagem fragmentária dos capítulos. Do contrário, a prisão e tortura de Ralfo pode parecer um acontecimento casual, como tantos outros que lhe acontecem. A diferença que separa esse texto de tantos outros desse período é o afastamento do envolvimento do leitor com os fatos narrados, pois a tortura de Ralfo desperta o riso, um riso que é um convite à reflexão pelo distanciamento crítico que o humor produz. O privilégio concedido à Ralfo, equivale dizer à ficção, é o de poder tecer críticas mordazes, pondo a nu toda a história de um Brasil marcado pelo obscurantismo, prisões arbitrárias, torturas. Ralfo, vivencia literariamente, esta situação, oferecendo o ficcional à observação e mostra aquilo que precisa ser visto: a arbitrariedade de um sistema político ilegítimo, arbitrário, repulsivo e feroz. Pela ficção emergem os dados empíricos de uma realidade brutal.

Não há a História transcrita, arrolada em forma de documento, mas podemos concluir com Adorno que "quanto mais estreito o apego ao realismo da exterioridade, ao 'foi de fato assim', tanto mais cada palavra se torna um mero faz de conta, tanto mais cresce a contradição entre sua pretensão e a de que não foi assim"⁽⁹⁶⁾.

⁽⁹⁶⁾ ADORNO, T. W. "Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Os pensadores*.



Este é, assim, um destino que Ralfo não teve liberdade de escolher. Ele que enfrenta nos dias atuais a dificuldade de encontrar situações difíceis, aventuras inusitadas, se depara com a terrível realidade que assola o país durante a vigência do regime militar.

Esta realidade é, de fato, verdadeira. Tão verdadeira quanto feroz e não deixa escapatória nem mesmo para uma personagem. É a realidade concreta que Ralfo encontra quando de sua partida e, como o texto sugere, é para esta realidade que Ralfo retorna.

Nas **Confissões de Ralfo**, a verdade aparece com mais rigor na intenção do "autor" de escrever ficcionalmente os episódios. Ocorre que, a simultaneidade entre o plano real e o ficcional se apresenta emaranhada: as experiências dos horrores do regime militar são vividas ficcionalmente pelo "autor" e na "realidade" por Ralfo. Portanto, a realidade do regime militar é uma realidade dentro da ficção, bem como fora dela. A ausência de fronteira entre a ficção e a realidade faz parte do projeto escritural do autor e esse episódio representa a mais perfeita equivalência entre esses elementos.

5.10 - A verdade e a ficção em diferentes modalidades discursivas

O romance **Confissões de Ralfo** incorpora diferentes modalidades discursivas, literárias ou pertencentes a outros campos do saber e práticas sociais. Passemos a observar nesse romance o emprego de alguns textos alheios às formas romanescas de narrar, mas que habitualmente são utilizados como expedientes capazes de reproduzir no discurso da literatura a realidade empírica de fora, por serem considerados como repositórios de verdade.



O romance apresenta uma sentença judicial, que se refere a um episódio de prisão e tortura por que Ralfo passara.

A sentença judicial representa o grau mais elevado de garantia de verdade de um enunciado, pois o discurso encerra o sentido de uma decisão irrevogável, proferida por um juiz.

A SENTENÇA JUDICIAL das Confissões de Ralfo pretende ter valor de documento. Daí que apareça em folha separada, e se inicie seguindo o padrão formal de linguagem:

"CONSIDERANDO o arrependimento do acusado e suas possibilidades de recuperação; considerando o fato de haver o réu aprendido satisfatoriamente suas lições; considerando que o mesmo réu se encontra ilegalmente no país ...

... , Considerando ainda que em terras espanholas o Dr. Silvana, em seu relatório realiza notáveis pesquisas psiquiátricas com seres humanos, aceitando de bom grado voluntários.

QUE SE DEPORTE O ACUSADO IRREVERSIVELMENTE PARA A ESPANHA, MATRIZ DE TODOS ESSES BÁRBAROS E DESVAIRADOS QUE INFESTAM AS AMÉRICAS⁽⁹⁷⁾.

No veredicto acima, podemos perceber a quebra do padrão formal da linguagem e, conseqüentemente, do caráter de seriedade que possui esse discurso. Uma linguagem como esta, carregada de um tom pejorativo afasta terminantemente a formalidade do discurso. Há uma razão para tal. De forma alegórica, representa-se aí um acontecimento comum na época em que o texto foi escrito: o exílio político. Daí o nexa entre o interrogatório a que Ralfo foi submetido e a sentença judicial. De forma extremamente lúdica, é apontado um episódio comum na época da ditadura,

(97) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 228 (o grifo é do autor).

mas tão flagrante em sua sutileza que se torna impossível não detectá-lo.

Porém, o que está em foco aqui é a utilização de um texto pertencente a outra prática social, estranho, portanto, às formas romanescas. Assim, aparentemente o objetivo desse texto é aumentar o cunho fragmentário do romance.

No capítulo **D.D.D.2 - Documentos** e suas subdivisões aparecem vários tipos de expedientes narrativos que também se ligam a uma tradição de verdade.

O primeiro texto que encontramos nas **Confissões de Ralfo** ligado a essa tradição de verdade é um diário que, como indica o próprio título, possui um valor de documento "**(Doc. 1) - Fragmentos do Diário de Madame X, Psicopata**". Esta personagem se encontra internada no laboratório do Dr. Silvana e é ela quem registra os episódios de Ralfo nesta clínica psiquiátrica, para onde o mesmo foi enviado.

Por ser considerado uma forma de expressar os sentimentos mais profundos das personagens, o diário se liga a uma tradição literária de garantia e verdade, bastante utilizada no século XIX. Muitos escritores desse período davam ao livro a forma de diário, pois além de ser um expediente utilizado para gerar a crença no leitor de que o discurso é "verdadeiro", é também uma forma de mostrar que a verdade da personagem expressa no diário é autônoma - vale dizer, não possui a interferência do narrador.

Esse caráter de verdade que possui o diário é agravado nas **Confissões de Ralfo**, já que quem o escreve é uma psicopata, o que evidencia que o que está em foco é a quebra desse "pacto de verdade", por não merecer crédito de confiança no leitor. No entanto, compete a Madame X exercer o desempenho literário da passagem de Ralfo por um hospício. Fato que a envaidece, pois "quem sabe Ralfo poderá aproveitar os meus fragmentos em seu romance confessional? Para tal darei completa liberdade desde que o meu nome apareça devidamente encoberto por um

pseudônimo"⁽⁹⁸⁾. Ralfo além de causar envaidecimento em uma psicopata, é também capaz de estimular nela fantasias e desejos sexuais, o que revela o teor de narcisismo que ele possui.

Vejamos um fragmento desse diário:

"Dia 151 (aprox.), do ano 27 (aprox.) do meu internamento.

... Na verdade, mal consigo dominar minha emoção ao traçar estas mal traçadas linhas. E um arrepio percorre meu corpo, desde a planta dos pés até o couro cabeludo. Ousaria eu dizer que é um arrepio de amor? O fato é que meu coração bateu diferente desde o momento em que o vi. Estou falando evidentemente do novo hóspede que chegou hoje. Ainda não sei o seu nome, mas me pareceu belo e sensível e de fina educação, embora um pouco maltratado pelas conjunturas da vida"⁽⁹⁹⁾.

Podemos inferir daí que o modo como o discurso é estruturado (organização frasal, coerência, coesão, pontuação) não aponta para o discurso de uma psicopata, pessoa que manifesta desequilíbrio mental e que, portanto, repercutiria tal desequilíbrio na maneira de elaborar um texto.

Os únicos índices que não possuem coerência é a indicação do dia "151 (aprox.)" e ano "21 (aprox.)", que Madame X fornece em seu diário. Por outro lado, seu modo de ser e de reagir não difere de qualquer pessoa considerada normal, o que pode ser observado nas reações que Ralfo lhe provoca.

Os fragmentos do diário de Madame X, além de expressar seus profundos sentimentos, possuem também a preocupação de reproduzirem, o mais fielmente possível; a verdade; verdade essa que é expressa de forma refletida, policiada, já que essa psicopata possui uma sutil esperança de que seu **Diário** faça parte do livro confessional de Ralfo. O diário de Madame X, assim, inverte o sentido

(98) Idem, *Ibidem*, p. 139.

(99) Idem, *Ibidem*, p. 131.

tradicional de "papel achado", pois a inclusão de seu diário nas **Confissões de Ralfo** representa uma iniciativa da própria psicopata: "Preciso ter muito cuidado com gestos e palavras para aparecer bem no livro"⁽¹⁰⁰⁾.

A preocupação dessa psicopata em não deturpar a verdade está presente também no cuidado que tem em reproduzir *ipsis literis* as palavras que Ralfo lhe dirige, transcrevendo-as, inclusive, entre aspas:

"Alguns loucos - ele disse - são gente muito comportada, muita coisa de seus menores gestos, temerosos de que estes gestos denunciem a doença ... Assim, esses loucos têm de se controlar o tempo todo, aparentando normalidade"⁽¹⁰¹⁾.

Nas palavras de Ralfo pode estar a explicação para o comportamento normal da psicopata: o disfarce para não denunciar a doença. Em outra passagem é também de Ralfo a conclusão sobre um comportamento considerado normal ou anormal:

"Pois diz-me que um homem é ou não louco em relação a determinados comportamentos referenciais. Ora, no mundo de hoje, não há mais pontos seguros de referência em alguma coisa. E se não existem esses pontos de referências, também não pode haver loucos"⁽¹⁰²⁾.

Essa problemática é bem familiar no conto **O alienista**, de Machado de Assis, e é exatamente isso que esse conto reflete: a falta de referentes para se avaliar o que é razão ou loucura.

O que importa ressaltar no **Diário de Madame X** é que ele é utilizado com o propósito de romper, ou ao menos, pôr em questionamento a garantia de

(100) Idem, *Ibidem*, p. 134.

(101) Idem, *Ibidem*, p. 135.

(102) Idem, *Ibidem*, p. 135.

verdade que ele veicula. O diário desse romance é escrito por uma psicopata, mas nem por isso deixa de ser verdadeiro, dentro do que consideramos como verdadeiro na autobiografia de Ralfo, como por exemplo, o fato de Ralfo ser personagem e autor, simultaneamente, fato de que Madame X tem perfeita consciência:

"Ser personagem é ainda mais emocionante do que ser autor. A menos que se reünam as duas coisas numa pessoa só, como no caso de Ralfo"⁽¹⁰³⁾.

Verdade é também que o projeto estético que o "autor" elabora no **Prólogo** se confirma ao longo do romance: a multiplicidade de experiência que Ralfo deve vivenciar e o caráter fantasista de suas aventuras. Ralfo conta aos internos do hospício os casos que lhe ocorreram a partir do momento em que "saiu para o mundo", procedimento comum aos heróis da epopéia, que costumam relatar suas aventuras quando param para repousar. Desconfiada das "verdades" dos casos de Ralfo, comenta essa psicopata:

"Parece homem viajado e experiente, o Sr. Ralfo. Ou então, muito mentiroso. Quando ele contava casos das tremendas aventuras em que esteve envolvido, em lugares distantes, parecia que inventava tudo na hora, apesar de certa riqueza de gestos e detalhes. Como se ele criasse uma história em voz alta. E, ainda, mais: como se ele próprio acreditasse em sua imaginação"⁽¹⁰⁴⁾.

O **Diário de Madame X**, assim, dá conta da relativização da verdade que este expediente veicula. Aí está um questionamento feito à forma tradicional de como ele é utilizado como garantia de verdade. Nesse diário está contido um conceito de realidade que inverte os valores tradicionais. Ele aponta para a realidade ou irreabilidade do livro de Ralfo, para uma referencialidade interna, e por

(103) Idem, ibidem, p. 134.

(104) Idem, ibidem, p. 138.

isso mesmo, possui um caráter de verdade. Contudo, a "verdade" do **Diário de Madame X**, não se limita tão-somente a mostrar a verdade dentro do texto; é voltada também para os dados da realidade, podemos dizer "empírica", da qual Madame X é testemunha. Um pequeno trecho de um episódio que ela relata nos dá idéia do quanto seu diário contém de "verdade" que pode se suceder em uma clínica de loucos.

"Depois de uma severa repreensão, ele (Dr. Silvana) me prescreveu um tratamento à base de choques elétricos, além de isolamento, a partir de amanhã ... Mas o fato é que o choque e os comprimidos me deixam zozza e incapaz. E sinto-me terrivelmente gorda por causa da insulina"⁽¹⁰⁵⁾.

A consciência crítica que não teme em apontar os horrores de um asilo de loucos é manifesta por uma psicopata e ela, como tal, rejeita o papel de vítima. O romance **Confissões de Ralfo** já é constituído para quebrar o pacto de confiança que se estabelece entre o autor e o leitor. A inserção de um diário de uma psicopata num livro dessa natureza visa afastar ainda mais qualquer sentido de verdade na acepção habitual

É no vigor da caneta, independente da voz que assume o comando da narrativa, que a verdade se desnuda. Tanto menos o texto queira apontar para um referente empírico quanto mais emergem os dados dessa realidade.

Esse é o jogo das **Confissões de Ralfo**: confundir propositalmente o que é habitualmente considerado real e ficção.

A inserção de uma carta constitui o "(Doc. 2), Carta à mamãe. Como o diário, a carta também é costumeiramente utilizada para assegurar a credibilidade do leitor em relação à veracidade do relato.

Nas **Confissões de Ralfo**, a Carta à mamãe é primeiramente um recurso parodístico dessa forma de narrar.

O tema da mulher, como mãe, que sofre a ausência do filho e aguarda o

(105) Idem, *Ibidem*, p. 140.

(105) Idem, *Ibidem*, p. 137.

seu retorno ansiosa, é antiquíssimo. Nas **Confissões de Ralfo**, sabemos que Ralfo é o duplo do "autor", Sérgio, e que, portanto, não possui uma mãe a quem possa enviar uma carta. Aliás, ele próprio explica a insensatez de sua carta:

"É estranho, sem dúvida, que de repente eu me lembre da senhora, eis que nunca a procurei e, na verdade, nem mesmo a conheço ou àquele que foi o co-responsável por minha vinda ao mundo"⁽¹⁰⁶⁾.

O modo como essa carta chegará à destinatária não representa impasse para Ralfo já que, naturalmente, não pode haver endereço de uma pessoa inexistente:

"... penso em encerrar esta carta numa garrafa e atirá-la ao mar. É notório e lendário que as garrafas marítimas sempre alcançam o seu destino. Ou talvez eu simplesmente ponha a carta num envelope e subscreva assim: 'Mamãe'. Com a eficiência dos correios e a generosidade das pessoas, certamente localizarão uma bela, bondosa e carente senhora, que será você, minha mãe"⁽¹⁰⁷⁾.

É interessante observar na carta que Ralfo escreve à sua mãe, o motivo que o levou a lembrar-se dela. Deixemos que o texto elucide essa razão:

"Mas é que subitamente, mamãe - e espero que me compreenda - senti uma imensa nostalgia daqueles tempos felizes e de aconchego junto à senhora. Tempos esses que minha memória não atinge, mas que algum misterioso processo psíquico me faz lembrar. Pois talvez eu esteja ansioso por retornar ao útero materno, esta entidade a que todos os psiquiatras costumam se referir como a grande nostalgia do homem"⁽¹⁰⁸⁾.

(106) Idem, Ibidem, p. 140.

(107) Idem, Ibidem, p. 140.

(108) Idem, Ibidem, p. 140.

A explicação psicanalítica do papel que a mãe desempenha para o filho é expressa aí em metalinguagem. De fato, nas análises freudianas, a lembrança da mãe significa volta à infância, como único momento feliz da vida.

Ralfo baseia-se no que ensinaram Freud e Jung: que os mitos são verdades eternas, presentes na profundidade da alma humana.

Se, no **Prólogo**, o "autor" toma como ponto de partida para a escritura da obra a angústia de seu tempo e o conseqüente desejo de livrar-se dela através da arte, é Ralfo, o duplo do "autor", que agora, manifesta o desejo de harmonia, afirmando também que ele é um ser, com todo seu vigor, por mais metonimificado que se encontre como criatura de papel.

Assim, Ralfo revela a demanda do desejo de plenitude que não aceita a cicatriz da incompletude humana. Daí, o anseio por retornar "ao útero materno". A unidade do ventre homogeneizaria os dois corpos, aboliria a angústia da divisão e poria fim a tensão de Ralfo.

Ralfo quer representar a expressão do ser que elege a todo momento um substituto do objeto primordial, o útero materno, onde pela primeira vez na vida o ser humano é completo. Descoberta a alteridade entre a mãe e a criança, surge um desejo nunca satisfeito da unidade perdida. Da angústia dessa perda, o ser humano torna-se carente e nostálgico da plenitude abolida pelo princípio de realidade. O melancólico é, segundo a psicanálise, o ser que nunca superou o trauma desta perda inaugural e busca incessantemente o equilíbrio inicial. O melancólico é, portanto, um ser insatisfeito, fixado na busca de uma unidade para sempre perdida.

Se esta é uma problemática verdadeiramente humana, eis aqui bem representada. E o estatuto de Ralfo de não ser, nada mais faz do que afirmar o fluxo do ser, na eficácia de sua simbolização:

"É por isso que, sem receio de magoá-la e certo de que a senhora, uma verdadeira fortaleza, não teme o sofrimento, passarei a uma narração objetiva dos fatos. Se não fatos

absolutamente verídicos, mas nem por isso menos reais, **Já que eu, os sentindo, lhes dou autenticidade**"⁽¹⁰⁹⁾.

O desejo de harmonia de Ralfo vai além do útero materno; seu anseio é regredir "a um estágio anterior a esse útero ao espermatozóide casual que me forjou ... **caminhando para o início das coisas até aquele paraíso perdido quando éramos todos ainda indiferenciados**"⁽¹¹⁰⁾.

Ralfo revela, assim, a mesma problemática de seu criador - vale dizer, a problemática do nosso tempo e o desejo de regredir, expresso textualmente, para um tempo em que "éramos todos ainda indiferenciados", na origem, nos primórdios da humanidade, no mito.

Para Ralfo, a justificativa deste desejo de regressão se encontra em sua loucura: "Como pode perceber a senhora, portanto, estou meio louco"⁽¹¹¹⁾. (142). Essa "loucura" tem uma coerência interna na narrativa, visto que ele se encontra em uma clínica de tratamento de loucos, em consequência da tortura que sofrera. Para Ralfo, a explicação de sua loucura não tem qualquer relação com o fato de ter sido vítima de repressão militar e sim pelo desejo de harmonia que caracteriza a própria existência do homem. Contudo, esse é um artifício para colocar o leitor distante da verdade que ele expressa. Mais uma vez o paradoxo: A carta vem acompanhada da indicação de que é documento, mas esta indicação não concede boa-fé ao leitor, pois este sabe que Ralfo é ficção e que não se originou em um "útero". Além do mais, encontra-se internado em uma clínica de loucos.

O expediente que ele utiliza para revelar seus sentimentos é o menos relevante nesse romance. A verdade da carta é que Ralfo mostra uma aspiração verdadeiramente humana: o anseio por encontrar a unidade perdida, seja na mãe,

(109) Idem, ibidem, p. 141 (os grifos são nossos).

(110) Idem, ibidem, p. 142 (os grifos são nossos).

(111) Idem, ibidem, p. 142.

no mito. Esse estado em que Ralfo se encontra possui uma sustentação em diferentes áreas do conhecimento. A carta à mãe não é verdadeira, em contrapartida, o é seu conteúdo. Verdade é também a notícia que Ralfo transmite na carta, ainda que seja a uma mãe inexistente, de que não sairá da clínica onde se encontra internado, antes de um grande evento que nela irá se realizar:

" ... o grande baile a ser documentado para mostrar aos cientistas presentes e futuros o paroxismo da debilidade humana. E seremos nós os atores dessa noite de gala quando se observarão as mínimas curvas de nossas reações doentias. Neste ponto, minha breve vida não terá sido em vão. Servirei à causa da humanidade, e por que não confessar, espero divertir-me tremendamente nessa grande noite. E talvez até a aproveite para escapulir pela porta dos fundos.
Abraços e beijos do seu filho querido"⁽¹¹²⁾.

Coerentemente com a informação da Carta, o "Doc. 3" é um relatório médico onde são narrados os fatos aludidos acima por Ralfo, e se intitula **Relatório Conjunto da Comissão de Psiquiatras convidada a observar o Baile de Gala no Laboratório Existencial Dr. Silvana**.

Nesse relatório, vários índices coadunam para a verdade dos fatos aí expressa. Primeiro, o simples fato de ser relatório médico já outorga ao leitor o sentido de crença, por se tratar de um texto de natureza informativa, cuja linguagem é referencial e que, portanto, pretente reproduzir, melhor seria dizer, relatar os fatos da maneira mais fiel possível. A natureza desse texto é, por essa razão, estranha às formas romanescas de composição. Outro índice de verdade desse relatório é o fato do próprio Ralfo dar notícia antecipada de que espera "se divertir tremendamente nessa grande noite". Por último, o relatório é uma exigência do "Exmo. Sr. Ministro da Saúde Mental e do Bem Estar Social".

(112) Idem, *Ibidem*, p. 142.

A transcrição abaixo dá idéia da "seriedade" desse relatório:

"Atendendo ao despacho de V. Exa., que ordena o esclarecimento dos fatos relacionados ao Laboratório Existencial Dr. Silvana, fatos estes subordinados à ação e repressão desse Ministério e cuja repercussão é prejudicial aos interesses do Estado, bem como frisou V. Exa., ao constituir comissão de inquérito, passamos a inventariar tais ocorrências com o conhecimento de quem as testemunhou - e involuntariamente participou - e também com a segurança de que tal relatório contribua para sanar as distorções e boatos difundidos a propósito dos acontecimentos que tiveram lugar naquela clínica especializada no tratamento de doenças mentais, acontecimentos que se tornaram conhecidos como o 'Baile de gala no laboratório existencial Dr. Silvana' ⁽¹¹³⁾.

O conteúdo do relatório mostra o poder de Ralfo de aproximar o comportamento das pessoas de nível totalmente diverso. Eis que o baile programado para que os médicos pudessem observar e analisar o comportamento dos loucos, se converte em uma verdadeira orgia, em um bacanal, "numa ambientação que faria empalidecer as mais animadas festas romanas" ⁽¹¹⁴⁾. Nesse Baile, é eliminada qualquer distância entre os indivíduos dotados do mais perfeito equilíbrio cerebral, os médicos, e os doentes mentais. "Todos aqueles que eram sãos de corpo e mente, até aquele instante, também passando a participar daquela orgia pagã" ⁽¹¹⁵⁾.

Se, como frisamos, há índices no texto para associarmos a debilidade mental de Ralfo à sua passagem por uma prisão, aqui a loucura tem uma grande utilidade: ela é um pretexto para levar os donos do poder (médicos) a revelar um

(113) Idem ibidem, p. 144.

(114) Idem, ibidem, p. 156.

(115) Idem, ibidem, 154.

comportamento ditado pelo mais extravagante e luxurioso instinto sexual. Ele usa a máscara da loucura, "loucura inautêntica" para carnavalizar a clínica psiquiátrica. Aqui Ralfo se cobre de excentricidade carnavalesca, pois "num claro deboche, fantasiou-se nada menos do que de 'si mesmo' ... e naquele momento o 'si mesmo' era simplesmente a loucura⁽¹¹⁶⁾.

Os fatos relatados são o vivido, o ocorrido, a verdade:

"E foi o que aconteceu, Sr. Ministro: dezenas de orgasmos se sucedendo em meio a gritos e suspiros, gemidos e gargalhadas. Um corpo não sabendo que outro corpo estava possuindo ou sendo possuído por. Pois até mesmo a luz havia se apagado"⁽¹¹⁷⁾.

Desse modo, todos se despem das supostas diferenças, inibições e hipocrisias. Porém, a responsabilidade desse acontecimento não é atribuída, tão-somente a Ralfo, que levou todos os presentes no Baile "a não resistir ao demônio ali encarnado na pessoa de um doente mental, terminando por arrastar a nós todos consigo ... "⁽¹¹⁸⁾ (154), mas principalmente o Dr. Silvana, "que foi o maior responsável por esses acontecimentos que fizeram nivelar alguns dos mais corretos profissionais médicos do país a um bando de loucos desvairados"⁽¹¹⁹⁾.

Como a loucura de Ralfo é "inautêntica", fato inclusive confirmado porque "seus eletroencefalogramas, na verdade, jamais acusaram qualquer lesão cerebral"⁽¹²⁰⁾, o que ele faz é por a nu a farsa que as pessoas dotadas do perfeito domínio das faculdades mentais tinham montado para julgar os "insanos". A zombaria de Ralfo é justamente para mostrar o avesso do processo, ao inverter a

(116) Idem, ibidem, p. 149-151.

(117) Idem, ibidem, p. 156-157.

(118) Idem, ibidem, p. 156-154.

(119) Idem, ibidem, p. 154.

(120) Idem, ibidem, p. 152.

imagem daqueles que se julgam normais, rebaixando-os ao nível dos insanos. No caso da loucura de Ralfo, há ainda outra justificativa para seu demoníaco comportamento: o fato de encarnar personalidades diferentes. No tocante aos "corretos profissionais", não há razão que possa justificar atos tão libidinosos e devassos. Ralfo, disfarçado de louco, é responsável pela abolição de toda e qualquer hierarquia social, embora o relatório médico o aponte apenas como o co-responsável por tão vergonhoso episódio.

Por serem verdadeiros, a comissão médica teme que "tais fatos sejam utilizados no livro de memórias do já tão comentado Ralfo"⁽¹²¹⁾. Nesse relatório todos os índices poderiam assegurar a verdade dos fatos, como já indicamos, mas aqui o relatório, não possui qualquer garantia de verdade. Ainda que se trate de um texto informativo, com todos os requintes de documento, elaborado por "pessoas reais", quem criou esse episódio foi um ser de papel. A verdade, portanto, está no fato narrado e não na forma documental como ela é passada.

Todos esses procedimentos narrativos fazem parte da nova estratégia de abordagem da realidade. Com o privilégio concedido à ficção desde o início, é quebrado o pacto de verdade. No entanto, inserem-se no romance textos que têm garantia de verdade: diário, carta, relatório médico. **As Confissões de Ralfo** desmacaram a eficácia da verdade que esses textos veiculam e revelam que a verdade deles não advém do fato de serem documentos, pois estes perdem sua força por se encontrarem em uma autobiografia imaginária. A realidade documentada e a fantasia convivem em perfeita harmonia nas **Confissões de Ralfo** e fazem parte do projeto do "autor" de equivalência entre o real e o irreal.

Com o emprego desses materiais heterogêneos, o autor, sem aspas, Sérgio Sant'Anna, denuncia o caráter arbitrário da forma de representar a realidade por meio desses textos, pondo em xeque a identidade dos objetos representados.

(121) Idem, *Ibidem*, p. 158.



Em muitos textos, aparece primeiramente a sugestão de que eles encerram o sentido de um discurso verdadeiro, apontando, portanto, para a função referencial da linguagem. Contudo, esses expedientes vão aos poucos perdendo terreno diante do destaque dado à própria realidade do texto literário enquanto tal. O uso desses materiais heterogêneos tem por objetivo uma renovação da técnica narrativa, articulando uma nova visão de mundo que questiona as formas mais eficazes de representação da realidade. Nestes textos o caráter de realidade e de ficção, convivem em perfeita harmonia; as fronteiras entre ambos são abolidas.

Quanto a saber se o projeto de Ralfo, de registrar suas aventuras para entrar em conjunção com o livro confessional, e o de Sérgio, de sofrer um processo de metamorfose, depois da experiência vivida como personagem foram atingidos, é o que passaremos a observar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso de Ralfo

Vimos que o texto se constrói a partir de dois níveis: o da personagem Sérgio, que mergulha em Ralfo no afã de encontrar uma experiência significativa que traga conseqüências modificadoras para a sua vida, e o de Ralfo, que sai em busca dessa meta, mas que coloca em primeiro lugar, em todos os momentos e em todas as situações, o objetivo de elaborar as suas confissões.

A concepção estética do livro e o percurso que Ralfo deve percorrer são inicialmente fornecidos pelo escritor-personagem, Sérgio. Todavia, como Sérgio se incorpora em Ralfo, compete a este criar o conteúdo do livro, que para Sérgio deve ser deslocado do empírico e que encerre um valor transcendente. Ralfo, apesar de ser "o personagem à procura de seus acontecimentos", ao sair para o mundo, vê-se na dificuldade de escolher uma trajetória que encerre o valor de uma grande experiência que reúna, num só acontecimento, diferentes proações, capazes de levá-lo a um processo de transformação interior e se reconheça como um ser que aprendeu, que se conheceu, que encontrou a si próprio. O fato é que, do mesmo modo como a personagem Sérgio atribui a Ralfo o desempenho literário por lhe faltar um conteúdo interior, a "fatia de vida" para usar a expressão de Sholler e Kellogg, que constitui a matéria da autobiografia, Ralfo, no primeiro capítulo do livro, se esbarra com a essa mesma problemática: não sabe que destino escolher para registrar simultaneamente os fatos e entrar em conjunção com a obra. Isso porque, em vez de ele encontrar um mundo repleto de aventuras que rodeiam quem sai para o mundo, depara-se com as realidades do cotidiano de uma grande cidade. Daí que sua saída para o mundo remeta ao sentido que esta tem para os heróis clássicos e até para anti-heróis, ou seja, o sentido de sujeito ir ao encontro de acontecimentos

desconhecidos, inusitados, que descrevem o percurso de individualização do ser. Assim, no que constata a impossibilidade de encontrar aventuras transcendentais, começa a escolher aventuras casuais, de onde aflui uma abundância de acontecimentos diferentes e quase independentes entre si, para que, em alguns deles, encontre um valor verdadeiro. Ainda que experimente uma variada gama de acontecimentos, estes são desprovidos de significado. Todavia, o estatuto de ser personagem lhe confere o poder de quebrar a mesmice, a rotina, para que ele, ao menos, possa se divertir. Quando, de fato, Ralfo encontra uma dura e cruel realidade, a passagem por uma prisão, esta terrível situação não possui, contudo, o sentido de sofrimento e dificuldade que acabam por desvelar o verdadeiro eu, como é o caso das adversidades que quem sai para o mundo enfrenta. Possuidor de poderes extraordinários e quase onipotentes, Ralfo em alguns episódios, não vê saída para a invenção lúdica que o privilégio de ser personagem lhe concede. Em outros, porém, ele se sente à vontade para transformar os acontecimentos no que ele queria, desdenhando, ridicularizando e zombando de tudo e de todos, especialmente de quem representa os donos do poder. Agindo dessa maneira ele cumpre o propósito de tirar proveito das situações por que passa alcançando, pelo menos, o divertimento que também faz parte de sua meta.

Como o romance se constrói a partir da dialética real-imaginário, é posto em xeque a capacidade que certos textos têm de possuir uma verdade inquestionável. Estes perdem o sentido de verdade, enquanto documento, por se encontrarem num romance declaradamente ficcional; sob outra perspectiva, o conteúdo dos textos aponta tanto para referentes empíricos, de fora, portanto, da ficção, como para uma coerência interna, dentro do universo romanesco, no sentido de estabelecer um tênue nexos causal entre os acontecimentos por que Ralfo passa.

Enfim, para Ralfo, a presença de conteúdos variados se deve à sua dificuldade de encontrar acontecimentos significativos que o transforme em um ser que adquiriu uma bagagem de vida, que aprendeu e encontrou a sua verdadeira

essência. A carnavalização do romance se deve, ora pela necessidade de Ralfo quebrar a rotina para que ele se divirta, ora para desdenhar e zombar do que é habitualmente visto como normal, convencional, revirando todos os valores pelo avesso, pondo a nu atitudes e comportamentos que só uma personagem carnavalizada como ele tem coragem de mostrar. Mais ainda, é uma personagem que não pode sofrer nenhum tipo de coerção de qualquer que seja a ordem, porque como criatura de papel, gerada para cumprir um destino, somente seu criador pode detê-lo; não no sentido de repreender suas estravagâncias e inconseqüentes ações, mas no que se refere ao final de sua trajetória. Afinal, Ralfo foi criado para a personagem Sérgio sofrer uma metamorfose. Ralfo, no entanto, em sua ilusória liberdade de ser o dono de seu destino, pois durante toda a narrativa procura desconhecer que ele é um duplo do "autor", decide, ele mesmo, o fim que terá as suas confissões.

Como frisamos, ainda que abrace para si o projeto de busca da plenitude do ser, através do contato com uma experiência verdadeira, este não é seu objetivo primordial. Por isso, não compete a ele discutir o resultado de suas variadas aventuras. Ainda assim, ele faz uma rápida referência ao que aprendeu em sua longa trajetória, pois, para cumprir a meta que lhe foi imposta, ele precisa reconhecer-se "vivo e com identidade". O que Ralfo mostra é que ele não atingiu o objetivo principal da personagem Sérgio, quando revela que "quanto a mim, finalmente, de novo só e como todos aqueles que, após várias tentativas, não conseguem encontrar uma identidade, só me restava procurar uma profissão em que não é preciso lê-la: o teatro"⁽¹⁾. Acolhendo em seu romance a ficção teatral, a representação da representação, Ralfo usa a máscara de mágico para revelar o que aprendeu em sua saída para o mundo:

(1) SANT'ANNA, Sérgio. Op. cit., p. 184.

"A seguir hipnotizo, os ricos espectadores da primeira fila, revelando ao público alguns de seus segredos mais íntimos, embora inocentes. Porque não poderia, em razão da ética profissional, além de sérios prejuízos a minha carreira, revelar seus segredos mais recônditos, tais como amantes secretas, falcaturas cometidas, tramóias políticas, arbitrariedades em nome da lei, eis que tudo é transparente nas pessoas para Ralfo, o Mago. Aliás não se trataria nem mesmo de mágica, mas de um pouco de prática psicológica adquirida na observação dos outros e de mim mesmo, **em minhas andanças pelo mundo**"⁽²⁾.

Aí Ralfo manifesta o resultado de suas aventuras: o que ele aprendeu não é revelado em termos absolutos. Já que se trata de uma encenação teatral, o enunciado é, portanto, ambíguo. Todavia, ainda que aceitemos como verdadeira sua afirmação de que "tudo se torna transparente nas pessoas para Ralfo, o Mago", o que ele mostra que aprendeu em suas andanças está longe de encerrar o significado de ele ter encontrado sua identidade. O que ele aprendeu diz respeito apenas "à amantes secretas, tramóias políticas e arbitrariedades em nome da lei". Essa aprendizagem, no entanto, não tem a conotação de um processo de transformação interior, de um saber capaz de levá-lo a um encontro consigo mesmo, como o que ocorre com as andanças dos heróis clássicos. O que ele sabe de si mesmo é que não encontrou sua verdadeira essência e isso, como já dissemos, ele próprio reconhece.

Suas aventuras, do mesmo modo como não têm um ponto de orientação para se produzirem, não possuem um desfecho programado, remetendo, assim, ao mesmo impasse inicial da escolha de um destino revelado no capítulo **A partida**.

Após uma sucessão ininterrupta de aventuras, geradas espontaneamente, Ralfo se encontra em conjunção com seu livro, totalizando um

(2) Idem, *Ibidem*, p. 189-190 (os grifos são nossos).



sentido a partir da reunião de diferentes narradores e de variadas áreas lingüísticas. Esse objetivo principal de Ralfo se cumpre, e o final da sua trajetória identifica-se com a consecução do próprio texto. "Era ali que eu tinha de vir, convocado expressamente pela COMISSÃO INTERNACIONAL DE LITERATURA, para exame público do meu esboço de romance e a conseqüente aprovação ou desaprovação"⁽³⁾. Isso confirma a falta de concretude de suas experiências, pela ausência de uma esfera transcendente que atribua a elas um valor maior, um significado. Tudo evidencia que as experiências de Ralfo não extrapolam o caráter mundano, que ele não alcança a experiência mágica do contato com uma esfera mítica da realidade. Paira no texto a sensação de que todas as experiências por que Ralfo passa não o levam a lugar algum, permanecendo, portanto, o mesmo vácuo, o mesmo vazio inicial. Este aspecto, frisemos, não representa o ponto fundamental da trajetória de Ralfo e sim de Sérgio. Quanto a Ralfo, importa que seja concedido a ele, depois de ter executado seu livro, "o pomposo título de 'Escritor'. E acrescenta: "Era para isso que eu trazia todas aquelas páginas datilografadas em espaço dois; tudo muito limpo e margeado"⁽⁴⁾. Afinal é no primeiro capítulo que ele inicia sua jornada rumo a essa meta e é no "último", chamado **Literatura**, que ele deseja consagrar-se em tal "profissão". Ralfo e também o seu livro são submetidos a um julgamento. Assim, somente depois de a sua obra obter uma sanção positiva, se cumpriria definitivamente a meta principal de Ralfo. Nesse sentido, no percurso de Ralfo é construída uma história que versa sobre a própria história, uma narrativa que gira sobre a narrativa. Contudo, as **Confissões de Ralfo** são mais do que isso, como temos demonstrado. O julgamento de Ralfo, constitui-se numa paródia de julgamento judicial, cujos réus são ele próprio e sua obra, e o júri compõe-se de figuras alegóricas, como, Ministro dos Monólogos Exteriores, da Língua, dos

(3) Idem, *Ibidem*, p. 217.

(4) Idem, *Ibidem*, p. 219.

Lugares Comuns, da Concisão e da Síntese, dos Diálogos, da Autenticidade e até mesmo da majestosa **Madame la Littérature**.

À maneira de um julgamento judicial "o acusado - ou melhor, o examinado" deve jurar perante a Bíblia "a verdade nada mais que a verdade"⁽⁵⁾. E, em nome dessa verdade, quando interrogado sobre o que pretende, "nessa gloriosa Confrataria", Ralfo responde:

"O que eu desejo, senhores, é um pouco de prestígio e dinheiro. Algo assim como direitos autorais entrando regularmente em uma casa de campo e viagens pelo mundo, tendo como única contra-prestação proferir conferências para otários de todos os tipos"⁽⁶⁾.

Quanto ao caráter de verdade que revestem suas palavras ... Nas **Confissões**, não encontramos verdades e sim ambigüidade, criada propositalmente por Ralfo. Quando de seu juramento, Ralfo responde: "sim, 'eu juro, embora fazendo uma figa com os dedos atrás das costas'"⁽⁷⁾.

De qualquer maneira, ao revelar vaidade, ambição em relação à carreira literária, Ralfo desmascara um tipo de escritor que se caracteriza pelo oportunismo literário.

O livro de Ralfo é julgado, como pode ser notado a partir da composição do júri, pela ótica do romance tradicional. O "tribunal" que o julga quer enquadrá-lo nos moldes tradicionais para condená-lo. Assim, se justificam as críticas e a indignação do júri ante as **Confissões de Ralfo**.

Vejamos, a propósito, o que pensa o promotor:

"Tomado em seu conjunto, este livro demonstra, como os senhores devem ter percebido em sua leitura, o mais completo

(5) Idem, ibidem, p. 220.

(6) Idem, ibidem, p. 220.

(7) Idem, ibidem, p. 220.

desprezo pelas regras estruturais do romance, a sutil combinação das partes entre si. Eis que, sem a menor cerimônia e verossimilhança, os capítulos do livro e as aventuras deste senhor vão se acumulando, quase sempre com uma impossível e inadequada relação de causa e efeito. Não fosse o receio de criar mais uma infame terminologia, diríamos que o autor inaugura o romance desestrutural"⁽⁸⁾.

Não só nessa passagem, como em todas as outras, a "leitura" que é feita do livro não leva em conta as razões que o fundamentam, tanto no plano temático como no expressional. Daí que a obra seja vista como um amontoado de capítulos desconexos, desprovida de uma unidade temática.

O que se destaca em relação ao julgamento do livro de Ralfo é que, diante das alterações que o livro opera em todas as categorias tradicionais da construção romanesca, ele fica desprovido de significado, se confrontado com o romance tradicional. Não é à toa que os recursos composicionais deste são personificados, criam vida, para julgar Ralfo e sua obra, ao mesmo tempo que aludem parodisticamente a uma atmosfera de julgamento judicial. Através dessa manobra discursiva, a condenação da obra se dá pelas razões expostas acima e a de Ralfo remete ao contexto político-social da época da enunciação do texto, assunto discutido nesse trabalho.

Todos os elementos que povoam o romance tradicional são debochados ridicularizados e grotescamente retratados por Ralfo. A primeira alfinetada de Ralfo é dirigida a própria literatura, definida como "uma velha puta experiente e cheia de truques"⁽⁹⁾. Quando Ralfo revela as razões que o levaram a escrever o livro o Ministro da Síntese teve nada menos do que uma "síncope fulminante". O deboche de Ralfo se volta principalmente para o Ministro da Língua:

(8) Idem, ibidem, p. 222 (os grifos são do autor).

(9) Idem, ibidem, p. 218.

"E por causa talvez dessa minha imaginação incontrolável, me veio à cabeça o pensamento de que o sr. Ministro com aquela língua, devia fazer grande sucesso com as literatas de meia-idade. As aulas particulares em leitos corrompidos por palavras gastas e frases de efeito redundante. E foi por isso que eu ri na cara dele (minha velha e rimada vocação de bufão) ..." ⁽¹⁰⁾

Dessa forma, Ralfo revela textualmente a sua natureza carnavalesca, já que os personagens bufões são portadores da visão carnavalesca do mundo. Para Ralfo, o fato de ter rido na cara do Ministro da Língua representa "o primeiro erro cometido em disciplina tão fundamental" ⁽¹¹⁾.

A passagem seguinte mostra o clima paródico e tragicômico do julgamento de Ralfo e sua obra:

"A MULTIDÃO (enfurecida): - Lincha, lincha, lincha.

O PROMOTOR: - Rasga e lincha, é o que exige a turba.

O MINISTRO GERAL (lavando as mãos): - A voz do povo é a voz de Deus.

- Já ouvi isso em algum lugar - resmungou o Ministro dos Lugares Comuns.

O CORO DAS CARPIDEIRAS: - Pobre Ralfo.

O CORO DAS MARIPOSAS LITERÁRIAS: - Ralfo é um tigre de tinta e papel.

O CORO DOS CONTENTES: - Rasga, rasga, rasga.

O CHEFE DOS GUARDAS: - seeentido! ... Preparar armas! ... Atacar!" ⁽¹²⁾.

A destruição do livro, no entanto, é feita pelo próprio Ralfo, que decide arremessar as folhas do livro para o alto. Tal gesto sugere que Ralfo e também o seu texto têm uma existência autônoma em relação a Sérgio. O desfecho de suas

(10) Idem, Ibidem, p. 219.

(11) Idem, Ibidem, p. 219.

(12) Idem, Ibidem, p. 227.

aventuras se desencadeia como consequência dos elementos entranhados ao texto, sem qualquer influência de fora. Esse ato mostra também que o projeto de Ralfo não se concretiza efetivamente, pelo fato de o seu livro não ser sancionado positivamente.

Na montagem do livro, a partir da combinação das partes lançadas ao alto, abre-se uma circularidade, primeiramente no tocante ao aspecto formal. Aparece a sugestão de um roteiro, agora, de Ralfo, justificando a fragmentação do livro, os nexos inesperados entre os capítulos e a maneira como podem ser lidos, "como o interrogatório policial entremeando-se com um exame de literatura ou duas gêmeas gordas numa guerra em Eldorado. Ou uma gigantesca cidade que se transforma num imenso hospício"⁽¹³⁾ ... Com essa circularidade a relação Sérgio-Ralfo, se inverteria. "E também o fim do livro que, de repente, podia ser o seu princípio, com Ralfo caminhando cada vez mais para o seu começo, até abrigar-se no estranho território de um útero selvagem"⁽¹⁴⁾.

Desse modo, Ralfo deixaria de ser um ente de ficção para se tornar em uma pessoa de "existência concreta", habitando o "útero selvagem" da realidade. Nessa inversão, Ralfo tomaria, como seu duplo, Sérgio, e sua intenção ao construir a obra seria contrária à de Sérgio. Enquanto este se posiciona no início da obra manifestando o desejo de "expulsar os morcegos" que habitam seu cérebro, assim como o das pessoas que se identificam com a sua problemática, Ralfo colocaria em primeiro lugar sua pretensão de assinalar, ao longo da narrativa, o percurso de "baratas e escorpiões que se agarravam à pele das pessoas, subiam pelo corpo delas, procurando aninhar-se em seu cérebro"⁽¹⁵⁾.

O que está em jogo é a estrutura móvel do texto e a sugestão de FIM.

(13) Idem, ibidem, p.229.

(14) Idem, ibidem, p.229.

(15) Idem, ibidem, p. 229.

igualdade entre ambos tanto a nível de existência, como em relação aos motivos que os impulsionam à elaboração da obra e à autoria da mesma. Porém, é mantido nas **Confissões** o roteiro fornecido por Sérgio. O de Ralfo não passa de uma sugestão, embora tenha uma certa coerência na proposta de como se deve ler algumas partes do livro e, em certo sentido, na montagem dos capítulos. Contudo, Ralfo não afirma categoricamente que o fim do seu livro remete ao começo, invertendo todo o processo de construção. Fica apenas o desejo de a criatura se sobrepor ao criador em todos os sentidos, "o fim do livro que, de repente, **podia ser o começo**"⁽¹⁶⁾.

Se a inversão que Sérgio opera no projeto de construir o livro, deixando a "vida" para entrar no mundo ficcional, já dota a obra de humor, pela configuração carnavalesca, a inversão do mundo invertido, que se daria no projeto de Ralfo, deixando a ficção para chegar "à realidade", provocaria ainda estranhamento.

Se antes Ralfo "pressente" a presença do outro, Sérgio, e procura não reconhecê-la, ao final, dá-se a conscientização de que ele não passa de um instrumento de busca de Sérgio. Porém, não há como ele rebelar-se, ou travar um embate entre ele e seu criador. A Ralfo resta a sensação de que se tornará livre de Sérgio quando, finalmente, seu livro for destruído e conseqüentemente a sua existência como personagem. " E finalmente eu, Ralfo, subitamente livre, não mais impelido a cumprir ritos, discursos e representações; cada vez mais livre à medida que me rasgavam em pedacinhos junto com meu livro"⁽¹⁷⁾.

Configura-se, dessa forma, o desfecho das aventuras e do livro autobiográfico de Ralfo. Na sua ilusória autonomia, ele mesmo põe um ponto final em sua existência, encerrando definitivamente a obra com o emprego da palavra FIM.

(16) Idem, ibidem, p. 229 (os grifos são nossos).

(17) Idem, ibidem, 229.

O percurso de Sérgio

Ainda que tenha sido decretado o fim do romance com o emprego da palavra **FIM**, o romance não se encerra por aí: nas páginas seguintes encontramos ainda um **Epílogo** e uma **Nota Final**.

Como vimos, o texto de Sérgio Sant'Anna se organiza a partir de uma oposição entre espaço privado (quarto), lugar onde Sérgio se localiza no início da narrativa e "mundo lá fora", o universo da ficção, para onde Sérgio se desloca mergulhado em Ralfo para sofrer um processo de metamorfose, ao final de suas subseqüentes experiências como personagem. Ocorre que, ao retornar ao seu espaço inicial, Sérgio não é apenas Sérgio, como nas primeiras páginas do livro. Ele, agora, é a encarnação de seu duplo, Ralfo. Confirma-se, dessa forma, a afirmação de Ralfo de que o fim do romance podia ser o começo. Abre-se, assim, outra circularidade. Ora, se Sérgio e Ralfo são um só ser e se este se situa no pólo "real", logo Ralfo deixa de existir enquanto criatura ficcional para tornar-se um ser "real", habitando o mundo de cá, de fora da ficção. Sérgio inclusive frisa a todo momento que Ralfo é "ser humano"⁽¹⁸⁾ e, como não poderia deixar de ser, é constituído de "corpo e alma"⁽¹⁹⁾. Desse modo, desaparece a oposição entre "homem real" (Sérgio) e homem imaginário (Ralfo). Tudo indica que os dois se encontram em igual situação, sem qualquer hierarquia entre eles.

Por essa razão, o **Epílogo** tem como sujeito da enunciação a unificação do duplo Sérgio-Ralfo manifesto na primeira pessoa do plural:

"Nós terminamos de escrever isso que é o fim do nosso livro e de nossas aventuras: que finalmente havia eu, Ralfo, subitamente livre, não mais impelido a cumprir ritos, discursos e representações; cada vez mais livre à medida que me rasgavam em pedacinhos junto com

(18) Idem, *Ibidem*, p. 234.

(19) Idem, *Ibidem*, p.235.

meu livro:

... Nós terminamos de escrever isso, retiramos o papel da máquina e o colocamos numa pasta, junto a todas as outras folhas datilografadas"⁽²⁰⁾.

Esse mesmo enunciado é repetido inúmeras vezes, numa espécie de progredir que não avança, e seria um **ad infinitum**, não fosse um expediente temporal em que a escritura, em vez de narrar o fato ocorrido, antecipa o evento: "que nós vamos retirar da máquina também estas últimas folhas e guardá-las cuidadosamente numa pasta, junto a todas as outras folhas datilografadas, como se faz quando se termina um livro. Páginas onde já está escrito o que agora estamos escrevendo"⁽²¹⁾.

Esses segmentos indicam que a enunciação carece de uma orientação que conduza os fatos, já que criador e criatura se situam no mesmo espaço. Como aí inexistente a presença paternalista e onipotente de um narrador que se coloque como ponto de referência a partir do qual os fatos são conduzidos, o texto surge órfão de qualquer proteção. Não há, assim, um plano a vigiar a relação do discurso com a dimensão do real. Aliás, como já constatamos, não há fronteira entre a ficção e o "real". Narrador e personagem, ou seja, o duplo Sérgio-Ralfo, são igualmente criaturas ... "reais". Em função disso, o texto carece da legitimidade que tem o narrador tradicional que é a origem da palavra e da verdade. O livro, assim, não encerra um sentido de verdade. A experiência de escritor-narrador Sérgio é o vazio, a ausência de um saber. O mito, a epopéia e a narrativa oral punham em circulação uma verdade e por isso essas formas narrativas possuem a marca da utilidade. Esse romance, ao contrário, não possui nada de exemplar e, por isso, perverte o sentido de comunicação porque a escrita se destina primeiramente ao próprio criador da ficção.

(20) Idem, *Ibidem*, p. 233.

(21) Idem, *Ibidem*, p.235.

Segundo Anatol Rosenfeld, "o artista não se sente autorizado a projetar o mundo a partir de sua própria consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial"⁽²²⁾.

Em relação ao fragmento do **Epílogo** do texto de Sérgio Sant'Anna, podemos perceber o problema vital que percorre esse romance: a ausência de um conteúdo anterior ao ato da escritura. Por isso, vemos o escritor e seu duplo às voltas com os manuscritos do livro "datilografando" o **Epílogo**, mas que não "decidiram" que fato encerrará o mesmo.

Por não haver no livro uma intriga fortemente desenhada que leve os episódios ao clímax e daí ao desfecho, o que encontramos no **Epílogo** é uma sincronia entre os fatos e o registro dos mesmos; por vezes até o relato do fato antes do registro, como vimos há pouco.

As **Confissões de Ralfo**, como ele próprio adverte, é um terreno movediço, escorregadio: "... as pessoas costumam prender-se aos fatos e julgar de acordo com eles, sem dar-se conta de que os chamados fatos podem possuir uma falsidade ainda maior do que os conceitos. Pensa-se que os fatos são concretos e incontestáveis, quando, de fato ... são totalmente subjetivos ... "⁽²³⁾.

Essa afirmação, no entanto, não tem um caráter de verdade absoluta. De qualquer maneira, é um convite para que desconfiemos de qualquer fato ou verdade presente no texto.

Nesse sentido, não podemos afirmar com segurança que, de fato, a unificação de Sérgio-Ralfo revela efetivamente uma relação de igualdade entre eles, do mesmo modo como devemos considerar a possibilidade de que a repetição do mesmo enunciado aponta, realmente, para uma ausência de destino. Senão,

(22) ANATOL, Rosenfeld. "Reflexões sobre o romance moderno". In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, s/d, p. 86.

(23) Sant'Anna, Sérgio. Op. cit., p. 221.

vejamos: Ralfo está desde o começo subordinado, à vontade de Sérgio; é sua criatura. Do lado de "cá" não há espaço para os dois.

Sérgio cria um duplo, dá-lhe uma forma. Uma vez existindo, torna necessária a sua destruição. Inexiste, portanto, a igualdade entre ambos. Não há, por exemplo, possibilidade de a criatura eliminar o criador. A morte de Ralfo é, dessa maneira, uma morte certa, programada, decidida por Sérgio desde o início da narrativa, quando o criou. Vejamos, como se dá a segunda morte de Ralfo: "Que em seguida, sem qualquer hesitação, Ralfo imprimirá um forte impulso ao seu corpo, de modo que num mergulho calculado, ele irá cair sobre a avenida, num momento em que estarão passando carros"⁽²⁴⁾.

A hierarquia de Sérgio em relação a Ralfo torna-se mais clara na passagem abaixo onde ele revela textualmente que é o seu criador: "Que depois o corpo de Ralfo - carregando também, infelizmente, sua alma se despregará de mim, **seu criador** até agora indivisível"⁽²⁵⁾. Portanto, a afirmação de que "o final que decidimos dar a Ralfo, o seu epílogo" foi "um final que **nos veio à mente** lá mesmo na janela" ... ⁽²⁶⁾, torna-se questionável. A despeito do emprego do **nós**, não ouvimos a voz de Ralfo; não sabemos o que ele pensa ou sente diante do destino que "ele" também escolheu. O discurso se afigura como monológico, oriundo, pois, da consciência do escritor-personagem Sérgio Sant'Anna.

A seguir ocorre, ainda, a terceira e última morte de Ralfo - a da memória do escritor, do leitor, do mundo: "E meus olhos, com uma ansiedade final estarão procurando o local exato onde estariam os vestígios de Ralfo. E apenas encontrarei o vácuo de uma existência ... E nesse instante mesmo eu duvidarei da existência anterior de Ralfo, que começará a diluir-se em mim como um pesadelo"⁽²⁷⁾. Ralfo,

(24) Idem, ibidem, p. 235.

(25) Idem, ibidem, p. 235 (os grifos são nossos).

(26) Idem, ibidem, p. 235 (os grifos são nossos).

(27) Idem, ibidem, p. 237.

dessa forma, será reduzido ao nada: "uma pequena poça escura (talvez um pouco de sangue misturado com óleo), mas que, antes que eu possa examiná-la, será lambida displicentemente por um cão vadio e distraído, que depois seguirá seu caminho balançando o rabo"⁽²⁸⁾.

Esta última morte de Ralfo, como podemos perceber pelo uso do tempo verbal-futuro, não assegura que realmente aconteceu. Esta, é, assim, uma possibilidade, não um fato e, mesmo se fosse um fato, nesse romance, o fato é também questionável.

O ambíguo ritual carnavalesco de coroação/destronação não se apresenta nesta obra como uma oposição, pois esta ambigüidade persiste a nível da autoria da obra, que é atribuída a Ralfo, como o título sugere: **Confissões de Ralfo (uma autobiografia imaginária)**. No **Prólogo**, Sérgio afirma textualmente que o livro são suas Confissões. Ralfo, que revela em todos os capítulos a consciência de estar escrevendo um livro autobiográfico, cogita acerca dos vários títulos que ele poderia ter, menos o que realmente o livro possui em sua materialidade. Desse modo, permanece ambígua a autoria do livro.

A escrita é o ponto de referência de Sérgio no sentido de "descarga de emoção", pois lhe permite a evasão num espaço privilegiado que só a ficção é capaz de conceder-lhe. É primeiramente a ficção, com todo o seu vigor que lhe é intrínseco, que representa a prerrogativa primeira para o "autor" libertar-se de seu asfixiante cotidiano. Evadir-se de sua realidade através da arte é uma maneira de o autor descobrir uma significação para sua vida, livrando-se de seus tormentos. Depois, a arte é um lugar de respostas possíveis às indagações do homem.

Outro modo de transfigurar a sua realidade é viver uma experiência como personagem da história que Ralfo escreve, submetendo-se aos seus desígnios, às suas aventuras, dispondo-se à insegurança do desconhecido, podendo

(28) Idem, *Ibidem*, p. 237.



experimental inúmeras aventuras que encerrem a promessa de levá-lo ao encontro de sua unidade, livrando-se de sua insatisfação interior. Desse modo, o autor opera uma inversão da forma autobiográfica, em que o narrador se volta para o passado para se tornar em um ser que encontrou uma resposta aos seus questionamentos, ao dramatizar as vivências mais significativas da vida.

O escritor-personagem, Sérgio, funda o universo romanesco ao construir a matéria da obra a partir de fatos irreais, numa narrativa que se produz discursivamente, à medida que é escrita, deslocada, portanto, do relato. Constrói propositalmente fragmentada a matéria da autobiografia, conforme se manifesta no **Prólogo**, para que ao final do livro encontre o mesmo sentido que a autobiografia veicula: chegar a um conhecimento, a uma unidade. Com essa inversão, sua escrita não possui caráter exemplar, não é uma escrita movida para se redimir de alguma culpa ou remorso. Isso por si só já afasta o "autor" da necessidade de se submeter a modelos. Sua escrita encerra o sentido de revelar seu espírito através da vivência com fatos irreais, por isso, não há razão para se incomodar com códigos.

Sérgio, que primeiramente aparece como fotocópia de uma pessoa real, opta por viver literalmente no reino da fantasia, tornando-se personagem da história que Ralfo escreve, perdendo totalmente a noção de "mundo empírico". Isso porque sua intenção é experimentar de tudo um pouco que há na terra, podendo manifestar um comportamento afastado de qualquer escala de valor. Incorporando-se em Ralfo, ele pode manifestar mais livremente suas desarmonias, seus instintos de loucura, sua natureza animalesca, seus desejos, suas fantasias mais ocultas. Ralfo, por ser quase onipotente, tem o poder de inventar, de criar novas situações a todo momento para que em algumas delas Sérgio encontre uma experiência verdadeira, capaz de modificar a fisionomia de sua existência.

Ralfo, como um ser de ficção, pode apontar tudo o que é velado pelos opressores anos setenta, pondo a nu os desmandos do arbítrio e o do terror. Recusando-se a escrever uma história puramente verdadeira, o escritor mostra a

realidade de todo e qualquer fato de modo ainda mais eficaz, na medida em que essa realidade é mostrada como ficção.

Submetendo-se a Ralfo como personagem, Sérgio atribui a este a responsabilidade pelas afrontas aos valores apregoados pela sociedade. Ralfo é o agente do desnudamento da realidade, mostrando as contradições dos referentes empíricos, as críticas severas e mordazes a qualquer sistema ou norma instituída, a subversão total dos valores supostamente em vigência. Além, é claro, da crueza de vocabulário, do humor, do deboche e da zombaria voltados para qualquer tipo de comportamento bem aceito e padronizado.

Enfim, a personagem Sérgio põe os cacos, os estilhaços de acontecimentos de fatos irreais, subvertendo a forma autobiográfica para que alcance uma unidade e se liberte de sua inquietação interior.

O real e o irreal aparecem diluídos no romance, mesmo em textos que possuem a marca exclusiva de realidade empírica, pondo em questionamento o que habitualmente se toma como real e verdadeiro.

Sob o ponto de vista do projeto de Sérgio, estas são as razões que fundamentam a fragmentação temático-expressional da obra, o que a leva à carnavalização total. Ao utilizar explicitamente o suporte imaginário da autobiografia, que é Ralfo, fica evidenciado que toda a narrativa ziguezagueou a partir de um aquém do texto que seria o autor explícito, digo, autor implícito, Sérgio Sant'Anna.

Enfim, toda a narrativa é engendrada no sentido de a personagem, Sérgio, ir ao encontro do eu, de sua unidade, de sua plenitude, primeiramente no sentido de "descarga de emoção" que a arte encerra, depois por ela ser uma das formas de ordenar fenômenos dispersos da existência humana e ainda no sentido de viver uma experiência como personagem experimentando de tudo um pouco que o mundo oferece.

Quanto ao objetivo do escritor de sofrer uma metamorfose após a

experiência vivida como personagem, não podemos afirmar se tal meta foi, de fato, alcançada, pois nessa obra a única certeza que temos é que nela não há certeza alguma.

Vejamos como o escritor se manifesta em relação ao resultado dessa experiência:

"No elevador, poderei talvez encontrar-me com outras pessoas ... E ao olhar para elas, sentirei que a realidade inteira entrou em metamorfose. Uma espécie de euforia começará a tomar conta de mim, que terei o cuidado de que as pessoas não sintonzem isso em meu rosto, como se eu carregasse a culpa de um crime. Mas elas provavelmente permanecerão alheias, envolvidas que estão no mormaço de seu cérebro. Pois as mudanças terão se passado apenas no interior de mim mesmo. E, ao chegar lá embaixo ... enxergarei nas pessoas até o âmago mais oculto de seus gestos e olhares; que os carros aparecerão como insetos ridículos e monstruosos, como se os visse pela primeira vez"⁽²⁹⁾.

Podemos inferir daí que o emprego de tempo verbal-futuro registra um desejo que não tem a garantia de que realmente se realizou, o que fica ainda mais acentuado pela repetição do expediente condicional "talvez". Essa mesma afirmação é, ainda, ratificada na **Nota Final**, onde Sérgio também deixa explícito aquilo que no **Epílogo** queria ocultar: o destino que ele deu a Ralfo.

"A Ralfo não restava outra alternativa senão desaparecer, o que ele cumpriu fielmente. Quanto ao autor, alguém poderia argumentar que deveria seguir o mesmo caminho. Ao que este talvez respondesse que, uma vez completa aquela **purificação, com a conseqüente descoberta de uma nova e fascinante liberdade**, não haveria por que tomar decisão tão irreversível"⁽³⁰⁾.

(29) Idem, ibidem, p. 236.

(30) Idem, ibidem, p. 238. (os grifos são nossos).

Temos aí duas situações em flagrante contradição: a primeira se configura na confissão de Sérgio de que "a Ralfo não restava outra alternativa, senão desaparecer, o que ele cumpriu fielmente"; índice apresentado como verdadeiro. Isso vem a confirmar nossa leitura no tocante à ausência de igualdade entre eles que as páginas anteriores sugerem. A outra, a reiteração, agora, no tempo verbal-presente, de que uma metamorfose de fato nele se processou: " ... uma vez completada aquela purificação, com a descoberta de uma nova e fascinante liberdade ..." Neste último caso, a palavra do escritor-personagem Sérgio Sant'Anna, ainda que datada e assinada em julho de 1974, não aponta para a garantia de verdade. Temos, pois, que nos apegar a outros expedientes para podermos melhor justificar a nossa falta de "crença" em relação à palavra do escritor. Ralfo, como vimos, toma para si o projeto do escritor de ir em busca de uma realidade transcendente. Embora não seja a meta mais importante para ele, suas experiências não atingem uma realidade concreta, verdadeira; suas vivências não adquirem valores absolutos, não transcendem o caráter mundano. Ora, como Sérgio esteve o tempo todo por trás de Ralfo, devemos pressupor que o mesmo se sucedeu com ele.

A obra trata, assim, de um círculo enclausurado do qual Sérgio tenta escapar pela vivência imaginária de desdobramento de personalidade, incorporando-se em Ralfo. Contudo, o caminho literário da fuga é seguido de um regresso ao mesmo ponto inicial. Tudo sugere que ele volta ao mesmo círculo fechado, ao mesmo mundo da angústia, da cronologia do "tempo morto", no burburinho de "uma cidade qualquer".

Com a escritura do romance, ele tem acesso a uma vivência passageira que é a negação do tempo profano. Pela escrita, Sérgio consegue momentos de evasão, de fuga de seu cotidiano insuportável, operando por catarse, apenas, ao entregar-se ao prazer da ficção.

No **Prólogo** é previsto que a obra trará conseqüências modificadoras não

só para a sua existência, mas também para a de quem, como ele, vive dominado por inquietações, por inimigos internos. Ocorre que, ao final, o "escritor" afirma que apenas ele desfruta os resultados da obra. A purificação alcançada através da escritura da obra é uma afirmação contundente; por outro lado, na obra ele cumpre o seu propósito de se divertir através das inúmeras aventuras exibicionistas e acrobáticas de Ralfo. Aos leitores, ele sugere que destruam o livro "apoiados, inclusive, na tranqüila convicção de que Ralfo aprovaria com grande entusiasmo tal gesto"⁽³¹⁾.

Não é irrelevante frisar que Sérgio se apresenta no **Prólogo** como fotocópia do real, que deseja existir como ficção para viver literalmente no reino da fantasia. Afirma até mesmo que morre no **Prólogo** para ceder lugar a uma personagem de ficção. Ocorre que, ao reassumir sua identidade após a aventura vivida na obra, não admite retornar a mesma realidade asfixiante da qual tinha se libertado, ainda que momentaneamente no ato da escrita. Vale lembrar que essa problemática é bastante familiar na personagem Dom Quixote, porém de maneira invertida, pois esta personagem sai para o mundo e enxerga os acontecimentos sob a lente da ilusão, convertendo tudo com que se depara em objeto de aventura e não aceita que esta não passa de fantasias. Entrega-se à morte por não aceitar a realidade da qual tinha conseguido se evadir. No caso de Sérgio, a morte não lhe cai bem, uma vez que "não haveria por que tomar decisão tão irreversível"⁽³²⁾.

Nós, leitores, também desejamos nos libertar do nosso tempo e da angústia que ele contém, ainda que, na vivência passageira de uma outra realidade que a leitura oferece. Assim, tal como Sérgio, podemos "arreganhar os dentes e mostrar a fera que habita em todos nós". Ao menos nesse sentido temos oportunidade de nos libertar momentaneamente dos morcegos que habitam nosso

(31) Idem, ibidem, p. 239.

(32) Idem, ibidem, p. 238.

cérebro, já que o romance não mostra uma realidade fechada, acabada, verdades absolutas e menos ainda, um saber, uma transcendência.

Todas as questões colocadas no livro podem ser interpretadas como um convite à permanência da busca, da indagação, na eficiência de seu apego à releitura, ao texto que é circular pela particularidade de sua estruturação.

Confissões de Ralfo é uma paródia da forma autobiográfica, da viagem ao encontro da unidade. Sérgio teve uma existência fugaz nos caminhos de Ralfo. Aprendeu amalgamando-se com a escrita a se conhecer, a saber, a ser? Nesse livro, não há lugar de certezas, de verdade pronta.

De qualquer forma, a verdade última deste texto é a **FICÇÃO**, a possibilidade da palavra plural. Por isso, esta obra permanece na literatura brasileira como lugar de solicitações, disponível para quem queira extrair dela uma a mais dentre a multiplicidade de interpretação que ela oferece. A nossa leitura não é constituída de verdades, certezas ou demonstrações; é apenas uma possibilidade de leitura, que pode ser, naturalmente, questionável.

II. Obras gerais

- 7 - VERGÍLIO. *Enéida*. Trad. em prosa de G. D. Leoni e Neyde Ramos de Assis. São Paulo: Alena, 1966.
- 8 - WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. de J. E. R. Moritzsohn. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1966.
- 9 - ABBAGNANO, Nicola. "Romantismo" in: *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou.
- 10 - ADORNO, T. W. "Posição do narrador no romance contemporâneo" in: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- 11 - AGUIAR e Silva, Vitor Manoel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Martins Fontes, 1976.
- 12 - ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil nunca mais*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BIBLIOGRAFIA

I. Corpus literário

- 1 - ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 20. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- 2 - CERVANTES, Miguel. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Trad. de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, 2 v.
- 3 - GÖETHE. *Fausto*. Trad. de David Jardens Jr. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1984.
- 4 - HOMERO. *A Odisséia*. Trad. de Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.
- 5 - RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 39. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- 6 - SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1975.
- 7 - VERGÍLIO. *Eneida*. Trad. em prosa de G. D. Leoni e Neyde Ramos de Assis. São Paulo: Atena, 1966.
- 8 - WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. de J. E. R. Moretzsohn. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

II. Obras gerais

- 9 - ABBAGNANO, Nicola. "Romanticismo" In: *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou.
- 10 - ADORNO, T. W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- 11 - AGUIAR e Silva, Vitor Manoel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Martins Fontes, 1976.
- 12 - ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil nunca mais*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

- 13 - ARRIGUCCI, Jr., Davi. "Jornal, realismo, alegoria". In: *Achados e perdidos*. São Paulo: Pólis, 1978.
- 14 - AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- 15 - BACHELARD, Gaston. "A poética do espaço". In: *Os pensadores*, vol. 38, São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- 16 - BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética da Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1981.
- 17 - _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- 18 - BARROS, Diana L. Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988 (Série Lendo).
- 19 - BENJAMIN, Walter. "O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Textos escolhidos*. Trad. de José Lino Grunnewald et al., 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os pensadores). p. 57-74.
- 20 - BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. de Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- 21 - BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- 22 - BOWRA, C. M. Vergílio, Tasso, Camões e Milton: *ensaios sobre a epopéia*. Trad. do inglês de Antonio Alvaro Dória. Porto: Livraria Civilização, 1950.
- 23 - CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: *A personagem de ficção*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 51-80.
- 24 - _____. "Dialética da malandragem". In: *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: LTC, 1978. p. 317-342.
- 25 - _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, 2 v.
- 26 - _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- 27 - CASSIRER, Ernst. *El mito del estado*. Cidade del Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1947.

- 28 - CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- 29 - CINTRA, Ismael Angelo. *Retórica da narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó)*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 1985. 254p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1985.
- 30 - COSTA LIMA, Luís. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1966.
- 31 - COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. 6 v.
- 32 - D'ONOFRIO, Salvatore. *Narrativas ideológicas e narrativas carnavalizadas: estudo sobre estruturas, temas e gênese do romance clássico*. São José do Rio Preto: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. UNESP, 1976. 224 p. Tese (Livre Docência em Teoria da Literatura) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, 1976.
- 33 - _____. *Da Odisséia ao Ulisses: evolução do gênero narrativo*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- 34 - DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- 35 - ECO, Umberto. *A obra aberta*. Trad. de Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- 36 - ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- 37 - _____. *Mito do eterno retorno*. Trad. de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- 38 - _____. *Mitos, sonhos e mistérios*. Trad. de Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, s/d.
- 39 - FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Novo Dicionário de Língua Portuguesa*. 2. ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- 40 - FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. de Selma Tannus Muchail. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

- 41 - GARCEZ, M. H. Nery. "Varrão das dores da antiguidade clássica". In: *Mito, religião e sociedade*. Organ. de Zelia de Almeida Cardoso. Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos, São Paulo: SBEC, 1991.
- 42 - GENETTE, Gerárd. *Figuras*. Trad. de Ivone Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- 43 - GONZÁLEZ, Mário Miguel. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1985.
- 44 - GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Trad. de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: LBL, s/d.
- 45 - GREIMAS, A. J, COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. de Alceu Dias Lima et al., São Paulo: Cultrix, 1979.
- 46 - GUSDORF, Georges. *Mito e metafísica*. Trad. de Hugo di Primio Paz. São Paulo: Convívio, 1979.
- 47 - HELENA, Lúcia. "Problemas teóricos do romance brasileiro 70/80". In: SEMINÁRIO LATINO AMERICANO DE LITERATURA COMPARADA, 1., 1986, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1986, p. 178.
- 48 - HOICHE, Gustav. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. de Clemente Rafael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- 49 - HOLLANDA, Heloísa Buarque, GONÇALVES, Marcos Augusto. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf. e Edit. Ltda, 1979.
- 50 - HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- 51 - LOPES, Edward. *Princípios y funciones en la novela picaresca española*. São Paulo: Faculdade de Letras e Ciências Humanas. USP, 1970. 266p. Tese (Doutoramento) - Faculdade de Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1970.
- 52 - MATOS, Olgária. "A melancolia de Ulisses". In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- 53 - MELLO e SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- 54 - MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. "Que pode a criatura, entre criaturas, senão fazer literatura". *Revista de Letras*, São Paulo, v. 31, p. 117-125, 1991.

- 55 - MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.
- 56 - MORAVIA, Alberto et al. *Páginas de estética contemporânea*. Trad. de Arnaldo Saraiva. Lisboa: Presença, 1966.
- 57 - MOTTA, Sérgio Vicente. *Dois momentos históricos de ironia: Lazarillo de Tormes e Memórias de um sargento de milícias*. São José do Rio Preto: Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. UNESP, 1988. 374p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista, 1988.
- 58 - NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- 59 - PEROZIM, José. "A Eneida de Vergílio: IV Canto". *Stylos*, São José do Rio Preto, v. 97, p. 53-67, 1990.
- 60 - PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica e escritura: Ensaios 45*. São Paulo: Ática, 1978.
- 61 - POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1984.
- 62 - PROENÇA, Cavalcante. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- 63 - PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- 64 - RANK, Otto. *O duplo*. Trad. de Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Basílica, 1939.
- 65 - ROSENFELD, Anatol. "Literatura e personagem". In: *A personagem de ficção*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 9-49.
- 66 - _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- 67 - SÁ Rego, Enylton de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1989 (Coleção Imagens do Tempo).
- 68 - SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.
- 69 - _____. *Paródia, paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 1985 (Coleção Princípios).
- 70 - SANT'ANNA, Romildo. *Dom Quixote: fontes enunciativas*. *Stylos*, São José do Rio Preto, v. 58, p. 1-31, 1982.

- 71 - SANT'ANNA, Sérgio. *A literatura como experiência de vanguarda*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1973.
- 72 - SCHOLLES, Robert, KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. Trad. de Gert Meyer. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1977.
- 73 - SEBE, José Carlos. *Carnaval, carnavais*. São Paulo: Ática, 1986 (Série Princípios).
- 74 - TADIE, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- 75 - TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- 76 - TOMACHEVSKI, B. "Temática". In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. de Ana Mariza R. Filipouski et al., 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
- 77 - VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Trad. de Horácio González e Milton Meira Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1984.

