



**UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA**

MARINÊZ ANDRADE DO NASCIMENTO

**PARÓDIA E TRANSGRESSÃO: UMA DISCUSSÃO DO
SUJEITO NAS CONFISSÕES DE RALFO**

LONDRINA
2003

MARINÊZ ANDRADE DO NASCIMENTO

**PARÓDIA E TRANSGRESSÃO: UMA DISCUSSÃO DO
SUJEITO NAS CONFISSÕES DE RALFO**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Professora Dr.^a Regina Célia dos Santos Alves

LONDRINA
2003

MARINÊZ ANDRADE DO NASCIMENTO

**PARÓDIA E TRANSGRESSÃO: UMA DISCUSSÃO DO
SUJEITO NAS CONFISSÕES DE RALFO**

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Regina Célia dos Santos Alves

Prof^o. Dr. Igor Rossoni

Prof^o. Dr. Almir Aquino Corrêa

Londrina, 12 de novembro de 2003.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, exemplos de dedicação.

A todos aqueles que fazem parte da minha vida, especialmente aos meus familiares e amigos, com os quais aprendo a cada dia a partilhar as alegrias e a superar os desafios.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus.

À professora Dra. Regina Célia pela paciência e sabedoria com que orientou este trabalho.

A todos os professores da Universidade Estadual de Londrina, especialmente aos que ministraram disciplinas no curso de Mestrado em Letras – Estudos Literários.

A todos os professores que ao longo do meu aprendizado transmitiram seus conhecimentos.

Ao Sérgio Sant'Anna pela amabilidade e atenção.

Aos amigos e familiares pela paciência e incentivo.

À minha mãe querida pelo incentivo.

À minha irmã Helena pelo apoio.

Ao professor Dr. Alamir Aquino Corrêa e ao professor Dr. Luis Carlos Santos Simon pelas contribuições prestadas no exame de qualificação.

Aos funcionários da biblioteca sempre atenciosos.

Aos funcionários da secretaria de Pós-graduação sempre prestativos.

À CAPES pela Bolsa concedida.

“Este tipo tem muitas facetas: é um vagabundo, um cavaleiro, um poeta, um sonhador, um sujeito solitário, sempre ansioso por amores e aventuras. Ele seria capaz de fazê-lo crer que é um cientista, um músico, um duque, um jogador de pólo. Contudo, não está acima de certas contingências, como a de apanhar pontas de cigarro no chão, ou de furtar o pirulito de uma criança. E ainda, se as circunstâncias exigirem, será capaz de dar um pontapé no traseiro de uma dama, mas somente no auge da raiva”.

(Charles Chaplin)

NASCIMENTO, Marinêz Andrade do. **Paródia e Transgressão:** uma discussão do sujeito nas *Confissões de Ralfo*. 2003. 102 p.. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina

RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura da obra *Confissões de Ralfo* (uma autobiografia imaginária) sob o ponto de vista da paródia e da carnavalização, recursos que se prestam a expressar o destronamento do sério através do riso. Os mesmos recursos trazem também, na obra em questão, uma discussão a respeito da identidade do indivíduo. Tal discussão é feita de maneira a desmistificar a idéia de unilateralidade dos modelos que se pretendem singulares. Nesse sentido, a paródia exerce função primordial à medida que atua como instrumento de transgressão e carnavalização dos modelos estabelecidos. Entretanto, a paródia não se limita a ridicularizar o texto parodiado mas constitui com ele um diálogo que se volta para a realidade e participa de um debate no plano extramural. Desse modo, o novo texto torna-se instrumento de questionamento, inclusive em relação ao poder vigente, buscando respaldo na tradição, voltando-se, simultaneamente, à realidade através da provocação irônica da qual tanto o texto paródico quanto o texto parodiado fazem parte, coadunando-se no diálogo polifônico.

Palavras-chave: Paródia. *Confissões de Ralfo*. Sujeito.

NASCIMENTO, Marinêz Andrade do. **Parody and Transgression:** the discussion on the subject in *Confissões de Ralfo*. 2003. 102 p.. Dissertation (Master's Degree in Languages – Literary Studies) – State University of Londrina, Londrina.

ABSTRACT

This work proposes a reading of the work *Confissões de Ralfo* (an imaginary autobiography) under the perspective of the parody and carnivalization, resources that are used to express the dethronement of the seriousness through laughter. These same resources also arise, in this work, a discussion on the individual identity. Such a discussion is carried out in order to demystify the idea of one-sidedness of the models supposed to be singular. In this sense, parody exerts primordial function as it acts as an instrument of transgression and carnivalization of the models established. Nevertheless, parody does not limit itself to mock the parodied text but to establish a dialogue with it turning itself to reality and taking part in a debate in extramural plan. Thus, the new text becomes an instrument of questioning, inclusively in relation to the effective power, searching for support in tradition, turning itself simultaneously to reality through the ironic provocation which not only the parody but also the parodied text are part of, adjusting itself to the polyphonic dialogue.

Key Words: Parody. *confissões de Ralfo*. subject

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	13
2 O LUGAR DAS CONFISSÕES NA FICÇÃO	14
2.1 UMA CONFISSÃO PELA FICÇÃO	19
CAPÍTULO II	22
3 PARÓDIA: POLIFONIA E TRANSGRESSÃO	23
CAPÍTULO III	31
4 CONFISSÕES DE RALFO: DISCUTINDO A IDENTIDADE ATRAVÉS DA PARÓDIA	32
4.1 RALFO E CARLITOS : CARICATURAS DESTRONANTES	32
4.2 NA TRILHA DA CARNAVALIZAÇÃO	38
4.3 A NARRATIVA DA CAMINHADA	53
4.4 O HERÓI EM CHEQUE.....	56
4.5 A IDENTIDADE NO LABIRINTO URBANO	63
4.6 O PERCURSO DA QUEDA	72
5 CONCLUSÃO	76
REFERÊNCIAS	79

1 INTRODUÇÃO

O grande desafio do estudioso é delinear, dentre as inúmeras possibilidades que um texto oferece, um caminho para se chegar a uma maior aproximação das idéias e dos questionamentos suscitados pela leitura do texto que se pretende analisar.

Toda obra é um universo em miniatura, dada a complexidade do sistema que rege sua estrutura. Por essa razão, toda leitura fica sujeita a limitações, pois não consegue abranger as múltiplas facetas que se apresentam na obra.

É preciso, então, optar por um viés que possibilite lidar com essas facetas a partir de alguns tópicos que delimitam o objeto de pesquisa. Ao delimitar o objeto, busca-se também resolver as questões de tempo, considerando que a pesquisa deve seguir determinado cronograma. Surge, portanto, a necessidade de escolha e também um impasse, que se torna ainda maior quando nos propomos a lançar um olhar sobre uma obra produzida nos anos 70, período marcado, simultaneamente, pela repressão e pelo avanço do processo de modernização.

Como certifica a História a respeito do Brasil dos anos 70, a criação artística vivia um momento reconhecidamente difícil, tanto pela expansão da indústria cultural quanto pela censura promovida pelo regime militar.

Desse modo, muitos escritores achavam-se no impasse entre a arte e a denúncia. Na tentativa de contribuir, através da literatura, para a conscientização e organização do povo em torno de um projeto de resistência à ditadura, muitos optaram pela denúncia, logrando preservar do esquecimento as experiências de sua geração e a memória de um momento de nossa História. Outros se lançaram a uma aventura narrativa na tentativa de rever as possibilidades e o sentido do fazer artístico.

No horizonte da literatura brasileira destacavam-se, sobretudo, duas linhas que tomavam sentidos opostos: uma que se caracterizava pela denúncia e outra que se caracterizava pela preocupação com a arte.

É a observação dessa dicotomia que justifica a abordagem proposta no presente trabalho: analisar o romance *Confissões de Ralfo* (uma autobiografia imaginária) enquanto obra que, fugindo à preocupação com o documental, destaca-se pela ênfase no processo de criação ficcional através de mecanismos que desencobrem os artifícios do próprio ato de escrever.

Alguns críticos já se envolveram no debate sobre as *Confissões de Ralfo*. Benedito Nunes (1977), por exemplo, filia a obra em questão à tradição literária brasileira, destacando a transgressão em relação à barreira entre autor, narrador e personagem. Renato Franco (1998), também lançando um olhar sobre algumas obras contemporâneas, observa, na referida obra de Sérgio Sant'Anna, uma ruptura com o tom memorialístico. Iraíldes Dantas de Miranda (1994 e 1999), aprofunda um pouco mais a questão levantada pelos críticos supracitados e observa a questão paródica na trajetória de Ralfo como forma de reportar-se à saída do herói pelo mundo em busca da unidade. Outros textos existem que se dedicam a analisar elementos da carnavalização na construção textual em alguns episódios das *Confissões de Ralfo*.

Contudo, embora alguns críticos já tenham observado o procedimento paródico das *Confissões de Ralfo*, não há, ainda, um estudo mais aprofundado sobre o envolvimento do jogo paródico e da carnavalização na construção da narrativa como forma de expressar a ruptura da idéia de unidade e a desmistificação dos valores que antes serviam de referência e ofereciam ao sujeito uma identidade coerente.

Desse modo, parece relevante o estudo proposto, pois, através das *Confissões de Ralfo*, pode-se analisar o conflito de identidade do sujeito frente ao avanço do processo de modernização e, paralelamente, pode-se observar como o espaço narrativo logrou constituir-se em refúgio contra as arbitrariedades do poder instituído. Num momento em que a realidade era tão confusa quanto perigosa, a ficção era um dos espaços onde se tornava possível a transgressão da ordem então vigente.

Assim, a presente dissertação, que versa sobre os procedimentos de transgressão que ocorrem mediante um jogo de paródia e carnavalização no romance citado de Sérgio Sant'Anna, divide-se em três capítulos.

No primeiro capítulo, objetiva-se fazer uma breve apresentação de Sérgio Sant'Anna e sua obra. Busca-se, também, situar as *Confissões de Ralfo* na tradição literária brasileira partindo da opinião da crítica já existente sobre a obra.

As discussões do segundo capítulo procuram mostrar como a paródia e a carnavalização podem estar interligadas conduzindo a um movimento simultâneo de transgressão e renovação que aponta para a ruptura da totalidade épica do mundo e do sujeito enquanto ser único que se distingue da coletividade pelos valores individuais.

No terceiro capítulo, para adentrar efetivamente na leitura da obra em questão, observa-se a conotação irônica que constitui o caráter de Ralfo.

Ao longo da exposição discute-se também a presença de elementos da linguagem teatral nas *Confissões de Ralfo* como a máscara, por exemplo. Tais elementos, associados à paródia e à carnavalização, conduzem ao riso destronante e reforçam a construção de um espaço ficcional.

Aproveitando a discussão sobre o riso destronante, busca-se examinar alguns episódios das *Confissões de Ralfo* que expressam mais claramente o comportamento anárquico do narrador personagem e a carnavalização que provém desse mesmo comportamento.

Em seguida, aborda-se o deslocamento e a constante movimentação do narrador personagem pelos mais diversos espaços. À medida que está em contínuo deslocamento, Ralfo revela total estranhamento em relação a esses espaços, caracterizados pela absoluta ausência de familiaridade.

No contínuo movimentar-se do narrador personagem vai se revelando sua natureza múltipla, irredutível a qualquer modelo de herói. Reconhecendo-se personagem que parte em busca de seus acontecimentos, Ralfo põe em xeque a figura do herói tradicional e expressa a relativização dos modelos de um mundo centrado. Ralfo, como ele próprio afirma, é “um cavaleiro de boas e péssimas intenções”, evidenciando a ruptura com qualquer ideal de heroísmo e carnavalizando os valores que compõe o caráter dos heróis. Ao colocar em xeque a figura unilateral do herói, a obra conduz a uma discussão sobre o sujeito, que também sente sua identidade e sua individualidade constantemente em xeque devido às transformações promovidas pelos avanços da industrialização e da urbanização acelerada.

Num outro momento, busca-se discutir os deslocamentos das referências que ofereciam ao sujeito uma identidade. Desse modo, as reflexões recaem sobre a observação dos diversos fatores que conduziram a uma crise do sujeito. Verifica-se, então, os reflexos da dissolução da idéia de unidade que constituíam um sujeito coerente e absoluto. Observa-se ainda uma crítica aos aspectos negativos do processo de modernização e à sociedade capitalista constituída com base na imagem e no simulacro.

Partindo do exposto, chega-se, por fim, ao percurso da queda, que culmina com a destruição do narrador personagem. Todas as crises expressas no decorrer da narrativa conduzem a um processo de queda que acompanha a dinâmica da própria existência e traduz o drama do ser humano diante do impasse provocado pela dissolução de suas certezas. Entretanto, o desfecho dessas crises é a literal destruição do narrador personagem, completando o ciclo da existência de Ralfo e marcando a separação definitiva entre este e seu duplo, o verdadeiro autor das fantasiosas *Confissões*.

Dessa queda, portanto, resulta um processo de purificação do autor, que se liberta definitivamente de Ralfo para seguir seu próprio caminho.

CAPÍTULO I

2 O LUGAR DAS CONFISSÕES NA FICÇÃO

Sérgio Sant’Anna toma muitas liberdades com este livro, seu e do outro [...] cuja unidade, a despeito do caráter fragmentário da narrativa, apoiada nos mais diversos estilos, está não apenas no nível parodístico em que se situa, mas também no jogo de identidade que a sustenta.

(Benedito Nunes).

Sérgio Sant’Anna nasceu no Rio de Janeiro em 1941. No início dos anos 50 morou na Inglaterra, para onde se mudou com a família aos 12 anos. Esteve na França, como estudante em 1968, onde participou discretamente das manifestações populares em maio daquele ano. Iniciou sua carreira literária com o livro de contos *O Sobrevivente*, em 1969. O livro teve boa acolhida e alcançou o reconhecimento da crítica e do público, o que rendeu a Sérgio Sant’Anna uma bolsa de estudos nos Estados Unidos. Temporada que o escritor confessa ter aproveitado “para beber e se divertir” (GRAIEB, 1998, p.152).

Reconhecido pela crítica e pelo público desde os anos 60, Sérgio Sant’Anna se firmou como um dos grandes ficcionistas brasileiros da literatura contemporânea. Com 15 livros publicados, o autor tem recebido importantes prêmios, como o prêmio Jabuti, que recebeu por três vezes. A primeira vez com *O Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), a segunda com *Amazona* (1986), e a terceira com *Um Crime Delicado* (1997).

O uso da ironia disfarçada num tom sério aproxima o estilo de Sérgio Sant’Anna do estilo de Machado de Assis. Contudo, o autor confessa não ter sido um leitor metódico de Machado de Assis.

É notável, e prontamente reconhecida por Sant’Anna, a influência das artes plásticas e do teatro em sua obra. Ele mesmo afirma que seus personagens “representam no palco em vez de viver” (PELLADIA, 2002, p.1). Isso pode ser observado principalmente em *Um Romance de Geração* (1981) e *A Tragédia Brasileira* (1987), peças de teatro.

Das muitas viagens feitas por Sérgio Sant’Anna, destaca-se, sobretudo, a influência recebida do inglês e do francês, línguas com as quais o autor “brinca”, num processo de experimentação com a linguagem. Sérgio Sant’Anna afirma seu interesse pela estética, aventura e experimentação com a linguagem, especialmente em *Junk-Box (Uma*

Tragicomédia nos Tristes Trópicos), de 1984, em que há um divertido jogo de mistura entre francês, inglês e português. Esse livro foi musicado pelo filho de Sérgio Sant'Anna (o também escritor André Sant'Anna) que, na época da primeira edição de *Junk-Box*, tinha um grupo musical chamado *Tao e Qual*, que resolveu musicar o livro.

O autor publicou ainda *Notas de Manfredo Rangel repórter* (1973); *Confissões de Ralfo (uma autobiografia imaginária)*, (1975), objeto em questão no presente trabalho; *Simulacros* (1977); *Circo* (1980); *A Senhorita Simpson* (1989); *Breve história do Espírito* (1991); *O Monstro* (1994). Em 1997 foi publicado pela Companhia das Letras o volume *Contos e Novelas Reunidos*, que enfeixa parte da obra de Sant'Anna. A novela *A Senhorita Simpson* inspirou o filme *Bossa Nova* (1999), de Bruno Barreto. Contudo, Sérgio Sant'Anna acredita que o cineasta “não entrou no espírito da coisa” (PAULO, 2000, p. 8) por aproveitar no filme apenas o par romântico.

A preocupação com a linguagem e com o fazer literário são bastante perceptíveis na obra de Sérgio Sant'Anna. O autor procura fugir aos modelos convencionais, como ele mesmo afirma à *Veja*: “ – eu queria, simplesmente, destruir a literatura convencional” (GRAIEB, 1998, p.153). No entanto, isso não significa negar a tradição e sim procurar um caminho para renová-la. Essa inquietação renovadora que perpassa a obra de Sérgio Sant'Anna não pode ser considerada uma novidade, posto que é o legado deixado à literatura brasileira por autores como Machado de Assis, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, dos quais se pode constatar a influência na obra de Sérgio Sant'Anna. Da influência de Machado de Assis nota-se principalmente a investigação psicológica e o estilo irônico, de Mário de Andrade e Oswald de Andrade percebe-se a irreverência aos modelos tradicionais. Vinculado a essa tradição literária Sérgio Sant'Anna, ao lado de Ivan Angelo, entre outros, destaca-se no contexto da literatura de 70 pela preocupação com o fazer artístico.

O período pós-64 produziu uma linhagem de escritores que procuravam revelar o impasse criado pelo golpe militar e denunciar aquele momento em que a liberdade de expressão era fortemente reprimida. Como afirma Silviano Santiago, a literatura pós-64 abriu caminho para uma crítica radical contra qualquer forma de autoritarismo, refletindo sobre “a maneira como funciona o poder” (2002, p.14). Das palavras de Ivan Angelo, em *A Festa* (1976), pode-se apreender a intensidade crítica, tônica predominante na literatura dos anos 70, bem como um questionamento em relação ao processo de modernização do país:

O povo não pode ser abandonado nesse momento à sua própria perda. Muita coisa feita para tirá-lo daquele mundo mágico em que vivia. Seus governantes não são mais escolhidos pela beleza, pelo carisma [...]. O ensino de aritmética já não se faz pelo processo de adivinhação e de tabuada [...]. No estudo da literatura, as palavras vão perdendo sua antiga arrogância bárbara e nós estudamos a limpidez da sílaba, da letra, do espaço branco. O pé-de-meia foi desmoralizado pela Bolsa de Valores. A igreja desmistificou alguns dos chamados Santos, o que leva o povo a desconfiar de toda a impalpável hierarquia. (1995, p.107)

Estávamos tão confortáveis com a Nova Ordem, tão seguros no nosso trabalho, certos da queda da inflação, da alta da Bolsa, da vitória na Copa, do aumento da renda per capita, do desenvolvimento do Nordeste – e vem essa grande conspiração de fanáticos perturbar nossas certezas. (1995, p.109)

O tom contundente da literatura de 70 vem trazer à tona as verdades que a imprensa não podia publicar. Se a censura controlava a mídia, a literatura tornava-se um caminho para registrar e denunciar os problemas que eram escamoteados pelos meios de comunicação. Desse modo, os escritores se preocupavam em expressar o esfacelamento do projeto de nação imposto à custa da repressão da liberdade do indivíduo, para servir a interesses externos e puramente mercadológicos. Os escritores achavam-se então no impasse entre os impactos causados pelo processo de modernização do país e a violenta repressão praticada pelo regime ditatorial.

Segundo a afirmação de Silviano Santiago, “a descoberta assustada e indignada da violência do poder é a principal característica temática da literatura brasileira pós-64” (2002, p.19). Inegavelmente, Sérgio Sant’Anna estava atento a essa questão. As *Confissões de Ralfo* seguem essa perspectiva discutindo, entre outras coisas, a tortura e a violência arbitrária, temas presentes também em outras obras de Sérgio Sant’Anna, como *Amazona*, obra na qual o autor discute o envolvimento das diversas escalas de poder na sustentação do poder político. Caso, por exemplo, da polícia, que patrulhava o cotidiano mantendo a situação sob controle. Desse modo, Sérgio Sant’Anna coloca na berlinda, através de refinada ironia e investigação psicológica, as várias formas de poder dogmatizadas e institucionalizadas. Assim, já em *O Sobrevivente* (1969) o autor demonstra de modo seguro a sondagem psicológica, que irá aprofundar em outras obras posteriores como *Confissões de Ralfo*. Todavia, a obra de Sérgio Sant’Anna transcende o protesto político e segue uma vertente que prioriza o fazer artístico.

Num momento em que a própria função da literatura estava em questão diante da indústria cultural e muitas obras arcavam com o peso da ditadura que pairava sobre o país, alguns escritores, entre eles Sérgio Sant'Anna e Ivan Angelo, conseguiram vislumbrar uma possibilidade de criação artística no horizonte da literatura brasileira. O autor de *A Festa* apresenta uma obra que consegue discutir o cenário político e os diversos fatores associados ao processo de modernização do país sem, contudo, deixar de lado a preocupação estética. Do mesmo modo, Sérgio Sant'Anna realiza nas *Confissões de Ralfo* um trabalho preocupado com a arte de escrever.

A obra em si constitui-se de nove livros menores que representam a divisão dos capítulos, que por sua vez também se subdividem. Não obstante essa fragmentação e a sugestão do próprio narrador personagem de que esses “livrinhos” seriam melhor desfrutados separadamente, a obra apresenta uma, ainda que “tênue”, ligação entre as partes no que se refere à construção de um espaço não convencional e ao próprio projeto escritural do narrador. O narrador-personagem rompe os vínculos com seu passado e se propõe a narrar uma autobiografia imaginária e, principalmente, a vivenciar fatos que, ao seu ver, sejam dignos de narração. Nessa busca de acontecimentos Ralfo apresenta-se como guia turístico enquanto abandona a cidade de origem e embarca em um trem onde encontra Sofia e Rosângela, duas irmãs gêmeas, com as quais vai viver como gigolô. Mudando constantemente de papel e colocando-se nas mais diversas situações, Ralfo passa de gigolô a passageiro a bordo de um navio estrangeiro. Em seguida, aporta na mítica ilha de Eldorado onde se torna guerrilheiro e morre vítima de uma rajada de metralhadora, ressurgindo, no entanto, com indagações acerca da existência. É deportado de Eldorado e lançado, por um helicóptero, sobre Goddamn City, onde se torna operário de uma grande empresa e, depois, vagabundo, torturado e, novamente, exilado. O exílio dessa vez é num “Laboratório Existencial” comandado pelo Doutor Silvana, na Espanha, de onde foge e segue caminho como forasteiro ao lado de Alice – que habita o mesmo corpo que Lolita – e Pancho Sança, uma versão paródica do escudeiro de Dom Quixote. Depois de tantas peripécias só resta ao narrador personagem ser ator de teatro, pois, como afirma, “nesta profissão não é necessário ter uma identidade”. Empreende ainda a façanha de apresentar-se a um conselho que julgará seu livro, suas pretensas “memórias”. O ato de apreciação dessas memórias mais se assemelha a um julgamento judicial, posto que, efetivamente, o suposto livro é condenado à destruição.

Por fim, o narrador-personagem também é destruído. Mas isso só ocorre posteriormente, no epílogo, onde fica evidente a existência de um outro narrador que sobrevive a Ralfo, e que é o efetivo criador deste.

Desse modo, a narrativa das *Confissões de Ralfo* apresenta várias discussões, entre elas a discussão em torno do papel da literatura e do ato de escrever frente ao momento histórico. Nesse sentido, Sérgio Sant’Anna, ao lado de Ivan Angelo e Inácio de Loyola Brandão, entre outros, questiona qual o verdadeiro caminho para a literatura, sem esquecer o momento em que estava imerso. Como lembra Nascimento, Sérgio Sant’Anna procura “narrar uma realidade pesada com uma forma leve, recobrando-a de uma cosmovisão estruturadora típica do carnaval” (2001, p.161).

A narrativa das *Confissões de Ralfo* é pautada pela discussão dos valores sobre os quais se constrói a base social e as referências do sujeito. No entanto, toda a gama de valores colocados em discussão acaba convergindo, de certa maneira, para dois pólos: a arte e a política. Edônio Nascimento também identifica esses pólos como “política e arte [...], particularmente a arte da literatura” (2001, p.161).

As palavras de Edônio, acima citadas, servem bem para ilustrar a temática predominante no âmbito da narrativa das *Confissões de Ralfo*, ou seja, a opção do narrador personagem pela ficção. Ao criar um narrador que opta deliberadamente pela criação ficcional, Sérgio Sant’Anna transgride a barreira hierárquica entre autor, narrador e personagem.

No legado da tradição literária brasileira obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), e *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), para citar apenas duas entre tantas, constituem uma narrativa em que a posição do narrador e a posição do personagem se equívalem. O autor, aparentemente, não interfere no processo narrativo e permanece como que “retirado por trás do espaço literário”. A distância entre autor e personagem é, na maioria das vezes, “estabelecida por um ato de afirmação biográfica do próprio punho deste, como fez Braz Cubas prolongando as suas *Memórias Póstumas*, ou mediante o recurso da nota editorial daquele” (NUNES, 1977, p.14). Entretanto, a partir do século XX, o romance encontrará no estilo parodístico um “meio eficaz de superar o realismo convencional”. Com isso o memorialismo se associa à paródia. É o momento em que, no Brasil, “as *Memórias Sentimentais de João Miramar* abriram em 1924, o caminho a *Confissões de Ralfo* (Uma autobiografia Imaginária), de Sérgio Sant’Anna, em 1975” (NUNES, 1977, p.14).

A discussão de Benedito Nunes aponta para a filiação das *Confissões de Ralfo* à tradição literária brasileira. Entretanto, como o próprio Benedito Nunes afirma, Ralfo

Subverte os costumes da tradicional família literária a que faz jus. Pois que ao dar-lhe nascimento num prólogo, que antecede a folha de rosto do livro, o autor se descobre no personagem, situando-se, nele e com ele, dentro do próprio espaço literário, onde como se toda distância entre um e outro fosse abolida, ambos evoluem sob uma única figura livre e ambígua. (1977, p.14-15)

Pode-se dizer, então, que as *Confissões de Ralfo* estabelecem uma ruptura com o memorialismo que, principalmente a partir do período romântico, constituiu uma das formas prediletas do romance. Nesse sentido, Sérgio Sant’Anna foge também do memorialismo comum na década de 70, que visava a registrar a experiência real de presos políticos. Tais relatos baseavam-se na verdade dos fatos e procuravam criar, no espaço literário, um lugar onde as experiências vividas fossem guardadas do esquecimento. O emprego do diário na década de 70, segundo Renato Franco, “tornou viável a continuidade do impulso documental de nossa prosa literária e o conseqüente tratamento da substância social e histórica que, tradicionalmente, a tem nutrido” (1998, p.30-31). Nesse caso, a memória torna-se um elo de ligação com o passado, pois permite o vínculo com o “já vivido”. As *Confissões de Ralfo*, porém, constituem o avesso das memórias no sentido de que não partem do impulso de registrar o “já vivido”, mas de construir uma narrativa simultânea aos fatos e, principalmente, do desejo de criar acontecimentos para serem narrados. Por isso, Ralfo suprime os laços com o passado e se concentra apenas no presente. De acordo com Renato Franco, a narração das *Confissões de Ralfo* “rompe os limites entre real e irreal, subverte a representação baseada na verossimilhança – superando assim a tendência, tão intensa em nossa prosa de ficção, para a denúncia ou o documental” (1998, p.128).

Essa atitude anárquica por parte do narrador-personagem pode ser verificada em toda a obra, o que faz com que uma boa parte da crítica a classifique como uma obra de ruptura. Essa ruptura, entretanto, não desvincula a obra da tradição literária à qual, segundo Benedito Nunes, está filiada, pois, se a obra foge do convencional não deixa de estabelecer um vínculo com a tradição através da reelaboração paródica de discursos. O estilo parodístico que oferece suporte à narrativa é uma maneira de reportar-se ao legado da tradição. O que significa que não há um total distanciamento em relação à tradição e sim uma retomada de textos no sentido de promover uma reestruturação dos mesmos a partir de um outro contexto. Considere-se, contudo, que essa reestruturação requer sempre uma atualização com distância crítica.

Por essa razão, a obra se constrói mediante um jogo polifônico caracterizado pela multiplicidade de estilos que permeiam a narrativa e conferem à mesma um caráter

dialógico. Essa polifonia, proporcionada pela evocação de inúmeros discursos, faz com que o leitor tenha que, constantemente, reportar-se a textos anteriores. Ao retomar esses diversos textos, Sérgio Sant'Anna empreende um diálogo com a tradição através do recurso paródico, recontextualizando textos e personagens anteriores, dando-lhes nova roupagem.

Desse modo, a narrativa concentra-se num jogo metalingüístico que se propõe a discutir abertamente os mecanismos do processo escritural.

2.1 UMA CONFISSÃO PELA FICÇÃO

Anteriormente comentou-se que, nas *Confissões de Ralfo*, a ênfase maior recai sobre o processo de criação ficcional que denota a opção do narrador personagem pelo irreal e pela fantasia como pólo oposto à realidade degradante onde experimenta a desilusão e a sensação de vazio. Sutilmente essa opção do narrador personagem já está sugerida no título.

Uma das pistas oferecidas à análise de uma obra é o próprio título, que sugere o tema do qual trata o conteúdo do livro. O título da obra em questão, *Confissões de Ralfo* (uma autobiografia imaginária), também tem muito a sugerir. À primeira vista pode parecer bastante simplista e óbvio, posto que se trata de um título que indica autobiografia. Entretanto, olhando mais detidamente, o título destoa deste gênero pela indicação entre parênteses que apresenta a idéia de ficção. Além disso, a palavra confissão tem uma carga semântica que pode sugerir mais de um sentido. Um desses sentidos direciona para o ato de confessar, revelar. Outro sentido possível aponta para a idéia de credo, atitude de declarar a crença em alguma religião ou alguma coisa.

Nas *Confissões de Ralfo* pode-se constatar os dois rumos do confesso. Ralfo se confessa protagonista de aventuras fictícias mas também revela repúdio às arbitrariedades praticadas pelas formas de poder. Com isso ele afirma o credo principal que o conduziu à escrita de uma autobiografia imaginária: a opção pela literatura, ou seja, a ficção:

O regime de Eldorado não deverá ser o capitalismo ou o socialismo ou qualquer outra fórmula já viciada em sua própria definição. O que Eldorado terá é um regime de sonho. Eldorado, o país da fantasia. [...] Devemos construir um mundo ficcional a que a realidade possa posteriormente adaptar-se. (p.49)

Esse caminho escolhido por Ralfo é bastante diverso do caminho de muitos dos personagens dos romances pós-64, marcados pelo regime político. Não é o caso de dizer que Sérgio Sant'Anna não estivesse atento ao momento histórico – como dissemos, existe essa preocupação. Não se trata também de julgar o valor das obras que pretendiam registrar o protesto, mas de mostrar que a obra em questão representa uma maneira diferenciada de retratar o momento histórico em relação a outras obras do mesmo período.

Pode-se observar ainda uma relação paródica entre as *Confissões de Ralfo* e as *Confissões*, de Santo Agostinho.

A autobiografia do bispo de Hipona (354-430), segundo Mauro Araújo de Sousa, “segue três dimensões do confesso: a confissão dos pecados, a confissão da fé e a confissão do louvor” (2002, p.25). A obra agostiniana, além de ser o relato da vida pessoal de Santo Agostinho, é uma forte argumentação em favor da fé cristã. O pensamento do filósofo é pautado pela mescla dos fundamentos cristãos com a filosofia grega – notadamente a filosofia de Platão – juntamente com o neoplatonismo. Agostinho, porém, fez sobrepor-se a essas influências o pensamento cristão. Hábil na arte da retórica, tornou-se o autor da filosofia cristã, procurando conduzir à fé através da razão. Agostinho influenciou fortemente o pensamento medieval e foi o representante máximo da Patrística, que “representa a consolidação da Igreja nas suas doutrinas” (SOUSA, 2002, p.15). Entretanto, Agostinho só se converteu ao cristianismo após os trinta anos de idade e depois de percorrer várias doutrinas filosóficas em busca de uma explicação para o sentido da existência, que confessou ter encontrado em Deus através do cristianismo. Convencido, então, de que sua vida pregressa havia sido de erros, escreveu *Confissões*, esperando que pudesse, dessa maneira, atingir o entendimento dos homens “dispondo-os à crença na graça divina contra o desespero de uma existência errante” (SOUSA, 2002, p.26).

Contrariamente a isso, o objetivo de Ralfo o leva a ser errante deliberadamente, no sentido de não ter um destino certo, uma direção a seguir, constituindo uma paródia às *Confissões* de Santo Agostinho. Ralfo mostra o desamparo do destino humano através de situações extremadas, ao passo que a biografia do bispo de Hipona procura mostrar que o desamparo humano pode ser resolvido segundo a fé. Nas palavras de Mauro Araújo de Sousa, a biografia de Santo Agostinho “narra a experiência humana e o seu conflito entre a finitude e a infinitude” (2002, p.18). Isto se deve à intensa inquietação de Agostinho em busca da verdade e do sentido da existência, sendo possível a percepção de um viés existencialista em sua filosofia. Contudo, o conflito é conciliado através da fé, pois “Agostinho deixa um rastro de esperança em seu escrito” (SOUSA, 2002, p.18). Nas *Confissões de Ralfo* nenhuma

crença é possível, a não ser a crença na literatura, na ficção. Por isso, a escrita ficcional apresenta-se como possibilidade de resolver o conflito existencial do narrador personagem. Daí o contraponto com as *Confissões* de Santo Agostinho.

Agostinho troca a vida desregrada pela ordem dogmática da Igreja e escreve as *Confissões* construindo-se como pessoa por meio de um diálogo que desmascara a imagem de si mesmo, revelando-se à sua própria consciência e aos outros, enquanto Ralfo faz o caminho inverso ao colocar-se à margem de qualquer ordem estabelecida e inscrever-se numa aventura narrativa através da qual constrói a si próprio enquanto personagem.

Sérgio Sant'Anna cria um personagem que afirma a crença na literatura num momento em que vários escritores questionavam se deveriam ou não escrever. Enquanto alguns personagens dos romances do início da década de 70, como em *Os Novos* (1971), de Luis Vilela, por exemplo, experimentam o “sentimento de que escrever é inútil, de que a literatura não implica nenhuma consequência” (FRANCO, 1998, p.81), Ralfo não só afirma sua crença na literatura como faz da ficção um refúgio contra a ordem convencional. Por isso, não se atém às experiências “já vividas”, mas empenha-se na construção de uma narrativa que, fugindo do memorialismo tradicional, se propõe a pensar os fatos narrados a partir do próprio ato de escrever, transgredindo não só a própria literatura através da paródia mas a própria realidade no espaço da ficção.

CAPÍTULO II

3 PARÓDIA: POLIFONIA E TRANSGRESSÃO

A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico.

(Linda Hutcheon).

Como foi afirmado anteriormente, a obra *Confissões de Ralfo* é caracterizada pela retomada de discursos que constituem o sentido polifônico da mesma. Aqui, para discutir essa questão, é indispensável uma investigação sobre a paródia, elemento fundamentalmente polifônico e ambivalente. Os estudos sobre a paródia, ao longo dos séculos, revelam o caráter ambíguo e contraditório do diálogo que se dá num texto paródico. Na realidade, se for observada a significação da palavra *paródia*, percebe-se que a ambigüidade já reside no próprio termo. Linda Hutcheon, ao referir-se a esta questão, afirma: “a maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *paródia*, que quer dizer contra canto” (1989, p.47). Porém, segundo a autora supracitada, é necessário ampliar esse conceito, já que “a natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de “contra” ou “oposição”. Observada apenas por este prisma, a paródia reduz-se a simples oposição e não expressa a totalidade que o termo pode alcançar. De acordo com a visão de Linda Hutcheon:

para em grego também pode significar “ao longo de” e portanto, existe uma sugestão de um acordo, ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas. (1989, p.48)

Este é um conceito mais abrangente de paródia, que será também mais coerente com o objetivo do presente trabalho à medida que a paródia, especialmente nas manifestações artísticas contemporâneas, nem sempre se reduz a simples oposição ao discurso parodiado, mas constrói de maneira “implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia” (HUTCHEON, 1989, p.48). A partir da teoria defendida por Linda Hutcheon, tem-se um

conceito mais amplo de paródia, que aponta para uma função de auto-reflexividade da obra sobre si mesma e sobre o fazer literário.

A paródia é, pois, um lugar onde se mesclam e se encontram vários discursos. Por isso pode ser definida como “um jogo intertextual”, onde o leitor se depara com um discurso polifônico e tem de estabelecer paralelos entre as várias vozes presentes no texto. Desse modo, “o codificador e, depois, o decodificador, têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo e o novo” (HUTCHEON, 1989, p.50). Nesse sentido, a retomada de um discurso efetua-se sob outra perspectiva e transgride o objeto parodiado por meio da ironia. Contudo, a autozombaria irônica serve para lembrar que não há intenção de copiar, mas de reestruturar em outro contexto o legado da tradição. A paródia consiste, então, numa combinação de homenagem respeitosa com um “torcer o nariz” irônico.

Na opinião de Linda Hutcheon, é sob este ponto de vista que devemos ler uma obra paródica na contemporaneidade, observando a paródia como um princípio de construção temática na história literária ou um movimento de “continuidade e mudança”.

Durante muito tempo a paródia foi confundida com o plágio, sofrendo, em nome disso, preconceitos e severas discriminações, pois muitos a classificavam como parasitária. No século XVIII, por exemplo, a mistura entre paródia e sátira era comum, o que ocasionou a confusão entre os dois gêneros e deu à paródia uma conotação ridicularizadora. Hoje há um conceito mais amplo, que valoriza a função crítica da mesma.

Todavia, a característica principal da paródia é a transgressão do objeto parodiado, no sentido de revelar o lado oposto. Entretanto, a transgressão extrapola, por vezes, o texto e se projeta no contexto, tornando-se a manifestação de um olhar crítico em relação à sociedade, visto que “o ‘alvo’ da paródia nem sempre é o texto parodiado, em especial nas formas de arte do século XX” (HUTCHEON, 1989, p.70). Solange da Venda Vieira também utiliza o conceito de Linda Hutcheon no que se refere à paródia ao afirmar que “o texto parodiado é comumente visto como arma para o desenvolvimento da imitação com distancia crítica e não como alvo de agressão crítica ridicularizadora” (1993, p.20). É verdade que a paródia, quando se utiliza de um objeto literário, joga com a construção textual em si, mas seu objetivo não pára no texto porque o próprio texto se volta para a realidade em sua dimensão social. A paródia passa, então, a ser utilizada como forma de questionamento. Desse modo, as figuras do texto parodiado, devidamente reestruturadas e readequadas a um novo contexto, passam a servir de argumento ao sentido do novo texto. Por isso, a paródia caracteriza-se também pelo paradoxo. Ao mesmo tempo que os discursos evocados pelo novo texto são dimensional e aparentemente contraditórios, podem, no caso de algumas obras como

Confissões de Ralfo, convergir no sentido de lançar um questionamento às convenções, tendo como ponto de intersecção a utilização da ironia.

Dando continuidade à sua investigação sobre a paródia, Linda Hutcheon busca um paralelo entre os períodos de maior florescimento da paródia, ou seja, o século XVI e o século XX, e acaba por levantar como pontos em comum a “instabilidade ideológica”, e um “desafio às normas”. A instabilidade da qual fala Linda Hutcheon pode ser entendida como uma crise do pensamento em relação às verdades estabelecidas. No século XVI essa crise expressa o conflito do Homem em relação à religião, no século XX manifesta-se a descrença do ser humano em relação a si mesmo, à ciência e à própria idéia de modernidade.

No entanto, não prevalecem na paródia apenas a crítica, a ridicularização dos modelos estabelecidos e o questionamento ou mesmo a auto-reflexividade, mas a procura de um ponto de partida de onde se deve recomeçar. Em outras palavras, a intensificação da paródia no período contemporâneo, em um dos sentidos que comporta, traduz um momento em que o indivíduo busca a reorganização do pensamento e a autoafirmação, por vezes recorrendo ao respaldo da tradição para interpretar e questionar o presente. Desse modo, a paródia possibilita a elaboração de uma manifestação artística que expressa o momento presente através da reinterpretação do passado.

Em seu livro *Paródia, Paráfrase & CIA* (1988), Afonso Romano de Sant’Anna afirma que tanto a paródia quanto a paráfrase ou a estilização são formas de apropriação de um discurso, embora com objetivos diferentes em relação ao texto de referência. Segundo o referido teórico, a paródia intensificou-se na segunda metade do XIX com os movimentos renovadores da arte ocidental e, especialmente, com os movimentos mais radicais do século XX, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916). A grande ocorrência de textos parodísticos testemunha, no modo de pensar do crítico, que a arte contemporânea assinala uma tendência ao exercício de voltar-se sobre si mesma num jogo de espelhos uma vez que “a paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas” (1988, p.7).

O autor afirma, ainda, que a literatura brasileira – bem como a latino-americana – apresenta em seu processo de evolução algumas características que permitem uma divisão a partir da qual se pode observar a sucessão de três fases: até o século XVIII predominava a paráfrase, “seja porque o epistema da imitação era predominante no mundo ocidental, seja porque o país fosse ainda imaturo para produzir obras mais individualizadas” (1988, p.87). Com o Romantismo, no século XIX, há um avanço na literatura brasileira no sentido que as obras nesse período já estavam mais marcadas pela brasilidade, visando à

construção da identidade nacional. Nesse sentido, predomina a estilização à medida que a valorização do subjetivismo propicia maior particularização da literatura brasileira. Por fim, nos movimentos de vanguarda, representados no Brasil pelas manifestações do Modernismo inaugurado em 1922, predominava a preferência pela paródia como recurso técnico, revelando um momento de crítica e autocrítica da nossa cultura.

Afonso Romano de Sant'Anna ressalta também que é preciso considerar a importância dos meios modernos de comunicação (televisão, jornal, rádio, etc.) e do desenvolvimento do cinema que levaram a linguagem a um novo desafio, de modo que esta, de maneira gradual, se transformou estética e formalmente através dos recursos assimilados dos novos meios de comunicação com os quais se confrontava. Dessas transformações pode-se apontar o jogo de imagens que incidem simultaneamente, por exemplo, como sendo um dos efeitos desses estímulos sobre a arte contemporânea e, conseqüentemente, sobre a arte literária.

A constante ocorrência da paródia, porém, em nossos tempos, parece ir além do interesse metalingüístico. Revela-se nesse jogo intertextual um diálogo com a realidade. Ocorrem, simultaneamente, a busca e a negação de referências, refletindo o conflito do sujeito em relação à significação dos valores que constituíam a identidade. Por essa natureza complexa, a paródia presta-se ao exercício de reavaliar e reacomodar o legado cultural ao transpor o objeto parodiado para um outro contexto, modificando-o, mediante ironia, à medida que desmonta a estrutura da qual se apropria para reconstruí-la com outro sentido.

Entretanto, para que a paródia atinja plenamente seu objetivo, é necessário que haja o envolvimento do leitor no jogo de reconhecimento dos elementos presentes no texto, posto que “a identidade estrutural do texto como paródia depende [...] da coincidência, ao nível da estratégia, da descodificação (reconhecimento e interpretação) e da codificação” (HUTCHEON, 1989, p.50).

Assim, o sentido de um texto paródico depende do grau de conhecimento do leitor quanto aos elementos do texto para decodificar a mensagem. Sem isto a paródia deixa de surtir o efeito de humor e contraste, característicos quando o leitor identifica as imagens sobrepostas e as diferencia. O codificar e descodificar é o que caracteriza a paródia, mas é um codificar polifônico e dialógico que o leitor precisa reconhecer e interpretar. Por isso pode-se dizer que o diálogo intertextual, “local da apropriação textual reside [...] no leitor, e não no autor, real ou inferido” (HUTCHEON, 1989, p. 111). Contudo, compete ao autor (ou narrador) o papel de mediador aberto. Há, portanto, a fusão implícita do narrador com o autor que dialoga com o leitor, tendo aquele obviamente, enquanto codificador, a vantagem de

adiantar-se a este, que é obrigado a decodificar para participar do diálogo, num texto paródico.

É importante observar o jogo paródico sempre como um espelho e notar que, como uma projeção no espelho caminha sempre em direção oposta à do objeto refletido à medida que este se distancia, o texto paródico aponta sempre para um lado oposto ao do texto parodiado quando se realiza a decodificação.

Como se vê, as considerações que se tem sobre a paródia apontam sempre para a sobreposição de textos e para a reestruturação de discursos. Estes se encontram e se tocam mutuamente em um outro contexto, que se torna múltiplo devido à pluralidade de vozes que o constituem. Tal hibridismo dá origem ao que Bakhtin chamou de polifonia.

Essa polifonia é, por vezes, o caminho para a carnavalização da literatura, pois há a junção de elementos antagônicos que passam a conviver juntos no texto. A importância da paródia, nesse sentido, é fundamental enquanto recurso e representação de natureza dupla cuja ambivalência surge dos impulsos de forças antagônicas. É por esse motivo que a paródia serve de ferramenta à carnavalização, por jogar com dois planos de sentido, proporcionando a união dos opostos.

O carnaval é uma festa popular, mas sua força vai além da ritualização festiva e adquire um significado mais amplo. Foi pensando nessa forma de expressão simbólica e ritualística que Mikhail Bakhtin desenvolveu a teoria da carnavalização na literatura. Segundo Bakhtin, um dos maiores estudiosos do assunto, a expressão carnavalesca se entranhou na linguagem humana dando origem à carnavalização da literatura pela vinculação da festa do carnaval com a arte literária.

A teoria da carnavalização interessa ao presente trabalho à medida que se estabelece uma leitura da obra *Confissões de Ralfo* enquanto narrativa que joga com a carnavalização e a pluralidade de gêneros. Essa aproximação provém da estreita ligação entre os gêneros cômicos e o carnaval no que se refere ao destronamento do sério através do riso e à subversão da ordem hierárquica. Através do riso carnavalesco rompe-se com a totalidade épica do mundo e desmistifica-se a “seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo” (BAKHTIN, 2002, p.107).

Embora nossa intenção não seja, neste trabalho, discutir a obra *Confissões de Ralfo* no que diz respeito ao gênero, pois, conforme explicitado na Introdução, nossa atenção, aqui, recai sobre o discurso paródico e suas implicações na discussão do sujeito, fazem-se necessárias algumas considerações sobre os gêneros do cômico sério e a menipéia, já que se relacionam estreitamente à carnavalização e à paródia.

Segundo Bakhtin, o que caracteriza os gêneros do cômico sério e as formas carnavalizadas é um novo tratamento dado à realidade. Nessas narrativas o dia a dia passa a ser o objeto ou “o ponto de partida”. É muito notável a retomada e atualização de heróis míticos e personalidades históricas do passado.

Bakhtin prossegue na explicação com um argumento fundamentalmente importante no que se refere a esses gêneros:

eles renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. (2002, p. 108)

Essa explicação de Bakhtin será fundamental em relação à obra *Confissões de Ralfo* enquanto narrativa composta por uma multiplicidade de gêneros, assunto que será tratado em momento oportuno. Aqui cumpre fazer o início do caminho que permitirá estabelecer a discussão sobre as *Confissões de Ralfo* a partir da carnavalização teorizada por Bakhtin. Para isso é importante também considerar a relação entre as formas carnavalizadas e o gênero menipéia.

Conforme o teórico russo, o conteúdo da menipéia é constituído pela aventura da idéia ou da verdade no mundo. Os pólos nos quais se divide o mundo representado pela menipéia são: a Terra, o Inferno e o Olimpo, sendo que, na Terra, os ambientes visitados são freqüentemente lugares onde se revela a degradação do Homem. A verdade percorre, assim, estradas, bordéis, covis de ladrões, tabernas, feiras e prisões, testemunhando orgias eróticas e todo tipo de aviltamento da moral. Sem dúvida isso contribui para as principais características encontradas na carnavalização: a coroação, o destronamento e a profanação. Com relação à obra *Confissões de Ralfo*, a narrativa se caracteriza também pela errância e aventura extremada do narrador personagem pelos mais diversos espaços à procura da consolidação de sua existência.

Para adentrar um pouco mais pela trilha da carnavalização deve ser ressaltado ainda que, na literatura carnavalizada, a junção dos opostos é fundamental para a “representação satírico-carnavalesca”, pois através dessa junção de elementos antagônicos ocorrem o destronamento e a profanação.

O romance *Confissões de Ralfo*, enquanto fruto aprimorado e colhido na tradição literária como forma de renová-la, apresenta características que permitem identificar uma relação com as formas carnavalizadas. Contudo, não se pode deixar de dizer que a relação com a carnavalização reporta, indiretamente, à menipéia.

Em sua autobiografia imaginária, Ralfo leva ao extremo o papel de personagem, procurando a realização de uma investigação psicológica, mostrando a dualidade do caráter humano e a impossibilidade de reunificação da identidade. Nesse sentido, ocorre a relativização dos valores à proporção que os dogmas e conceitos são submetidos a uma aberta desmistificação.

Essa desmistificação depende de um confronto, provocado quando se coloca frente a frente os opostos, característica própria da carnavalização, que celebra a convivência familiar entre elementos antagônicos, destronando aquilo que se pretende elevado através de sua aproximação com o vulgar. É o que ocorre, por exemplo, com a profanação dos elementos religiosos. Nas *Confissões de Ralfo*, esse comportamento carnavalizante se intensifica com o constante afirmar e desafirmar do narrador, que procura sempre mostrar o lado avesso das coisas através da ironia.

As situações extremadas vivenciadas pelo narrador-personagem revelam, como foi referido anteriormente, uma investigação psicológica, o que também justifica a referência à menipéia no presente trabalho, uma vez que, de acordo com Bakhtin, a investigação do caráter humano aparece pela primeira vez na menipéia como “experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (‘temática maníaca’), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura” (2002, p.116-117). Essas características observadas por Bakhtin podem ser encontradas nas *Confissões de Ralfo*, porém de modo mais aprofundado pois, considerando a afirmação do próprio Bakhtin sobre a menipéia, “a imperfeição do homem e essa divergência consigo mesmo ainda têm, na *menipéia*, um caráter bastante elementar e embrionário, mas já estão manifestas e permitem uma nova visão do homem” (2002, p.117).

Essa “visão do Homem”, que Bakhtin identifica na menipéia, pode ser entendida como a revelação da contradição da natureza humana e a destruição da totalidade épica e trágica do mundo, que o presente trabalho procura abordar no âmbito da narrativa das *Confissões de Ralfo*, como se verá mais adiante.

Uma última consideração sobre a menipéia é que esta se caracteriza pela multiplicidade de gêneros que se intercalam: novelas, cartas, discursos oratórios, etc.. Esse

procedimento reforça a pluralidade de vozes que perpassam o discurso polifônico. Todavia, Bakhtin afirma que, apesar dessa heterogeneidade de elementos, a menipéia apresenta profunda integridade interna.

A partir dessas considerações sobre a *menipéia* e a ligação que esta mantém com o carnaval, pode-se, então, discutir a carnavalização da literatura propriamente dita. Conforme Bakhtin, literatura carnavalizada é aquela que “direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades do folclore carnavalesco (antigo ou medieval)” (2002, p.107). Desse modo, o espetáculo carnavalesco apresenta-se como uma forma ritual e folclórica que varia em suas manifestações e adquire um caráter que expressa as peculiaridades de cada época e de cada povo. Com o tempo os símbolos carnavalescos foram assimilados pela literatura e transpostos para o texto, caracterizando-se por uma linguagem concreto-sensorial repleta da simbologia e dos gestos carnavalescos. Essa linguagem, então, passa a exprimir uma cosmovisão carnavalesca disseminada em suas formas. Contudo faça-se a ressalva de que essa cosmovisão carnavalesca:

não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*. (BAKHTIN, 2002, p.122)

Nesse sentido, pode-se dizer que a narrativa das *Confissões de Ralfo* apresenta-se permeada por essa linguagem carnavalizada através de símbolos e situações características do carnaval, que por ser um espetáculo sem ribalta e sem hierarquias, permite uma aproximação familiar que une a todos. No texto literário um dos recursos que possibilita esse contato e essa aproximação entre os opostos à maneira carnavalesca é a paródia.

Desse modo, configura-se a constituição de um espaço independente da ordem convencional que se caracteriza por uma linguagem de símbolos próprios do carnaval e que contribui para o rompimento das normas estabelecidas. Em resumo, o carnaval é uma outra forma de viver, à margem da lei e da ordem, conforme mostra Bakhtin:

Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se *uma vida carnavalesca*. Esta é uma *forma* de vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um mundo invertido. (2002, p.122-123)

É nesse sentido que a cosmovisão carnavalesca é fundamental para a leitura da obra *Confissões de Ralfo* enquanto narrativa que procura retratar a realidade através de um olhar avesso, que transgride a ordem convencional e expressa o sujeito fragmentado. Desde o início o narrador-personagem revela-se avesso ao convencionalmente aceito e procura libertar-se de toda e qualquer forma hierárquica. Bakhtin afirma que, no carnaval “revogam-se [...] antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc, ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica [...] entre os homens” (2002, p.123). Como acontece no carnaval, Ralfo não tem qualquer compromisso com regras ou leis que regem o comportamento em sociedade, apresentando uma das principais características das formas carnavalizadas: a oposição ao sistema de “relações hierárquico-sociais”. Enquanto acontece o carnaval as barreiras sociais delimitadas hierarquicamente são dissolvidas e todos podem manifestar-se sem a imposição das regras que determinam a vida extracarnavalesca.

Nas *Confissões de Ralfo*, a carnavalização está vinculada, sobretudo, à paródia. Na opinião de Bakhtin (2002), a paródia expressa a ambivalência do mundo. Por essa razão, a paródia e a carnavalização vão discutir, nas *Confissões de Ralfo*, o sujeito e sua identidade à medida que, através desses recursos, são questionados os valores sobre os quais se firmava um indivíduo uno, coerente. Desse modo, as várias retomadas paródicas nas *Confissões de Ralfo* colocam em xeque a cultura, a religião, a ciência e o próprio mito da modernidade, revelando a crise do sujeito em relação aos princípios que antes o norteavam.

CAPÍTULO III

4 CONFISSÕES DE RALFO: DISCUTINDO A IDENTIDADE ATRAVÉS DA PARÓDIA

O parodiar é a criação do duplo destronante.
(Mikhail Bakhtin).

4.1 RALFO E CARLITOS: CARICATURAS DESTRONANTES

Toda narrativa é sempre uma maneira de representar uma realidade ou um objeto. Assim, não se pode compreender uma obra literária sem antes compreender o contexto que a gerou. A obra *Confissões de Ralfo* está inserida no cenário da História do Brasil dos anos 70. Porém, como a História é um processo evolutivo, gradativo e contínuo, podemos nos remeter a outras questões anteriores relacionadas à verdadeira causa dos conflitos que culminaram nas ditaduras e deram origem aos problemas discutidos pela literatura de 70.

Capitalismo multinacional, capitalismo tardio ou globalização são os termos mais comuns com os quais se tem designado o conjunto de transformações que desde os anos 50 tem se estabelecido e se projetado no cenário mundial, seja na área econômica, social ou cultural. Na opinião de Jameson, esse processo a que muitos preferem chamar de pós-modernidade não é uma continuidade ou negação do Modernismo, mesmo porque as transformações são muito mais abrangentes que o próprio termo que as designa. Seja qual for o termo utilizado cabe ressaltar que desde os anos 50 as sociedades têm passado por transformações, seja no âmbito cultural, artístico, religioso ou ético. Essas transformações cujo fiel da balança é a economia mundial, têm provocado mudanças no comportamento do sujeito ao afetar as bases sobre as quais este se estruturava.

Ao comentar esse período, Jameson ressalta a opinião do economista Ernest Mandel, autor do livro *Capitalismo Tardio*. Mandel considera o momento pós-moderno como um terceiro estágio do capitalismo. Partindo desse princípio, segundo Jameson, não se pode pensar a pós-modernidade como uma negação da modernidade, mas como um momento onde os ideais capitalistas chegam à culminância, a “um estágio do capitalismo mais *puro* do que qualquer dos momentos que o precederam” (2002, p.29).

Jameson afirma que não se trata de condenar ou celebrar o referido período, como fazem alguns, mas de procurar entender melhor essas transformações. Destaca ainda

que o pano de fundo de todas essas transformações é uma ideologia predominantemente mercadológica e massificadora.

A globalização da exploração e a desumanização das relações de trabalho constituem-se numa prática que “ajusta” a economia mundial à ideologia de mercado. Nesse contexto, a cultura se transforma em mercadoria e a arte se torna um produto a ser consumido. Entretanto, a obra de Sérgio Sant’Anna, como muitas outras de sua época, promove uma crítica a esse sistema e desvia-se do interesse da indústria cultural.

Com o crescimento acelerado das cidades e das indústrias surgia a promessa do desenvolvimento econômico. Diante disso, surge um sujeito perplexo com a nova realidade, movido pelo afã do consumo e maravilhado com a promessa das facilidades da modernização. Entretanto, quando se dá conta da superficialidade do mito criado pela modernidade, este sujeito sente suas certezas desestabilizadas e sua identidade desestruturada, deslocada, principalmente quando a expansão capitalista mostra sua face mais cruel através da repressão, visando a garantir o poder a qualquer preço e sustentar a idéia de desenvolvimento e modernização.

Nesse contexto a arte, procurando mediar o debate do indivíduo com o meio, torna-se também veículo de questionamentos. Uma das figuras que expressa essa consciência de maneira marcante, no início do século XX, é Charles Chaplin, através de seu personagem Carlitos. Os elementos que caracterizam o personagem Carlitos trazem uma carga de crítica à massificação imposta pelo desenvolvimento industrial que, devido aos mecanismos de produção, obriga o indivíduo a comportar-se como peça funcional desse mesmo sistema. Essa crítica se manifesta através do riso destronante, sobretudo em seu filme *Tempos Modernos* (1936), que expressa o mal estar e a reificação do sujeito condicionado a agir mecanicamente conforme os exercícios praticados no setor de produção. No referido filme Carlitos é um operário que, além de enlouquecer devido à rotina do trabalho, passa por diversas situações: é preso pela polícia ao ser confundido com um comunista, tenta diversos empregos e entra, sem querer, em manifestações populares que resultam em confronto com a polícia. Entretanto, todas essas situações, não obstante a seriedade dos problemas que discutem, culminam sempre num riso que ironiza a ordem instituída. Mas a cena desse filme que apresenta maior proximidade com as *Confissões de Ralfo* é a cena em que Carlitos e sua companheira entram em uma loja e ficam escondidos ali a se divertir. Ambos acabam dormindo dentro da loja e são descobertos no dia seguinte. Esse episódio de *Tempos Modernos* é semelhante ao episódio das *Confissões de Ralfo* no qual Ralfo, Alice e Pancho

invadem uma loja e ali se divertem experimentando as novidades, além de praticar furtos ao passar pelo caixa enquanto se mandam antes que chegue alguém pela manhã.

No filme de Chaplin está implícita a voz de alguém que, discordando das implicações negativas da expansão capitalista, concentra sua crítica naqueles que são os principais mentores e beneficiários desse sistema: aqueles que detêm o poder e o capital para movimentar a máquina do desenvolvimento econômico.

Desse modo, Chaplin, por meio de Carlitos, denuncia a condição do sujeito reificado.

É esse caráter crítico e instigante de Carlitos que nos leva a discutir uma aproximação entre este e Ralfo.

As palavras de Chaplin em relação à sua época são contundentes e deixam transparecer o total esvaziamento do indivíduo frente à máquina capitalista:

Criamos a época da produção veloz, mas nos sentimos enclausurados dentro dela. A máquina, que produz em grande escala, tem provocado a escassez. Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos, nossa inteligência, empedernidos e cruéis. (CHAPLIN, apud SIMÕES JR., 1984, p.13)¹

Chaplin afirma ainda: “faço parte do mundo – e no entanto ele me torna perplexo” (CHAPLIN, apud SIMÕES JR., 1984, p.79).

Pensando no exposto, justifica-se a comparação entre Carlitos e Ralfo no sentido de que ambos se prestam à caricatura que revela o condicionamento do sujeito. Contudo, é preciso ressaltar que há diferenças entre esses dois personagens, como, por exemplo, o contexto que os separa. Enquanto Carlitos é o retrato de uma época na qual se assiste ao início da expansão capitalista na fase industrial, Ralfo é a testemunha dessa expansão capitalista em um estágio mais tardio, ou seja, o de assimilação pelos chamados países subdesenvolvidos através do avanço tecnológico.

Carlitos é a combinação da expressão gestual com a maquiagem e a indumentária que se tornaram sua marca registrada (chapéu coco, calças largas, casaco apertado, sapatos grandes, bigodes e bengala). Em resumo, Carlitos é uma criação cinematográfica, enquanto Ralfo é personagem de uma narrativa onde se pode verificar, particularmente, a influência do teatro.

Essa influência do teatro nas *Confissões de Ralfo* é percebida através de alguns elementos da linguagem teatral que são transpostos para o texto. Principalmente

¹ Discurso proferido no filme *O Grande Ditador*, transcrito no livro “O pensamento vivo de Chaplin”.

porque Ralfo, enquanto personagem que representa sua própria história, precisa de máscaras e de maquiagem, mesmo que seja com o objetivo de promover o desmascaramento dos papéis que os indivíduos, continuamente, representam na sociedade. A máscara, a maquiagem e a fantasia artística têm significado especial na obra em questão. Tais elementos são representados pela narrativa aproximando-a da forma carnavalesca e da linguagem teatral. Através da máscara e da maquiagem, tanto os participantes do carnaval quanto os atores, no teatro, são investidos de poderes que lhes permitem agir livremente sem se preocupar com as sanções inerentes à ordem convencional. Essa liberdade, porém, é restrita a determinado espaço (o palco, no teatro e a praça pública, no carnaval) e a determinado tempo (a duração do espetáculo de teatro ou a duração do carnaval).

Conforme a definição de Luiz Paulo Vasconcellos, a maquiagem é:

Recurso de linguagem cênica que consiste na criação de uma máscara através de pintura colocada no rosto do ATOR. Duas são as funções da maquiagem: projetar a expressão fisionômica do ator e caracterizar o personagem. [...] A maquiagem deve ser vista como sendo uma máscara moderna. (1987, p.121. grifos do autor)

Quanto à máscara, o autor supracitado afirma que “é possivelmente, o mais simbólico elemento de linguagem cênica através de toda a história do teatro” (1987, p.123). O uso da máscara remonta a antigos rituais nos quais representava algum misterioso poder ou o conferia àqueles que a usavam.

Na opinião de Dário Fo, a máscara se relaciona “com o figurino e com os diferentes acessórios usados na caracterização e camuflagem do ator” (1998, p.255). Dário Fo lembra ainda que “Tristano Martinelli – o primeiro Arlecchino – não usava nenhuma máscara, mas tingia o rosto” (1998, p.255). Pode-se então concluir que, tanto a máscara quanto a maquiagem exercem a mesma função no que se refere à camuflagem do ator e estão estreitamente relacionadas à representação.

Sendo um personagem que se propõe a narrar uma autobiografia imaginária e sendo construído simultaneamente a esta, Ralfo apresenta sua narrativa como se estivesse representando deliberadamente e usando uma máscara, que troca a cada episódio.

Esse aspecto é observado também por Edônio Alves Nascimento, numa afirmação que, em certo sentido, corrobora a argumentação aqui desenvolvida. Segundo o autor supracitado, Ralfo “à maneira de um típico Pierrot carnavalesco, teve que dar sucessivos pulos sob diferentes ‘máscaras’ para poder narrar com mais eficácia suas confissões” (2001, p.161). Mas o próprio Ralfo faz questão de mudar os papéis e tirar a própria máscara. Desse

modo, o narrador personagem desmascara também a seus espectadores/leitores à medida que promove uma despida revelação da natureza humana.

É necessário para Ralfo fazer-se ver pelo público, é indispensável que o público se veja refletido nele. Por isso ele narra a própria história como se a existência fosse uma interpretação teatral, sendo que o espetáculo revela-se uma provocação aos espectadores:

Eles atiram toda espécie de detritos, que catam zelosamente nos bolsos e pelo chão. Eles me jogam detritos, enquanto um pensamento de verdade ocupa agora meu cérebro: que é bom que eles joguem detritos. Pois o que é o teatro além de um templo onde as pessoas possam vir e atirar fora os seus detritos? (SANT'ANNA, S., 1995, p.222)

Ao colocar-se como ator de teatro, o protagonista é também espelho, refletindo cada um dos espectadores para depois mostrar a estes o reflexo deles próprios, na mais despida revelação. “faço-o por eles mesmos; como um santo mártir, assumo seus anseios e pecados. Como Cristo ou como um ator de teatro” (SANT'ANNA, S., 1995, p.201).

Desse modo, a utilização de elementos da linguagem cênica confere ao personagem narrador certo poder e certa autoridade diante do seu público.

No teatro a maquiagem, as vestes e os gestos são elementos que constituem uma linguagem particular ao lado do código lingüístico específico da fala, ou mesmo independente desta. Os gestos, e a expressão corporal são um conjunto de signos que falam por si mesmos no jogo da representação teatral. Conquanto os deslocamentos no palco, a maquiagem, os gestos e a indumentária sejam componentes da linguagem teatral, Sérgio Sant'Anna utiliza de maneira exemplar esses recursos transpondo-os para a narrativa. Tais recursos mesclados à cosmovisão carnavalesca formam o mundo ficcional no qual Ralfo se movimenta e constrói a si mesmo como personagem à medida que narra suas confissões imaginárias.

Porém, aqui, o que justifica a comparação entre Carlitos e Ralfo é a semelhança temática: ambos são, como afirmamos anteriormente, caricaturas destronantes que transgridem, através da provocação irônica, a ordem estabelecida hierarquicamente.

Em relação a Carlitos o próprio Chaplin dizia:

um fato, por exemplo, no qual sempre baseio meus filmes, consiste em fazer o público se defrontar com alguém que se encontra em uma situação ridícula e embaraçosa. Já repararam o que acontece quando um policial uniformizado escorrega na rua e cai de pernas para o ar? Todo mundo ri. Por quê? Porque o policial e o seu cassetete encarnam a autoridade [...]. (apud SIMÕES JR., 1984, p.26)

A afirmação de Chaplin revela o caráter tipicamente destronante e carnavalesco que constitui a imagem de Carlitos. É esse comportamento avesso que se torna o ponto de aproximação entre Carlitos e Ralfo. Carlitos realiza no cinema um jogo que leva ao riso destronante, semelhante ao que Ralfo faz, em outro contexto, na linguagem literária.

Esse jogo de representação pode ser percebido principalmente no episódio “AU THÉÂTRE”:

No camarim. Maquilam-me cuidadosamente, o rosto é uma estilização de palhaço. Tiro o roupão e começo a vestir minha casaca, com um enorme e ridículo cravo na lapela. E calço minhas botas, equipadas com esporas e sininhos, o que me concede uma aparência selvagem. (SANT’ANNA, S., 1995, p.197)

É nesse momento que se revela mais claramente a estilização de Ralfo. Curioso é também a máscara escolhida: “estilização de palhaço”. Poderia ser qualquer outra, mas a figura do palhaço é muito significativa pela relação com o humor, com o ridículo e com o riso destronante.

Após uma série de espetáculos grotescos, Ralfo recebe, do público indignado, uma sucessividade de objetos arremessados ao palco. Entre esses objetos é arremessado um copo com um líquido amarelo – refresco de laranja – que escorre pelo rosto de Ralfo, derretendo a maquiagem (ou a máscara) e terminando o espetáculo. É uma das cenas mais significativas da narrativa por constituir-se no literal desmascaramento do narrador personagem. Ralfo é destituído de sua máscara e, com isso, de seu poder.

No referido episódio pode-se perceber também a mistura entre o riso e a dor. Ralfo exhibe, primeiro, um espetáculo de dança, que logo é interrompido bruscamente ao modo carnavalesco destronante. Destrói-se a imagem da descontração da dança, que é transformada em pânico, pelo impacto da morte da bailarina supostamente devorada pelo leão:

Há um momento em que enlaço minha parceira e depois a atiro, suavemente, para o canto do palco, onde ela some, sempre graciosamente, atrás da cortina. Só que desta vez, ao invés de retornar bailando ao palco, onde eu a aguardo, ela simplesmente continua por lá, escondida. E, de repente, quando a música atinge seu clímax, escutam-se gritos apavorados e rugidos de leão. [...] pego imediatamente meu chicote de domador e uma cadeira, estendidos pelo contra-regra. Mas tudo é inútil, pois o leão entra no palco com a bailarina ensangüentada na boca. E certamente morta, porque já não grita. A platéia está aterrorizada. (SANT’ANNA, S., 1995, p.204)

Em seguida, porém, outra ruptura transforma o que era, aparentemente, trágico em cômico. Revela-se que tanto o esqueleto quanto o leão eram falsos:

É o que lhes dou, sem dúvida, bailando com aquele esqueleto que chocalha todos os seus ossos. Seus ossos de plástico. Pois é claro que o esqueleto não era esqueleto e o leão não era leão e, quanto à bailarina, tratava-se, naquele momento fatídico, de uma imitação perfeita da matéria plástica embebida em tinta vermelha. (SANT'ANNA, S., 1995, p.204-205)

Há um riso irônico à idéia de morte representada pelo esqueleto, e, conseqüentemente, ao pânico do público diante da idéia da morte, fim de todo divertimento. Mas pelo viés da paródia, a ironia pode aludir aos textos do Romantismo nos quais a presença da morte figura com certa insistência. Ademais, essa passagem pode ser entendida como uma ironia ao desamparo do ser humano diante das forças da natureza. Esta impõe ao ser humano limitações contra as quais é impossível lutar, como o próprio fato de a existência biológica estar condicionada a um ciclo irreversível de nascimento, crescimento e morte.

Sobre essa maneira de encarar o desamparo humano através do riso e da ironia, lembrava Chaplin:

Na criação da comédia – por mais paradoxal que isso possa parecer – o senso do ridículo é estimulado pela tragédia; pois o ridículo, creio, contém um desafio: devemos rir do nosso desamparo na luta contra as forças da Natureza...para não enlouquecer. (CHAPLIN, apud SIMÕES JR., 1984, p.30)

Desse modo, pode-se concluir que entre Ralfo e Carlitos há uma certa proximidade no que se refere ao riso como forma de destronar o que se pretende sério ou singular. Ambos refletem a condição do Homem no contexto de um mundo massificado pelo sistema dos meios de produção.

4 2 NA TRILHA DA CARNAVALIZAÇÃO

Como foi observado até aqui, nas *Confissões de Ralfo* predomina a imagem dupla, destronante. É preciso, então, observar como se dá essa construção através da paródia e da carnavalização. Na paródia joga-se com a reinterpretação, promovendo uma transgressão. É essa transgressão de discursos na construção de um novo tema que será o ponto de partida

para algumas reflexões sobre a obra em questão. Nela são parodiadas várias formas de discurso literário como texto bíblico, carta, diário de bordo, relatório, diário, discurso político e romance. Sempre deslocando para recontextualizar e reacomodar os discursos dos quais se apropria, criando uma nova perspectiva de interpretação a partir de uma readequação do sentido parodiado. Essa multiplicidade de vozes e a combinação dos opostos dão origem a um todo contraditório.

O contraditório torna-se a expressão do dialogismo em oposição à idéia de unilateralidade, evidenciando a contradição inerente à própria essência do ser humano, composto pelo antagonismo. Isso faz com que a paródia seja uma forma que se presta a representar o caráter contraditório do sujeito e seu deslocamento diante da pluralidade do meio a que está exposto. Talvez essa seja uma das razões pelas quais a paródia tenha se intensificado tanto nas formas artísticas dos nossos tempos, momento em que se torna cada vez mais inviável uma unilateralidade. Tudo se torna muito complexo e fragmentado diante do processo de modernização. Configura-se aí a desilusão de um indivíduo que percebe a si próprio e a seus valores como relativos e contraditórios.

Nas *Confissões de Ralfo*, como já dissemos, essa reflexão faz-se pela trilha da carnavalização e da paródia. O (autor) narrador personagem serve-se dos textos parodiados como propulsores da ironia para retratar um momento em que as bases consideradas consistentes e inalienáveis, como os valores religiosos e culturais, passaram a ser constantemente postos em xeque e submetidos a deslocamentos.

Desse modo, através da paródia, cria-se um discurso polifônico que rompe com a idéia de unidade, evidenciando a crise do sujeito massificado pela coletividade que procura nivelar a todos. Todavia, se por um lado o meio social nivela, por outro estratifica, posto que as relações são ordenadas por escalas de poder.

Segundo Bakhtin, “a vontade artística da polifonia é a combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento” (2002, p.21). Pode-se dizer que nas *Confissões de Ralfo* há a manifestação dessa vontade de acontecimento, principalmente quando o narrador personagem, na ocasião de sua partida, se reconhece como “o personagem em busca de seus acontecimentos” (SANT’ANNA, S., 1995). Nesse sentido, Ralfo não só expressa a aspiração à liberdade como evidencia a impossibilidade da existência de um espírito uno, uma vez que torna-se o duplo de um outro narrador que “lhe dá à luz” em uma narrativa, movido pelo intento de vivenciar situações inusitadas ou simplesmente pela busca de acontecimentos.

Desse modo a narrativa das *Confissões de Ralfo* caracteriza-se pelo discurso dialógico e pela intensa polifonia que surge da reelaboração de diversos textos, inclusive

textos bíblicos. Ao retomar textos bíblicos sob outra perspectiva, Sérgio Sant'Anna empreende um diálogo crítico com a tradição, pois, no decorrer da história da literatura, a Bíblia serviu de inspiração a muitos autores.

O que Sérgio Sant'Anna faz, porém, como foi afirmado antes, não é uma simples referência, pois empreende uma transgressão dos textos parodiados, utilizando-os como ferramenta. O autor retoma uma das passagens mais conhecidas do Evangelho, a “multiplicação dos pães”, e transgride o seu sentido impondo-lhe uma outra interpretação. Contudo, a transgressão extrapola o texto, pois os textos parodiados são reinscritos num outro contexto para lançar uma crítica à sociedade contemporânea, retratando, desse modo, um sujeito fragmentado, exposto a uma “vida sem sentido”. Assim, mediante recurso paródico, passam a conviver, num mesmo texto, elementos contraditórios e hostis entre si.

Observe-se os seguintes textos bíblicos, e em seguida como se dá seu destronamento pela instauração de um novo discurso no âmbito da narrativa bíblica:

E, tendo mandado que as multidões se acomodassem na grama, tomou os cinco pães e os dois peixes, elevou os olhos e abençoou. Em seguida, partindo os pães, deu-os aos discípulos e os discípulos às multidões. Todos comeram e ficaram saciados e ainda recolheram doze cestos cheios dos pedaços que sobraram. Ora, os que comeram eram cerca de cinco mil homens, sem contar mulheres e crianças. (MT 14, 13-21)

Então, mandando que a multidão se assentasse pelo chão, tomou os sete pães e os peixes e, depois de dar graças, partiu-os e dava-os aos discípulos, e os discípulos à multidão. Todos comeram e ficaram saciados, e ainda recolheram sete cestos cheios dos pedaços que sobraram. Ora, os que comeram eram quatro mil homens, sem contar mulheres, e crianças. Tendo despedido as multidões, entrou no barco e foi para o território de Madagã. (MT 15, 32-39)

Os fragmentos acima correspondem, respectivamente, à primeira e à Segunda multiplicação dos pães no relato de Mateus. O episódio da multiplicação dos pães é narrado também por João, Marcos e Lucas. Fica claro, contudo, que os quatro evangelistas seguem uma mesma linha de pensamento e, apesar de algumas diferenças, pode-se identificar pontos em comum que apontam para uma mesma fonte e um mesmo sentido, com o objetivo de transmitir a fé em Jesus e propagar os valores cristãos. Por outro lado, nas *Confissões de Ralfo* ocorre o deslocamento da idéia bíblica através da paródia, que age carnavalizando os valores expostos nos textos bíblicos:

A letra de uma canção que fala de alguém que foi-se embora deste mundo apodrecido. Alguém que partiu, assobiando, a levar consigo uma flauta e uma escova de dentes. Pelas estradas ele enchia de dentífrico a flauta, enquanto arrancava sons incríveis da escova de dentes. E eis que uma multidão o seguia e ele multiplicava os pães e colhia os peixes nas árvores, enquanto que, com um pequeno e displicente gesto, transformava os rios em aguardente. (SANT'ANNA, S., 1995, p. 102-103)

Ali paramos para o almoço, que foi servido hospitaleiramente como no deserto. Um almoço ao ar livre, num imenso refeitório formado pelo mato e as árvores. Não se estendia nenhuma toalha e a comida era distribuída em grandes folhas por um sujeito descalço e muito barbado e com a roupa em frangalhos, que dividia pães e peixes, como se por algum processo misterioso os multiplicasse, já que havia alimento suficiente para todos. E, antes de comermos, o sujeito que distribuía os pães e os peixes comandou uma oração, quando demos graças aos deuses por mais um dia. (SANT'ANNA, S., 1995, p.176)

Nestes fragmentos das *Confissões de Ralfo* a junção de elementos profanos aos textos parodiados desloca o discurso bíblico e desestrutura o objetivo primeiro que é a propagação dos valores cristãos. Sérgio Sant'Anna parodia os textos bíblicos anteriores de maneira a retomar o discurso esvaziando-o de seu sentido inicial de modo que, no texto que se cria, percebe-se um outro texto. Segundo Linda Hutcheon, um texto paródico apresenta sempre um outro texto “contra o qual a nova criação deve ser, implícita e simultaneamente entendida” (1989, p.46). Essa duplicidade remete o leitor, ou decodificador, a um segundo plano de sentido e o obriga a jogar com a diferença entre “o primeiro plano paródico e o segundo plano parodiado” (HUTCHEON, 1989, p. 47). Sérgio Sant'Anna utiliza esse recurso paródico efetuando uma transgressão.

A transgressão efetuada pelo texto paródico criado por Sérgio Sant'Anna, porém, não se opõe apenas ao texto bíblico em si, mas também à idéia que ele representa: a Igreja enquanto instituição detentora de poder e emissora de juízos e dogmas repressores do indivíduo. Ao carnavalizar o texto cristão efetua-se a transgressão dos dogmas pregados pela Igreja. É um ir contra qualquer imposição dogmática que justifica a repressão do indivíduo por juízos pré-concebidos. Desse modo a paródia conduz à discussão da identidade do sujeito em relação aos valores religiosos. O narrador se utiliza desse jogo não só para desestruturar a verdade preconizada pelos textos parodiados, mas também para demonstrar o deslocamento do sujeito em relação a essa verdade, uma vez que, para o narrador personagem, os valores institucionais não são mais parâmetros a serem seguidos. Ocorre o que Bakhtin aponta como coroação e destronamento.

Assim o leitor tem, aparentemente, num primeiro momento, a imagem de Jesus Cristo e a multiplicação dos pães, que traz a idéia do cristianismo, da partilha e da comunhão: “eis que uma multidão o seguia e ele multiplicava os pães” (SANT’ANNA, S., 1995, p.102-103), e, em seguida, opondo-se a isso, num primeiro plano, a imagem de alguém que transforma os rios em aguardente: “colhia os peixes nas árvores, enquanto que, com um pequeno e displicente gesto, transformava os rios em aguardente” (SANT’ANNA, S., 1995, p.103). O primeiro plano, portanto, contrasta com o segundo por imprimir-lhe outro sentido. Esse antagonismo presente na paródia é oportunamente ressaltado por Bakhtin: “a segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos” (2002, p.194).

É nesse sentido que a paródia serve ao propósito de subverter as barreiras hierárquicas por meio da ironia e da convivência dos opostos. Como lembra Linda Hutcheon, “conquanto a realização e a forma da paródia sejam os da incorporação a sua função é de separação e contraste” (1989, p.50). Nas *Confissões de Ralfo* esse contraste apresenta-se pela transgressão da ordem convencional de modo a produzir no leitor o questionamento dos valores institucionais. Instala-se um paradoxo no interior do discurso devido à multiplicidade de vozes evocadas pela narrativa e que, simultaneamente, remetem a sentidos opostos.

Essas vozes, ao mesmo tempo que se distanciam pela diferença, aproximam-se pela tematização ao serem reelaboradas em um novo contexto. Entroniza-se a seriedade e sobriedade simbolizadas nos valores cristãos de fraternidade e partilha para, em seguida, destronar estes mesmos valores com a idéia orgiástica representada pela transformação dos rios em aguardente. Exemplo semelhante ocorre ainda em outro episódio. O narrador retoma a mesma imagem bíblica para instalar um outro discurso: “a comida era distribuída em grandes folhas por um sujeito [...] que dividia pães e peixes como se por algum processo misterioso os multiplicasse” (SANT’ANNA, S., 1995, p.176). Essa evocação do discurso bíblico converte-se outra vez em carnavalização e transgressão de valores: “e, antes de comermos, o sujeito que distribuía os pães e os peixes comandou uma oração, quando demos graças aos deuses por mais um dia” (SANT’ANNA, S., 1995, p.176). Dessa vez opõem-se o monoteísmo, de fundamentação judaico-cristã, e o politeísmo. Nos textos bíblicos, Jesus dá graças a Deus ao abençoar os pães e os peixes. Ralfo, no entanto, contradiz o monoteísmo ao afirmar que foram dadas graças aos deuses. Ocorre aí uma profanação dos símbolos sagrados. Segundo Bakhtin, uma das principais características carnavalescas é a *profanação*, “formada pelos sacrilégios carnavalescos, [...] pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc.”

(2002, p.123). Essa indecência carnavalesca se confirma também pela descrição quase promíscua da convivência dos seguidores do profeta:

De noite, as pessoas dançavam em torno das fogueiras e reverenciavam a Ele, o Mestre, que os abençoava antes que fossem dormir nas extensas planícies, os corpos todos misturados. (SANT'ANNA, S., 1995, p.103)

A paródia serve, assim, de ferramenta para a carnavalização colocando num mesmo contexto imagens e discursos opostos, ou seja, o texto bíblico e a idéia orgiástica que o transgride.

Aqui é interessante ressaltar a importância do vinho para o cristianismo pois simboliza o sacrifício de Jesus, lembrado principalmente no rito sacrificial da missa. O próprio Jesus, na última ceia com os discípulos, repartiu o pão e o vinho representando o sacrifício de seu corpo e sangue.

Como se pode perceber, o vinho é repleto de significados para o cristianismo por simbolizar a aliança com a Divindade, enquanto a aguardente, nas *Confissões de Ralfo*, consiste em profanação do elemento religioso pela evocação da idéia orgiástica. Essas imagens estão sobrepostas em um único texto. Como é típico na paródia, esse constante exercício de releitura obriga o leitor a trabalhar com a duplicidade que emerge da narrativa e conduz a um confronto de valores.

A utilização da paródia como forma de transgressão dos modelos estabelecidos não se restringe, nas *Confissões de Ralfo*, aos textos bíblicos e aos valores cristãos. O narrador-personagem retoma vários discursos literários sob o ponto de vista da ironia e da criticidade, procurando evidenciar seu descompromisso com qualquer ordem estabelecida. É a desmistificação dos valores que a sociedade aceita como tais, é a narração de um mundo “onde todas as inocências foram perdidas”.

Assim o romance retoma a imagem de Alice, Lolita, Dom Quixote, Sancho Pança, entre outros, e faz uma releitura do que significam esses personagens, readaptando-os a um outro contexto, utilizando-os como coadjuvantes no seu projeto de transgressão. A releitura paródica desses personagens discute a identidade do sujeito à medida que representa um questionamento da sociedade e dos modelos que a constituem.

Alice não representa aqui a criança pura e sonhadora, sua identidade sofre um desdobramento e oscila entre a pureza e a malícia. Alice habita o mesmo corpo que Lolita num jogo de personalidade que revela o conflito e a destruição da noção de integridade e perfeição: “Alice tornando-se cada vez mais Lolita e menos Alice” (SANT'ANNA, S., 1995,

p.183). Não se tem mais uma identidade coerente com base nas referências e nos modelos idealizados, estes dão lugar à contradição e à dualidade.

Não obstante a obra de Cervantes já constituir uma paródia das novelas de cavalaria, a história do engenhoso Dom Quixote é retomada tanto através da trajetória de Ralfo – na qual a figura do cavaleiro andante se faz presente pela tematização – como numa versão moderna do seu escudeiro no personagem Pancho Sança que, ao lado de Ralfo, e Alice/Lolita, vai exercitar-se na malandragem. Ao contrário do fiel escudeiro de Dom Quixote, Pancho procura em atividades lúdicas (leituras e filmes) uma forma para abstrair-se da realidade. Seu caráter ambíguo também revela um sujeito contraditório, em crise consigo mesmo que precisa se definir, se auto-afirmar.

Existem outros três episódios fundamentais nos quais se pode observar mais claramente a carnavalização nas *Confissões de Ralfo*. São estes: o embarque no trem logo após Ralfo deixar a cidade e partir em busca de suas aventuras; a viagem de navio e o Baile de Gala no Laboratório Existencial Dr. Silvana. A viagem de trem é o primeiro deslocamento do narrador-personagem em busca de aventuras: “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 pulo lá para dentro” (SANT’ANNA, S., 1995, p.17). A idéia da carnavalização nesse episódio está presente apenas simbolicamente se for considerada a afirmação de Bakhtin, segundo a qual tanto o trem (vagão de terceira classe) quanto o convés do navio são substitutos da praça pública carnavalesca por proporcionarem a convivência familiar. É também nessa viagem que Ralfo encontra Rosângela e Sofia, com as quais vai viver em 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” (SANT’ANNA, S., 1995, p.18).

Quanto à viagem de navio empreendida por Ralfo após deixar o apartamento de Rosângela e Sofia, observa-se que é composta por vários elementos carnavalescos. Ralfo, durante essa viagem, escreve um diário de bordo, que é o próprio nome do referido episódio, o último do Livro I. No diário de bordo escrito por Ralfo, entre outras coisas, são relatados os acontecimentos de uma festa: “cruzamos uma linha imaginária qualquer e por isso se festeja. Sobre as mesas, ao lado de cada prato, encontram-se apetrechos tais como: línguas de sogra, tamborezinhos, cornetinhas, balões, etc.” (SANT’ANNA, S., 1995, p.29).

Tais apetrechos simbolizam e caracterizam um ambiente carnavalesco. O navio serve de palco carnalizante. A começar pela fala inicial do comandante que convida à

festa: “senhoras e senhores, hoje tudo é permitido, até mesmo nos tornarmos ridículos, como na realidade sempre o fomos” (SANT’ANNA, S., 1995, p.29). E mais adiante: “vistamos nossos trajes de palhaço e não tenhamos medo de nos despirmos de todos os disfarces” (SANT’ANNA, S., 1995, p.30). Ralfo prossegue com a descrição da festa evidenciando a aproximação carnavalesca:

nos beijamos como velhos conhecidos, derramamos tonéis de vinho para dentro de nossas gargantas, soprados as cornetas e tocamos os pequenos tambores e pusemos nossos chapeuzinhos de palhaço e cantamos velhas canções românticas de todos os países e depois dançamos, apertando nossos corpos de encontro aos corpos de senhoritas e mesmo senhoras, sob olhares complacentes dos maridos. (SANT’ANNA, S., 1995, p.30)

Todavia, à idéia de carnaval é mesclada a idéia de guerra, desfazendo-se, assim, o riso carnavalesco:

mas de repente, me vem ao pensamento a imagem de navios torpedeados em instantes como esse. Uma cabeça que voa pelos ares com um chapeuzinho colorido sobre os cabelos, uma cornetinha na boca entreaberta para um sorriso que nunca se completará ou dissipará. (SANT’ANNA, S., 1995, p.30)

A ruptura aí presente é também tipicamente destronante e carnavalesca pela brusca transformação da narrativa e pela revelação do lado oposto à idéia inicialmente apresentada. Outro comportamento carnavalesco dentro do navio é o jogo no cassino, onde Ralfo é o único jogador. Na prática carnavalesca, segundo Bakhtin, há a presença de vários jogadores que se igualam em direitos e cumprimento das regras.

Ao contrário, porém, do que ocorre num jogo comum, nas *Confissões de Ralfo* o narrador personagem é o jogador único e, ironicamente, com a intenção de desfazer-se dos bens que havia usurpado de Sofia e Rosângela: “os passageiros assistirão, amanhã, no cassino do navio, ao insólito espetáculo de Ralfo se desfazendo voluntariamente de sua pequena fortuna” (SANT’ANNA, S., 1995, p.31).

Os passageiros assistem às contínuas tentativas de Ralfo. Este, porém, em vez de perder o dinheiro, acaba tornando-se “irremediavelmente rico”. Durante o jogo Ralfo é o espetáculo ao qual o público vai assistir, mudando a função do cassino, onde normalmente as pessoas vão para jogar: “mas necessito de gestos teatrais e grandiloqüentes, dignos de Ralfo” (SANT’ANNA, S., 1995, p.31). Essa afirmação de Ralfo reforça a postura de personagem que representa a si mesmo, assumida pelo narrador desde o início da narrativa, e

confirma o compromisso de Ralfo com a narrativa ficcional, rompendo com o tom memorialístico em suas confissões, como já mencionamos em outro momento do presente trabalho.

Voltando ao episódio em pauta, cabe comentar que Ralfo, depois de estar “irremediavelmente rico”, se envolve com uma prostituta de bordo, à qual entrega todo o dinheiro recebido no cassino: “entreguei a ela a modesta quantia de milhares de dólares (jamais cheguei a contar aquele dinheiro que nunca me interessou)” (SANT’ANNA, S., 1995, p.35).

Há, certamente, um riso destronante que ridiculariza a ambição e os vícios humanos, desde a obsessão pelo jogo (ou pelo dinheiro) à paixão desenfreada da carne (envolvimento com a prostituta). Nas paixões do Homem (dinheiro, sexo e poder) revelam-se suas maiores fraquezas – que conseqüentemente conduzem à aniquilação quando se manifestam de maneira desmedida – por isso são tratadas ironicamente por Ralfo que, preferindo deixar todo o dinheiro com a prostituta, continua a caminhada, desta vez em busca da glória do poder político, que também culminará em destronamento.

Desse modo termina o Livro I, com Ralfo deixando o navio e partindo em busca de novos acontecimentos, desta vez em Eldorado. Pode-se resumir afirmando que, em todo o livro I, intitulado “A Partida”, há a introdução dos elementos da carnavalização como, por exemplo, as duas viagens empreendidas por Ralfo, a primeira de trem, a segunda de navio. Lembrando que, conforme considerações de Bakhtin, já mencionadas, tanto o trem quanto o convés do navio são substitutos para a praça pública carnavalesca. Assim, as principais viagens de Ralfo em direção às suas aventuras são feitas de maneira a encaminhar a narrativa para a carnavalização.

Os deslocamentos do narrador-personagem caracterizam a narrativa como uma narrativa da caminhada, como veremos mais adiante. Entretanto esses deslocamentos relacionam-se principalmente à manifestação de um sujeito insatisfeito e cético. É nesse sentido que se percebe aqui uma discussão da identidade do sujeito deslocado de certezas pelas quais poderia se nortear.

O terceiro ponto é o episódio do Baile de Gala, onde ocorre uma sucessão de coroações e destronamentos. O referido episódio no Laboratório Existencial é onde chega à culminância a idéia orgiástica característica do carnaval. Esse Baile de Gala, último episódio do livro VI – D.D.D. 2: Documentos, é descrito em forma de relatório, como o próprio nome diz: “Relatório conjunto da comissão de psiquiatras convidados a observar o Baile de Gala no Laboratório Existencial Dr. Silvana”. Esse baile orgiástico já se renunciara em outros

episódios, era uma vontade de Ralfo desde o início: “penso num baile macabro e sensual” (SANT’ANNA, S., 1995, p.21). Ou então: “desde que não tenhamos a ousadia de irmos longe demais em nossas liberdades. Como por exemplo ficarmos todos nus e organizarmos a maior orgia da história dos sete mares” (SANT’ANNA, S., 1995, p.30).

As duas referências a um baile orgiástico chegam à culminância no referido Baile de Gala, no Laboratório Existencial, não gratuitamente, pois ali se pode observar o caráter psicológico de cada um, por se tratar exatamente de uma observação do comportamento humano:

O Baile de Gala, como é do conhecimento de V. Exa. e do público em geral, foi organizado com o objetivo, ao menos aparente, de oferecer ao corpo médico de elite no país ‘uma excelente e única oportunidade’, segundo as palavras do Dr. Silvana, de acompanhar ‘as mais radicais manifestações dos distúrbios psíquicos, bem como demonstrar a eficácia de novos métodos de tratamento’. (SANT’ANNA, S., 1995, p.152)

Aqui a voz que assume a narrativa parece iludir o leitor que pensa tratar-se de outro narrador e não de Ralfo. Não se pode esquecer, contudo, que o próprio Ralfo já avisara, desde o início, que tomaria diversas liberdades com a narrativa. Ele o faz, porém, para falar de si mesmo com uma certa distância: “começando do princípio, devemos dizer, a bem da verdade, que, no começo da noite, os internos do Laboratório comportavam-se tímida e sobriamente” (SANT’ANNA, S., 1995, p.152). A voz de Ralfo esconde-se ironicamente no suposto relatório de observadores:

Eles procuravam realizar sua festinha com a máxima dignidade. E talvez as coisas tivessem corrido a noite inteira deste modo, não fossem os atos e atitudes de um certo Sr. Ralfo. (SANT’ANNA, 1995, p.153)

Essa mudança de narrador, mesmo sendo forjada por Ralfo, permite o desdobramento da voz narrativa, além de legitimar a observação psicológica, posto que o relatório é atribuído aos médicos que estavam incumbidos da tarefa de observar o comportamento dos internos.

A partir da descrição dos elementos da festa é possível perceber a caracterização tipicamente carnavalesca. As fantasias estão relacionadas às autoridades, caricaturando os representantes de diversas formas de poder. A introdução dos elementos do carnaval servirão ao propósito de coroar, através dos símbolos do poder que são entregues aos internos para, depois, proporcionar o destronamento pela união de médicos e pacientes na orgia coletiva:

E se um paciente se identificava (e conseqüentemente queria se vestir de) como um soldado ou membro de qualquer outra força coatora, ele simplesmente adicionava um capacete de brinquedo ao seu uniforme de interno ou ainda um cassetete ou mesmo uma espingardinha de madeira, muito rudimentar, de fabricação caseira. Do mesmo modo que para uma fantasia de padre – e não acreditamos que houvesse qualquer desrespeito intencional à Igreja – era suficiente um crucifixo ou um terço ou uma camisola negra.

Alguns outros, no entanto, mais exigentes, faziam questão de exibir uma indumentária completa, ainda que simples, como os vários doentes que se apresentavam em uniformes marciais – sem qualquer alusão crítica, é preciso esclarecer, ao nosso exército. Ou ainda aqueles que usavam trajes aristocráticos do século passado, quando é oportuno frisar que as tradições monarquistas em nosso país ainda se encontram bem vivas, inclusive entre pessoas temporária ou definitivamente marginalizadas do convívio social. (SANT'ANNA, S., 1995, p.153-155)

Na passagem acima o narrador oferece a descrição das fantasias, ressaltando os detalhes e associando-os à análise psicológica. É uma maneira irônica de referir-se aos representantes do poder e à autoridade a eles atribuída. Apropriando-se dos símbolos que representam determinados grupos, o narrador procura desmistificar a aura que serve de distinção entre os indivíduos na sociedade. As fantasias tornam-se, então, mais importantes à medida que apresentam uma idéia de conjunto e possibilitam a supressão das barreiras hierárquicas que separam os grupos:

E por isso admirávamos com satisfação aquele bando de nobres, guerreiros, pierrôs, arlequins, odaliscas e até mesmo um imperador africano, representado pelo único negro da casa, o número 227 [...]. (SANT'ANNA, S., 1995, p.156)

É o momento principal da coroação carnavalesca, inclusive com a representação de dois imperadores, um branco e um negro. Nessa mistura e convivência dos opostos, Ralfo destoa dos demais participantes fantasiados ao resolver fantasiar-se de si mesmo, constituindo-se no centro dos acontecimentos:

[...] Primeiramente, de que fantasiou-se o Sr. Ralfo, pivô de todos os acontecimentos? Ora, o Sr. Ralfo, num claro deboche, fantasiou-se nada menos que de “si mesmo”. Sim, exatamente isso: o Sr. Ralfo compareceu vestido de si mesmo, encarnando sua própria pessoa. O que não quer dizer muito, levando-se em consideração o fato de que este mesmo paciente, com veleidades de escritor-personagem, costuma variar constantemente de personalidade, assumindo radicalmente estas personalidades temporárias e não medindo riscos para si e para aqueles que o cercam. Mas o problema primordial é que, durante o ‘Baile de Gala’ no Laboratório Existencial Dr. Silvana, assunto deste presente relatório, o Sr. Ralfo assumiu o papel que dele se poderia esperar nas circunstâncias: o papel de louco. O que não seria tão censurável, não fosse a radicalidade premeditada com que incorporou este mesmo papel, como se muito se divertisse. (SANT’ANNA, S., 1995, p.157)

Ralfo, desse modo, se diferencia do grupo deliberadamente. Logo no início do baile é possível ter uma noção mais nítida da aproximação carnavalesca através da escolha dos pares que se formam para dançar. Estes, porém, não são responsáveis pelo destronamento carnavalesco. Como já foi afirmado, é a atitude de Ralfo que desencadeia a ação carnavalesca do destronamento conduzindo os outros participantes à orgia coletiva. O narrador-personagem não atrai a atenção quando tenta imitar alguém ou quando se fantasia de Napoleão, e sim quando se veste de si mesmo. Esse vestir-se de si mesmo é importante não somente pelo efeito provocado nos outros participantes e nos observadores mas também porque não estando fantasiado de ninguém Ralfo pode representar a todos ao mesmo tempo, revelando a natureza contraditória do ser humano:

Quanto a esta nossa participação, de que nos confessamos profundamente envergonhados e por isso pedimos a mercê de V.Exa., Diguiníssimo Sr. Ministro da Saúde Mental, podemos justificá-la apesar de injustificável, também pela liderança carismática e malsã exercida naquele momento (incomparável a qualquer outro em nossas vidas dedicadas ao labor e à ciência) pelo Sr. Ralfo, pivô de todos os acontecimentos. (SANT’ANNA, S., 1995, p.160-161)

O carnaval representado na festa culminará com a orgia coletiva e o destronamento da imagem de autoridade e da seriedade científica, posto que até os médicos se envolvem na histeria coletiva:

A princípio, o sr. Ralfo apenas rebojava sensualmente diante da nossa mesa, mas , com os olhos cravados na desditosa senhora, que, como uma mosca hipnotizada por uma aranha, não conseguia desviar seu olhar e baixá-lo, como é natural numa senhora casada e de bem diante de algo impróprio ao espírito honesto.

Mas não.[...]

E antes que pudéssemos impedi-la – já que nos encontrávamos também traumatizados –, ela se levantou da cadeira e, diante de um vitorioso Ralfo, pôs-se a dançar a sensual dança do ventre, como uma Salomé do século XX que se exhibe para um Herodes impostor. [...] Ora, Exmo. Sr. Ministro, nós, os médicos, também somos gente de carne e osso. A começar pelo marido da referida coadjuvante de tal espetáculo – e que, muito justamente, resolveu desferrar-se – começamos um a um, a ser atraídos [...]. (SANT'ANNA, S., 1995, p.161-162)

Assim, nesse episódio culmina toda a idéia orgiástica já prenunciada por Ralfo em outros momentos da narrativa:

[...] que nada mais visava, supomos, do que conduzir-nos a um clímax amoroso, ali mesmo no chão, como animais inferiores.

E foi o que aconteceu, Sr. Ministro [...]. Um corpo não sabendo que outro corpo estava possuindo ou sendo possuído. Pois até mesmo a luz havia-se apagado. E, de repente, também o som se esvaía dos alto-falantes, num efeito, acreditamos, previamente calculado. E os sons, então, eram concretos e animalescos, sons que nossas próprias gargantas produziam em estertores. Como se estivéssemos numa caverna funda e misteriosa, com seres desconhecidos lá dentro; seres rudimentares que se amontoavam uns sobre os outros; seres condenados a buscar um corpo próximo e possuí-lo. Como se este fosse o princípio e o fim, a finalidade da vida: os prazeres nervosos da carne e da reprodução.

[...]

E quando todos caíram em si (não sabemos quanto tempo durou aquilo), os galos começavam a cantar para um novo dia e o Dr. Silvana desaparecera, assim como aquele interno que atendia pelo nome de Ralfo [...].

E fez-se um profundo e constrangedor silêncio, enquanto nos levantávamos aos poucos do chão e, envergonhados de nossa nudez, como Adão e Eva no Paraíso logo após o pecado, procurávamos de olhos baixos nossas roupas, a fim de escapulirmos o mais rapidamente possível daquele templo profano. E também nesta hora os internos começaram a voltar aos seus aposentos, talvez com sua psique e possibilidades de adaptação social destruídas para sempre. (SANT'ANNA, S., 1995, p.164-165)

Com isso pode-se concluir que, olhando pelo prisma do ritual da coroação carnavalesca, caracterizada pelos “símbolos do poder que se entregam ao coroado e a roupa que ele veste” (BAKHTIN, 2002, p.125), no episódio em pauta, Ralfo não é o coroado e sim os outros internos que se acham fantasiados. Os internos vestiram as mais diversas fantasias (padre, policial, garçom, rei, médico). Ralfo, ao contrário, transgride o próprio ritual carnavalesco ao fantasiar-se de si mesmo. Contudo, é ele quem desencadeia a ação

carnavalesca ao iniciar uma dança erótica, tornando-se o responsável pelo ato de histeria coletiva e provocando um comportamento orgiástico inclusive nos médicos que estavam a observar os pacientes, com exceção do Dr. Silvana, que, triunfante, desapareceu do laboratório. Este episódio tem, em particular, estreita ligação com o carnaval pelos símbolos e rituais caracteristicamente carnavalizantes e devido à maneira como os internos se vestem com as mais diversas fantasias.

Com relação à identidade do sujeito, o episódio analisado discute a autoridade científica. Como em *O Alienista* (1882), de Machado de Assis, o que está em jogo é o critério de “normalidade”. O envolvimento dos médicos observadores e dos internos do “Laboratório Existencial” numa orgia coletiva transgride a barreira entre a normalidade e a anormalidade. Desse modo, o mundo da ciência, fechado sob a aparência da superioridade, é desmistificado, carnavalizado pela manifestação irremediável dos sentidos da carne, ironizando a determinação das normas de conduta.

Existe ainda um outro episódio que convém examinar. É o episódio com o título de “Eldorado”, que se caracteriza também pela referência paródica e pela carnavalização através dos procedimentos de coroação e destronamento. Contudo, um fato singular em relação aos demais momentos paródicos que se pode observar no decorrer da narrativa, é o objeto parodiado. Enquanto nas outras passagens a paródia é efetuada a partir de um objeto textual, seja um texto literário ou um texto bíblico, aqui se verifica uma mudança desse objeto. A paródia parte, então, diretamente de um acontecimento real, historicizado. No entanto, não é o fato de tratar-se da descrição de uma guerra que sinaliza a mudança do objeto. Isso por si não caracteriza a diferença, pois a literatura encontra-se fartamente recheada de textos que trazem essa discussão. Todavia, a descrição que se faz dos personagens e da localização da ilha, bem como a situação colocada em pauta, permitem entrever uma referência aos movimentos de guerrilha, freqüentes nos países latino-americanos no período da ditadura militar. Pode-se perceber principalmente uma alusão à Revolução Cubana. Nesse sentido, há a expressão de uma visão crítica em relação a esses movimentos que, inclusive no Brasil, promoviam a luta armada. Essa, porém, é uma questão bastante polêmica pois muitos defendiam com discurso a revolução popular, a resistência à ditadura e o engajamento, mas apenas poucos arriscavam-se efetivamente. Expressa-se, assim, a crítica à hipocrisia daqueles que incitavam o povo a lutar mas, entretanto, não queriam comprometer-se.

Logo no início do episódio em questão, o narrador-personagem junta-se a um grupo de guerrilheiros em preparação para a guerra, mas, ao contrário dos outros, Ralfo mostra-se estranho ao ideal revolucionário:

Mas agora estou rastejando como os outros. Sentindo o mato junto ao meu rosto, a terra úmida da madrugada. Apalpando a todo momento o fuzil, sentindo dentro de mim o medo e o desconforto. Uma vontade, neste momento, de estar longe daqui, de não ser Ralfo ou qualquer outro obrigado a mostrar-se valente. Mas rastejando, de qualquer modo, como os outros. Porque seria impossível voltar. Iniciada a insensatez, é preciso prosseguir. Talvez a maior farsa de Ralfo seja essa, tornar-se um herói. (SANT'ANNA, S., 1995, p.45)

A imagem de guerrilheiros em preparação para o combate recria uma situação típica dos movimentos de guerrilha, embora essa imagem acabe sendo desvirtuada pelo procedimento de carnavalização. Com a guerrilha o povo sai às ruas e à guerra mistura-se uma festa pelo destronamento de Camargo:

E o povo estava conosco, os guerrilheiros de Eldorado. Os pobres com sua fome, os negros com seus tambores, os índios com seus colares. E os brancos cantando as canções revolucionárias. Porque havia uma guerra e uma festa nas ruas de Eldorado. (SANT'ANNA, S., 1995, p.46)

A deposição de Camargo é comemorada pelo povo e marcada por um ritual carnavalesco numa sucessão de banquetes e festas populares reunindo a todos, como na praça pública carnavalesca: “e nos sentamos para o banquete à própria mesa de Camargo. Comendo suas carnes e bebendo seus vinhos, numa comunhão antropofágica. [...] Durante a noite se festejou em todas as aldeias e cidades. Pois distribuímos ao povo pão, dinheiro e aguardente” (SANT'ANNA, S., 1995, p.47).

Em meio a esse ritual de festejos, a imagem de Camargo é ridicularizada, expressando o seu destronamento: “e na sacada do palácio nós dependuramos um boneco gigante, vestido com a traje de gala de Camargo” (SANT'ANNA, S., 1995, p.47).

À deposição de Camargo sucede a coroação de Ralfo, que atribui a si mesmo o cargo de Imperador. Após proclamar-se Imperador, Ralfo se dirige ao povo num tom de chefe de Estado, propondo a realização de um regime utópico, o que não deixa de ser uma ridicularização dos discursos políticos oficiais de estilo populista:

Não existia nem mesmo um líder revolucionário. Não se sabia exatamente que revolução era aquela e o povo aguardava algum pronunciamento. Foi quando Ralfo, no meio do clamor da multidão, adiantou-se aos outros guerrilheiros na sacada do palácio e disse: - Povo de Eldorado, vencemos. Essa é uma vitória do povo. Do povo de Eldorado, dos povos da América Latina, dos povos do mundo. Mas que não nos percamos na euforia dessa vitória. Pois nos encontramos no limiar da tarefa principal, que é a de construir uma nação que, através de seu exemplo, ilumine os demais países do mundo. (SANT'ANNA, S., 1995, p.48)

Com certeza se pode perceber como ridicularizadora a fala de Ralfo, principalmente quando proclama humildade enquanto se exalta como Imperador: “é com toda a humildade que me apresento ao cargo de Imperador de Eldorado, embora preferisse, de coração, um título menos pomposo” (SANT'ANNA, S., 1995, p.49).

Ralfo prossegue com a proposta utópica de país, confirmando a opção pelo irreal e imaginário, uma vez que tal regime só seria possível – como ele mesmo afirma na passagem já citada em outro momento desse trabalho – dentro de um mundo ficcional. Seria um regime sem qualquer ordem hierárquica:

Desse modo, permanecendo em Eldorado apenas aqueles cidadãos impregnados de uma nova mentalidade, até mesmo a polícia poderá ser extinta, por sua inutilidade. E, num futuro um pouco mais longínquo, será desejável que também a autoridade deste quem vos fala – embora uma autoridade utilizada em prol do bem comum – desapareça gradualmente. Como também deverão progressivamente desaparecer os exércitos e outras forças coatoras”. (SANT'ANNA, S., 1995, p.50)

O libertar-se de qualquer hierarquia é por si mesmo uma proposta carnavalesca, que o protagonista empreende desde o início da narrativa. Desse modo, a coroação de Ralfo também é seguida por seu destronamento:

Ralfo, o canastrão, foi desabando lentamente, tendo o cuidado de atirar seu corpo sobre o peitoral da sacada, de modo que o cadáver do Guia Provisório de Eldorado, voando os vinte metros que o separavam do solo, caísse nos braços de seu tão amado povo”. (SANT'ANNA, S., 1995, p.51)

A coroação do narrador-personagem, bem como o destronamento, confirmam a carnavalização desse episódio. O ritual da coroação e do destronamento expressa fundamentalmente “a *relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder ou posição (hierárquica)” (BAKHTIN, 2002, p.124). É importante ressaltar que a coroação pressupõe o destronamento e, por isso, Ralfo, ao coroar-se Imperador de Eldorado, já

prelucida o próprio destronamento manifestando o desejo de suprimir qualquer força coatora e qualquer autoridade, inclusive a sua própria.

Como se pode perceber, o episódio em pauta é caracterizado por elementos carnavalescos com coroações, destronamentos e banquetes. Sempre através da referência paródica, seja aos movimentos de guerrilha (Revolução Cubana), seja aos romances épicos ou aos discursos políticos oficiais.

Nos episódios analisados, as situações vividas pelo narrador-personagem colocam em xeque os valores sobre os quais se fundamentava a autoridade da religião, do Estado e da ciência sobre o sujeito. Discute-se, desse modo, o sujeito fragmentado pela crise das verdades e dos princípios norteadores da identidade.

4.3 A NARRATIVA DA CAMINHADA

Como já foi examinado anteriormente, nas *Confissões de Ralfo* há uma infinidade de vozes que se encontram no mesmo contexto e dão origem à carnavalização. Todavia, é através do deslocamento do narrador-personagem que a narrativa vai sendo construída e vai revelando as múltiplas vozes que participam do discurso.

A significativa movimentação de Ralfo por diversos espaços permite a classificação da narrativa como uma narrativa de caminhada. Iraildes Dantas de Miranda (1999) aponta para uma paródia “da saída do herói pelo mundo” nas *Confissões de Ralfo*. Ela faz uma leitura do primeiro capítulo das *Confissões de Ralfo* passando pela *Odisséia* e pela *Eneida*, explicando o deslocamento do herói do espaço *tópico* como uma metáfora da busca de conhecimento e individualização do ser. A autora estabelece uma “relação entre o capítulo I das *Confissões de Ralfo* e as epopéias clássicas, o romance de cavalaria e a narrativa picaresca” (1999, p.85). O deslocamento de Ralfo e sua caminhada, porém, não se restringem ao primeiro capítulo da obra. A trajetória de Ralfo é um constante deslocar-se: “é para onde vou: sempre em frente. Se não existir algum lugar que me conceda abrigo, darei a volta ao mundo, a pé, em linha reta, atravessando montanhas e mares” (SANT’ANNA, S., 1995, p.103).

Por outro viés, se o deslocamento do sujeito for observado como busca de uma terra prometida, a exemplo de Enéias na *Eneida*, será, primeiramente, a revelação do antigo anseio do ser humano de encontrar um lugar ameno, impulsionando-o numa constante

inquietação. Inclusive heróis bíblicos realizam essa fuga rumo à terra prometida, como Moisés, no Antigo Testamento, conduzindo o povo hebreu de uma terra de escravidão e sofrimento, rumo a uma terra onde encontraria fartura e liberdade, segundo a promessa Divina, uma terra onde correria “leite e mel” (EX, 3, 8). É, portanto, uma necessidade do ser humano acreditar em um lugar utópico, o *locus amenus* (lugar ameno), harmônico, que lhe possibilite uma longevidade.

Ralfo, ao contrário, não tem nenhum destino ou objetivo. Simplesmente vai a procura de acontecimentos e não de um lugar propriamente dito, o que delinea infinitas possibilidades de leitura. Por isso a partida de Ralfo “está presente como tematização e não como realização” (MIRANDA, 1999, p.85), no sentido de que procura revelar a constante inquietação interior do Homem e não uma caminhada efetiva no sentido literal: “meu caminho é sempre em frente, sou um homem que viaja pelo tempo e pelo espaço” (SANT’ANNA, S., 1995, p.103).

Desde a partida, Ralfo já demonstra uma inquietação permanente, caracterizada principalmente através das duas viagens, já referidas no presente trabalho. Na primeira destas viagens, Ralfo estabelece conhecimento com Rosângela e Sofia, passando um período como gigolô no apartamento destas. Com a segunda viagem, porém, Ralfo foge das duas insaciáveis irmãs, empreendendo uma viagem de navio. Essa viagem marítima, como já foi mencionado, está repleta de elementos carnavalescos. Por outro lado, porém, a viagem marítima pode ser uma caracterização de nonsense da obra, uma vez que o mar é “metáfora por excelência de nonsense” (ÁVILA, 1999, p.77).

A viagem marítima pode expressar também a idéia do inalcançável, inabrangível, pois “o mar é como uma estrada que se dirigisse a todas as partes” (SANT’ANNA, S., 1995, p.27). E quem se dirige a toda parte não se dirige a lugar nenhum. Afinal, Ralfo não tem mesmo uma direção: “andando sempre em frente, eu vou. Simplesmente não podendo parar. Sem muita pressa ou destino” (SANT’ANNA, S., 1995, p.104).

É desse modo que Ralfo vai construindo a si e à sua autobiografia imaginária, uma narrativa – conforme as palavras de Vasconcelos em outro contexto – sempre a “deriva quanto à planificação, à consolidação dos lugares mapeados” (1999, p.109). Por isso Ralfo retoma diversas vozes, desconstruindo para construir e vice versa.

Nesse sentido, a caminhada de Ralfo torna-o a metáfora da intensa procura de um sentido para a existência. O narrador-personagem faz-se errante em busca de uma referência, uma identidade, ou algo que preencha seu vazio interior: “vou atravessando ruas,

idades e países, procurando saciar meu insaciável coração” (SANT’ANNA, S., 1995, p.112). Vazio que evidencia a fragmentação das referências: “no mundo de hoje não há mais pontos seguros de referência em coisa alguma” (SANT’ANNA, 1995, p.141). Por isso a trajetória de Ralfo reflete o deslocamento do sujeito no espaço urbano “moderno”. O narrador-personagem não tem parada, andando sem destino, esvaziando-se nos espaços que percorre, tornando-se a formulação do homem desterritorializado.

O contínuo e desconcertante deslocamento de Ralfo reflete os espaços saturados e dificulta a centralização em um ponto fixo da narrativa. Desse modo, tem-se um paradoxo à medida que essa mobilidade traz a idéia de não mobilidade, pois todas as cidades são idênticas: “andando pela cidade, esta cidade, qualquer cidade, todas as cidades, eis que elas vão se tornando idênticas e posso trocar uma por outra quase sem dar-me conta disso” (SANT’ANNA, S., 1995, p.102).

A imprecisão dos lugares e do tempo reforça esse paradoxo: “do princípio da minha história, até agora, podem ter decorrido cinco dias ou cinco anos ou, quem sabe, tudo se fez simultaneamente” (SANT’ANNA, S., 1995, p.169). Como se pode perceber, à medida que Ralfo se movimenta de um lugar ao outro constantemente, todos esses lugares em nada se diferenciam, revelam-se idênticos, o que pode sugerir, como foi afirmado acima, a idéia de um único lugar e, portanto, idéia de imobilidade. Nas cidades descritas por Ralfo, percebe-se o completo estranhamento do sujeito em relação ao espaço. É como se Ralfo passasse por um processo de desertificação à medida que a narrativa apresenta uma profunda ausência de espaços familiares. Nenhuma descrição lembra um ambiente tipicamente familiar, pois os espaços são ruas, praças, bordéis, viadutos, pontes ou locais de aglomeração de pessoas, nenhum espaço é individualizante. Até mesmo a temporada no apartamento de Rosângela e Sofia é marcada pela forma não convencional do espaço familiar. Os espaços biográficos são inexistentes, apontando para a temática proposta, desde o início, pelo narrador personagem: “nada mais a ver com aquela gente, minha ex-família” (SANT’ANNA, 1995, S., p. 13).

A inexistência do espaço familiar e individualizante reflete também a condição do sujeito no mundo globalizado e se relaciona ao descentramento da identidade no espaço urbano e ao descompromisso do narrador-personagem com a ordem instituída, da qual a família é a primeira representante. Nisso percebe-se o rompimento com todos os vínculos que fornecem ao sujeito uma referência e um lugar no mundo social.

4.4 O HERÓI EM XEQUE

Todo o deslocamento anteriormente mencionado faz com que o narrador personagem se comporte de maneira não convencional. Desse modo, a figura de herói tradicional também é submetida, na obra em questão, a um processo de transgressão através da paródia. Por isso é oportuno que se faça algum comentário a esse respeito.

As narrativas têm nos oferecido, no decorrer dos tempos, figuras de heróis cujas histórias são a representação dos valores inerentes a determinado grupo social. Elas surgem da necessidade de se registrar um momento e um meio social, de representá-lo, preenchê-lo e analisá-lo, proporcionando um distanciamento necessário. Todavia, segundo Flávio Kothe (2000), as narrativas servem tanto para legitimar o poder estabelecido quanto para contestá-lo. Aqui não se está pretendendo privilegiar outras características da literatura em detrimento do valor artístico que lhe é inerente, mas parece interessante que se observe a narrativa literária como um produto do meio social.

Enquanto representação do sistema social, as narrativas refletem também a mobilidade deste mesmo sistema e a interação do Homem com o meio, possuindo, inclusive, uma dominante que direciona os acontecimentos. A narrativa é, portanto, um sistema de conceitos e valores organizados em torno de uma dominante: a figura do herói. Desse modo “se as obras literárias são sistemas que reproduzem em miniatura o sistema social, o herói é a dominante que ilumina estrategicamente a identidade de tal sistema” (KOTHE, 2000, p.8). Nessa dominante está a essência e o sentido da narrativa, cujo palco é a obra literária. Por isso, “enquanto dominante, o herói é [...] estratégico para decifrar o texto como contexto estruturado verbalmente” (KOTHE, 2000, p.8).

Considerando o processo evolutivo da História e o caráter plural e mutável do sistema social, pode-se observar que a obra literária também apresenta características heterogêneas, seguindo as nuances desses movimentos de transformação. Desse modo, existem também diferentes categorias de heróis que representam a diversidade do meio social de onde emergem as narrativas.

Embora os rótulos sejam superficiais, a teoria, para melhor sistematizar, classifica os heróis de acordo com o papel que representam. Nas palavras de Kothe, “o herói épico é o sonho de o homem fazer a sua própria história; o herói trágico é a verdade do destino humano, o herói trivial é a legitimação do poder vigente; o pícaro é a filosofia da sobrevivência feita gente” (KOTHE, 2000, p.15). Se o herói épico procura destacar grandes

feitos, o herói trágico representa a necessidade de manter a ordem, punindo, por isso, os excessos da *hybris*; o herói pícaro revela as mazelas que oprimem o indivíduo, obrigando-o a se corromper para sobreviver; o herói trivial caracteriza-se pela unilateralidade que pretende elevar a classe à qual pertence, representa a temática da legitimação do poder vigente (no caso do herói da narrativa trivial de direita) ou a proposição de mudança do mesmo (no caso do herói da narrativa trivial de esquerda).

Não se pode, porém, imaginar que seja tão simples definir a figura do herói. Como afirma Kothe, “a mera tipologia analítica [...] não consegue apreender o que acontece com os vários heróis. O percurso deles ao longo do enredo estraçalha qualquer rígido enquadramento analítico” (2000, p.10). Isto se deve ao fato de que a própria existência é cheia de contradições. Mas se estas contradições estão representadas nos heróis, ainda assim é possível classificá-los em uma ou outra categoria, pois por mais que um herói seja contraditório ele baseia-se num conceito unilateral, ou seja, ninguém poderia classificar, por exemplo, El Cid, o grande épico da literatura espanhola, como um pícaro; ou Lazarillo de Tormes como um herói épico. Nesse sentido cada um desses heróis tem um lugar estabelecido e não intercambiável nas narrativas tradicionais.

Nas *Confissões de Ralfo*, porém, o narrador-personagem assume uma postura singular em relação aos heróis a que estamos acostumados. Devido a isso não se pode colocá-lo em nenhuma das categorias de herói oferecidas pela teoria. Ralfo começa por se despojar de sua antiga identidade e, deliberadamente, assume o papel de personagem. Ao fazer isso, desmistifica qualquer atitude heróica, pois parte consciente de que é um personagem em busca de aventuras: “Porque sou Ralfo, o personagem, à procura de seus acontecimentos” (SANTANNA, S., 1995, p.13). É como se o personagem estivesse ao lado do autor na construção da narrativa.

Nesse sentido, encontramos-nos diante de uma situação que nos obriga a repensar o papel do herói, uma vez que Ralfo, ao postar-se ao lado do autor, converte-se em alter ego deste e não permite nenhuma classificação unilateral pois a idéia de identidade não se torna fragmentada. Mas à medida que a lógica, ou melhor, a não lógica da narrativa vai se tornando mais clara, é possível descobrir que é exatamente este o objetivo de Ralfo: não se enquadrar em nenhuma das categorias de herói, tornar-se um “não-herói”, sem ser um anti-herói, e, com isso, colocar em xeque a imagem de herói que figura nas narrativas convencionais. A figura do herói é dissecada, mostrando a decadência do modelo de herói tradicional enquanto símbolo de uma identidade construída sobre uma base unilateral. Ao contrário de outros heróis, Ralfo sabe que faz parte de uma narrativa ficcional:

Atravesso entre os carros, com o sinal fechado para os pedestres. Sinto-me quase imortal neste princípio de história, nada pode acontecer-me. Porque estou apenas no início e o mocinho nunca morre no começo do filme, a não ser quando vão reconstituí-lo em flash-black. (SANT'ANNA, S., 1995, p.17)

Em outra oportunidade já foi mencionado que, conforme Iraildes Dantas de Miranda (1999), existe uma “paródia da saída do herói pelo mundo” nas *Confissões de Ralfo*. Essa paródia, todavia, não é apenas a evocação da trajetória dos heróis, pois Ralfo é a própria paródia da figura de herói. Ralfo não pode, como foi afirmado, ser classificado como um herói convencional, mas, ao mesmo tempo, paradoxalmente, reúne características que o colocam em todas as categorias, obrigando-o a encarnar, parodicamente, a cada um desses heróis, como por exemplo na luta de Eldorado, onde procura apresentar-se como um corajoso herói: “A ausência do medo pode tornar alguém quase inumano. Como se fosse inadmissível que já houvesse chegado a hora final de Ralfo” (SANT'ANNA, S., 1995, p.43). Mas a idéia de heroísmo é logo ridicularizada: “As pessoas gostam de lutas românticas. Fazem-nas pensar que ainda vivem nos tempos antigos, quando os indivíduos isolados, possuíam uma certa importância” (SANT'ANNA, S., 1995, p.44).

Iraildes Dantas de Miranda aponta ainda para uma “possível aproximação entre Ralfo e Macunaíma, personagem da rapsódia de Mário de Andrade” (1999, p. 93). Parece, porém, que o fator que aproxima os dois personagens – embora o trajeto da viagem também os aproxime – é, em primeiro lugar, o fato de que ambos são desprovidos de um caráter definido. Enquanto Macunaíma – de *Maku*, o mau, e *Ima*, grande – o grande mau, traz uma reflexão sobre a colonização e os males por ela acarretados e uma crítica às versões contadas pela História oficial, Ralfo procura desvendar os dramas do indivíduo diante de si mesmo e das condições que lhe são impostas. Por isso suas reflexões transpõem as barreiras de seu país e de sua época, evidenciando a fragmentação da identidade e a massificação do indivíduo pelo sistema de produção capitalista. Com certeza, apesar da diferença histórica, ambos refletem a condição do sujeito no espaço urbano.

Kothe tematiza, em *O Herói*, o paradoxo na trajetória dos heróis e o ponto de intersecção entre o alto e o baixo da existência, mostrando que “todo grande personagem é uma união de contrários: ele é o alto cuja grandeza está na baixeza, ou é o alto que cai e readquire grandeza na queda, ou então é o baixo que se eleva e se mostra grandioso apesar dos pesares” (2000, p.13). Contudo, o caráter desses heróis abriga, de certo modo, uma pretensa superioridade e inteireza de virtudes que os coloca numa esfera acima das

capacidades humanas. Ralfo, entretanto, põe em xeque essa aura de grandeza que circunda o herói. Desmascarando qualquer símbolo de distinção Ralfo é, em sua ambivalência, um personagem que se presta a ressaltar o amálgama que é a própria natureza humana, irreduzível a qualquer definição fechada que pretenda mostrar modelos prontos, isentos de contradição. O percurso de Ralfo revela, sobretudo, o indivíduo fragmentado e sem referências para o qual todas as coisas se revelam contraditórias. Usando as palavras de Flávio Kothe num outro contexto podemos dizer que o reconhecimento da contradição faz da narrativa “o desfile da consciência diante do espelho desnudo da existência” (2000, p.29). O espelho não narcisista de Sant’Anna decompõe, através de Ralfo, a aura que envolve a figura do herói, o poder e a autoridade arbitrária. Daí provêm a descrença e a ironia do narrador-personagem em relação a qualquer modelo fundamentado na idéia de singularidade.

Tanto a narrativa clássica quanto a narrativa trivial tendem a legitimar uma forma de poder, por isso Ralfo contradiz os heróis dessas duas formas de narrativa instalando-se, através da paródia, em outros discursos, destronando valores relacionados à figura de herói tradicional. O narrador personagem subverte e transgride os limites estabelecidos pela ordem. Pensamos aqui na transgressão feita por Miguel de Cervantes com *Don Quijote De La Mancha*, ridicularizando as novelas de cavalaria. Até mesmo *Don Quijote* é retomado sob outra perspectiva através da figura de *Sancho Panza* como Pancho Sança, um forasteiro instalado no contexto de uma cidade grande, exercitando-se na malandragem e sofrendo de complexo de inferioridade. Após uma série de delitos ao lado de Ralfo e Alice, Pancho acaba preso por invadir domicílios. Assim, a idéia contida em *Don Quijote* é trazida para dentro da narrativa e aproveitada em outro contexto. Constrói-se um *Don Quijote* atualizado no tempo e de acordo com o contexto que se pretende ironizar: o espaço urbano. No episódio “um dia de trabalho”, Ralfo ironiza o herói trivial e as narrativas nas quais, de acordo com Kothe, o herói “é recompensado, de preferência pelo sorriso do chefe” (2000, p.71):

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 (devido, provavelmente, a um pequeno afago do seu superior imediato). Então, nesses dias – algumas vezes, apenas, para que eu não fique mal acostumado – ele pode conceder-me esse sorriso que me transforma, de repente, no mais realizado funcionário da Poison: Ah, o sorriso magnético e viril de Mr. Smith, o quanto anseio por ele. (SANT’ANNA, S., 1995, p.96)

Ralfo encarna o trivial e se coloca como funcionário de uma empresa para mostrar as relações de trabalho na sociedade capitalista, que transforma o sujeito em objeto do sistema de produção. Sob este aspecto, lembramos aqui a comparação entre Ralfo e Carlitos, feita em outro momento do presente trabalho, que demonstra a crítica à massificação do sujeito. Promove-se, então, através da ironia às narrativas triviais de direita, uma denúncia às relações de trabalho no sistema capitalista.

Mas o maior problema das narrativas triviais é que, seja qual for o posicionamento assumido em relação ao poder estabelecido, elas não retratam a realidade plural e contraditória, escapam da totalidade e “não captam propriamente sequer a natureza do fragmento de realidade para o qual se voltam” (KOTHE, 2000, p.8).

Como já foi mencionado, Ralfo muda constantemente seu papel e não pode ser classificado em nenhuma categoria de herói. No episódio com Sofia e Rosângela, por exemplo, o narrador-personagem aproxima-se da atitude picaresca, praticando roubo para sobreviver, fazendo como o pícaro, que, nas palavras de Flávio Kothe, é “um ‘virador’, um artista da gigolagem” (2000, p.48).

Nessa passagem, Ralfo se aproveita da situação para viver às custas de Rosângela e Sofia e ainda rouba-lhes as economias antes de ir embora. As duas irmãs gêmeas são apresentadas com sarcasmo e desprezo pelo narrador-personagem, o que denota um tratamento metafórico e irônico em relação ao entretenimento trivial – representado por Rosângela, atriz de programas cômicos de televisão, e à arte clássica – representada por Sofia, cantora de ópera. Ambas são ridicularizadas por Ralfo: “Rosângela trabalha em programas cômicos de televisão e costuma representar papéis de mulheres gordas e ridículas, dessas que recebem insultos e pastelões na cara” (SANT’ANNA, S., 1995, p.19), enquanto “Sófia é cantora de ópera [...] é aquela mulher gorda que morre tragicamente berrando no final, vestida com roupas ainda mais ridículas do que as de Rosângela na televisão” (SANT’ANNA, S., 1995, p.20). Ralfo deixa, por fim, o apartamento, não sem antes saquear as economias das duas, lançando um olhar sobre o retrato na parede e fazendo suas últimas reflexões sobre Sofia e Rosângela: “as duas gêmeas irmãs gordas. Artistas da mais fina sensibilidade” (SANT’ANNA, S., 1995, p.26). Com ironia ele ainda se dirige ao retrato de Sofia e Rosângela: “adeus, Dulcinéias minhas. Prometo invocar-vos diante de todos os moinhos de vento contra os quais me defrontarei” (SANT’ANNA, S., 1995, p.26). O cinismo e a ironia com que se refere a Rosângela e Sofia evidenciam que Ralfo pretende ser baixo para ridicularizar os modelos que se pretendem elevados e singulares. Além disso, esse episódio, como já observou Solange da Venda Vieira (1993), remete à obra *Esau e Jacó* (1904), de

Machado de Assis, assim como ao livro do Gênesis, do Antigo Testamento, onde é narrada a história de dois irmãos gêmeos que desde o ventre da mãe disputam entre si:

Há duas nações em teu seio,
dois povos saídos de ti, se separarão,
um povo dominará um povo,
o mais velho servirá ao mais novo. (GN 25, 23-24)

Disputa que continuarão também pelo direito de primogenitura, até confirmar-se a soberania de Jacó, que engana o irmão obtendo o direito de primogenitura em troca de um prato de sopa de lentilhas. A relação entre o texto bíblico e o texto machadiano é bastante evidente, como revela a discussão dos críticos literários, por isso aqui serão mencionados apenas alguns pontos que ajudarão ao presente trabalho.

Quanto à obra *Confissões de Ralfo*, pode-se afirmar que, se as duas irmãs gêmeas remetem a esses dois textos anteriores, a diferença crítica efetuada pela paródia permite ainda outra interpretação além daquela já estabelecida por Solange, direcionando a necessidade de individualização para um âmbito diferente. Enquanto a leitura do texto bíblico e do romance machadiano evocam o conceito de nação, nas *Confissões de Ralfo* as duas gêmeas evocam mais claramente o conceito de arte. Nisso reside um trocadilho entre a arte clássica e a cultura de massa.

Assim, pode-se afirmar que as duas irmãs são a caricatura do ridículo, independente da arte que praticam. Nessa perspectiva tanto os modelos “clássicos” estabelecidos quanto os modelos triviais – oriundos da cultura de massa – são ridicularizados de modo que a paródia, nesse caso, leva a uma reflexão sobre a maneira como as transformações da modernidade repercutiram na arte e produziram um esmaecimento das fronteiras entre o culto e o popular pelo aparecimento de um terceiro sistema, de mensagens massivas, criadas pelas indústrias culturais.

García Canclini em seu livro *Culturas Híbridas* aponta para o fato de que a modernidade “redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes” (CANCLINI, 1998, p. 22). O culto e o popular se aproximam à medida que a ordem simbólica específica que os distinguiu é redimensionada pela lógica do mercado. Ambos passam pela reelaboração de seus mundos sob a espetacularização da mídia. Assim, se desvanece “a pretensão de uns e de outros de configurar universos auto-suficientes” (CANCLINI, 1998, p.22).

Ao colocar no mesmo pólo a arte clássica e a cultura de massa, a narrativa reflete o hibridismo e o deslocamento das culturas destruindo a pretensa noção de singularidade que as caracterizava.

A partir do leque de possibilidades que se pode ter, o episódio das irmãs gêmeas, além de ser uma paródia que joga com dois textos anteriores e fazer uma alusão metafórica aos conceitos de nação e de arte, revela ainda a discussão a respeito da identidade do indivíduo. A metáfora das gêmeas, nesse caso, serve para evidenciar a dualidade e a contradição que existe no ser humano, nas coisas e em todos os aspectos da vida. Há um distanciamento da idéia de unilateralidade e uma ironia à vontade de individualização: “se visse as duas vestidas igualmente, não saberia quem era uma e quem era a outra. Na verdade, isso nem mesmo me importaria, não fosse por ferir sentimentos orgulhosos de individualidade” (SANT'ANNA, S., 1995, p.19). Aqui a paródia, mais uma vez, serve de ferramenta para investigar a identidade do sujeito à medida que promove o questionamento dos modelos considerados singulares e permite uma reflexão sobre o descentramento do indivíduo burguês e sobre a arte como forma de individualização. Desse modo, através da paródia, tem-se a expressão da dualidade, da dialética e das contradições que impossibilitam a formação do uno, do monológico e individual, revelando, assim, uma profunda ambivalência.

Ironiza-se também o triângulo amoroso das narrativas tradicionais, normalmente composto por dois homens e uma mulher. Aqui duas mulheres idênticas dividem o “amor” do mesmo homem.

4.5 A IDENTIDADE NO LABIRINTO URBANO

O descentramento da figura do herói tradicional e a esquizofrenia do narrador personagem nas *Confissões de Ralfo* revelam a crise do indivíduo burguês e o deslocamento da idéia de um sujeito absoluto. Desse modo, o espaço urbano torna-se o lugar do conflito e da fragmentação.

Definir a identidade e o lugar do indivíduo tem sido uma preocupação principalmente a partir da segunda metade do século XX, quando o conjunto de transformações da modernidade tardia tem provocado uma série de deslocamentos e questionamentos que obrigam a repensar a noção de identidade.

Stuart Hall (2001), aponta alguns fatores que contribuíram para o deslocamento do indivíduo e da noção de identidade, como a reinterpretção da teoria de Marx segundo a qual os homens são condicionados na construção do processo histórico; a descoberta do inconsciente por Freud, que influenciou na concepção da estrutura individual; o trabalho de Saussure, que afirma a linguagem como sistema social e não individual. Saussure se baseia no conceito de similaridade e diferença. Se observarmos a identidade de acordo com essa concepção podemos dizer que afirmamos nossa identidade à medida que olhamos para o “outro” que não podemos ser.

O quarto descentramento referido por Hall deve-se ao trabalho de Michel Foucault, que desenvolveu a teoria do poder disciplinar. A principal preocupação do poder disciplinar é a regulação da espécie humana ou das populações, e, em segundo lugar, a regulação do indivíduo e do corpo. Apesar de preocupar-se com a coletividade, o poder disciplinar gera um paradoxo à medida que “quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual” (HALL, 2001, p.43).

O quinto descentramento que o autor supracitado discute é o impacto do movimento feminista, que está relacionado a outros movimentos sociais e revolucionários que marcaram a História nos anos 60. O movimento feminista, ao questionar as diferenças e as relações na sociedade, contribuiu para “a formação das identidades sexuais e de gênero” (2001, p.46).

Os fatores que acima mencionamos são relevantes no processo de construção de novas identidades, mas eles próprios são conseqüências de um deslocamento maior que implica um processo gradativo e remonta aos séculos XVI e XVIII com o nascimento do sujeito cartesiano e a desmistificação de dogmas e valores – cujos principais emissores sempre foram a Igreja e o Estado.

Se antes os valores e normas que regiam as sociedades eram ditados pela Igreja e pelo Estado, a teoria de Descartes, que colocou o homem no centro do conhecimento, foi aos poucos transformando estes conceitos à medida que o indivíduo reconhecia sua capacidade de pensar e questionar. É claro que a Igreja e o Estado continuaram a exercer um papel significativo, mas também esse papel teve de se transformar e se adaptar à realidade emergente.

Foi, portanto, a ruptura com o passado medieval que provocou o deslocamento do sujeito na sociedade e acabou por colocar “o sistema social da ‘modernidade’ em movimento” (HALL, 2001, p.25), principalmente no que se refere ao

pensamento ocidental. A partir daí outra forma de identidade começou a se formar juntamente com a noção da importância do indivíduo. O indivíduo era, desse modo, centrado e absoluto, o que, por vezes, caracterizava seu isolamento.

Na fase mais tardia da expansão capitalista, entretanto, essa idéia de sujeito centrado sofreu uma fragmentação. Jameson afirma que os deslocamentos provocados na modernidade tardia assinalam a “morte” do sujeito, ou seja, o descentramento do “sujeito ou psique, antes centrado” (Jameson, 2002, p.42). Contudo o descentramento que representa o fim do ego e do isolamento burguês, substitui um dilema por outro: o fim do estilo. A marca do estilo pessoal e da “pincelada individual” dá lugar à reprodução mecânica. Surge, assim, uma identidade criada de acordo com a lógica do mercado que visava a manter a ordem instituída.

É refletindo essa perspectiva que a narrativa das *Confissões de Ralfo* traz um questionamento sobre o constante deslocamento de valores e referências, mostrando as conseqüências decorrentes da modernização sobre a identidade do indivíduo. Tais aspectos são minuciosamente captados por Sérgio Sant’Anna, que não deixa de escrever, ironicamente, uma história da deterioração do sujeito.

O leitor adentra na obra como por um labirinto para descobrir uma infinidade de espelhos refletindo as imagens fragmentadas de um mundo em desordem. A narrativa procura revelar o aspecto negativo da cidade e a conseqüente massificação do sujeito diante da crescente urbanização e do ritmo acelerado que o leva a um constante drama existencial e a uma ruptura da própria identidade. Essa crise de identidade, segundo Hall, é “[...] parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma coragem estável no mundo social” (2001, p.7). Esse processo de mudanças e deslocamentos acaba por produzir um indivíduo que encara o mundo com desconfiança, filtrando, da relatividade das coisas, a sensação de caminhar no vazio. Desse modo, a obra literária, fotografa e revela esse sujeito situado entre o “ser” e o “não ser”. Ralfo, o narrador personagem, é assim, por excelência, um homem sem parâmetros, sem referências. Rompe os laços com qualquer ordem convencional e se lança na aventura de escrever uma autobiografia, por isso “o primeiro passo é abandonar a cidade e qualquer vínculo com a existência anterior. Mais do que isso: apagar todos os traços deste passado” (SANT’ANNA, S., 1975, p.13). O abandono das referências é constantemente reafirmado no decorrer da narrativa: “andando sempre em frente, sem memórias e passados, um homem que se renova a cada instante” (SANT’ANNA, S., 1995, p.102).

Esse sujeito se sente, então, deslocado ao relacionar-se com o meio e não encontra o seu lugar na sociedade, não se sentindo, portanto, vinculado às normas institucionais. O resultado é um ceticismo crônico e uma inquietação permanente, que se traduz na mobilidade da narrativa delineada desde o início com a partida do narrador-personagem. A partir daí ele se torna itinerante, em busca de sua própria história, caracterizada pelo percurso da viagem, como já comentamos. Os sintomas das contradições do indivíduo são personificados em Ralfo, personagem que se constrói à medida que escreve sua própria história. Com isso constrói-se uma intrincada narrativa marcada pela simultaneidade e fragmentação dos acontecimentos e pautada pela reelaboração paródica de textos como forma de questionar a validade das referências que antes eram consideradas estáveis. Há uma sucessividade de imagens que se chocam e se confundem na assimilação do individual pelo coletivo. É o drama de uma sociedade onde os valores individuais e a noção de sujeito entram em conflito no espaço urbano caracterizado pela modernização com suas facilidades e desafios.

Os acontecimentos não ocorrem em um tempo e um espaço precisos. Aqui tempo e espaço misturam-se à figura do narrador, dando à obra um caráter mais amplo, pois o narrador expressa os dramas vividos pelo ser humano em esfera planetária e não por um grupo restrito a determinado espaço. Esse mesmo narrador às vezes se desdobra, cedendo lugar ao discurso de um segundo narrador, como se pode perceber na passagem na qual Madame X relata os acontecimentos no “Laboratório Existencial Dr. Silvana”, ou ainda o relatório dos observadores do baile de gala no mesmo laboratório existencial. Rompe-se com a linearidade narrativa e com a figura do narrador, típicos do romance tradicional, ainda que esse desdobramento seja apenas um artifício do narrador-personagem. Essa idéia de um segundo narrador somente se desfaz no final quando acontece a total destruição de Ralfo após cumprir o objetivo de seu criador.

No desenrolar das aventuras, Ralfo revela perplexidade diante da fragilidade de sua existência à medida que o ato de escrever o coloca diante de si mesmo e de sua condição biológica e psíquica. Denuncia ao mesmo tempo a representação de papéis e as máscaras que encobrem a profunda miséria e fragilidade da condição humana.

Ralfo traduz-se em um intenso questionamento do homem a respeito de sua identidade e do sentido da própria existência. Quem é o homem?, quem somos?, de onde viemos?, para onde vamos?, é a grande temática que perpassa a autobiografia imaginária de Ralfo.

Jameson (2002, p.28) afirma que nas obras produzidas no estágio mais tardio da modernização há um fascínio pela paisagem degradada. Contudo, nas *Confissões de Ralfo* percebe-se uma crítica em relação a esses espaços à medida que o narrador-personagem coloca diante do leitor a degradação moral e social dos indivíduos e o aspecto degradante das cidades por onde passa, a começar por sua cidade de origem:

[...] Mas não pensem caríssimos turistas, que isso esgota a vida noturna de nossa cidade. Pois um pouco além encontra-se um quarteirão ainda mais boêmio que o bairro boêmio da cidade. Nesse quarteirão, os cidadãos solitários do sexo masculino – os velhos e muito feios, ou tímidos – divertem-se durante as madrugadas. Putas, pastéis e grandes porres. (SANT'ANNA, S., 1995, p.16)

O narrador se coloca como guia turístico, apresentando ao leitor uma cidade composta de aspectos tão insólitos quanto insignificantes: “Lojas de mau gosto. Bares e bancos. Edifícios” (SANT'ANNA, S., 1995, p.14). Como guia turístico, Ralfo não apresenta lugares típicos dos roteiros de viagem. Ao contrário, conduz os turistas aos piores lugares da cidade, expondo exatamente o que se deseja esconder dos olhos dos visitantes de uma cidade turística, como pobreza e devassidão, revelando o oposto de um roteiro turístico:

Ali é a zona da cidade: onde os cidadãos carentes procuram febril e inutilmente apagar suas carências [...] se deixando embalar como garotinhos, enquanto dedos ágeis tateiam os bolsos das calças à procura de uma carteira magra. Ali é a alegre zona da cidade. (SANT'ANNA, S., 1995, p.16)

Aqui compõe-se uma paródia dos roteiros de turismo e Ralfo coloca-se como guia turístico às avessas, apresentando os aspectos negativos do espaço urbano.

Após conduzir os turistas pelos espaços mais degradantes da cidade, Ralfo deixa que os turistas sigam por conta própria em busca de lugares pitorescos, visto que não é sua tarefa apresentar tais lugares:

Esta que foi a minha cidade, senhoras e senhores. Enquanto vocês provavelmente gostarão de ver os outros pontos pitorescos e culturais – igrejas, museus, bibliotecas (onde espero colocar um dia meu livro), a prefeitura, monumentos aos vultos de nossa História nacional e regional, além dos bairros mais amenos e elegantes – pedirei licença para tomar meu rumo, que é outro. Adeus, senhoras e senhores, foi um grande prazer conhecê-los e guiá-los neste passeio. (SANT'ANNA, S., 1995, p.17)

Ralfo apresenta os aspectos corriqueiros e degradantes da cidade, revelando o contraponto do desenvolvimento em relação às condições de vida e de trabalho:

Isso é sinal de uma atividade intensa, sinal de progresso. Mais luzes, mais água mais esgotos, mais trens subterrâneos. E um fato importantíssimo é a quantidade de gente que trabalha no subsolo. Eles entram nos buracos pela manhã e só saem ao anoitecer. (SANT'ANNA, S., 1995, p.99)

Há, nesse sentido, uma crítica às cidades do mundo capitalista e ao aspecto ilusório que se criou em relação ao espaço urbano. O Narrador-personagem desmascara a imagem nostálgica de cidade e revela a desordem, contrariando a ilusão do ambiente urbano como espaço de conforto e organização:

Uma cidade próxima, de tamanho médio, que se revela: casas, automóveis, luzes que se acendem. Uma cidade e todas as suas coordenadas e sistemas aleatórios; um nexos que seus habitantes pensam existir, mas, na verdade, não existe. Os nomes das ruas e os números das casas apenas disfarçam um não-sistema absolutamente sem ordem. (SANT'ANNA, S., 1995, p.172)

A cidade é mostrada a partir do ponto de vista de alguém que observa o lado oposto do desenvolvimento das grandes cidades com todas as implicações e desigualdades sociais. O que se pretende com essa paródia dos roteiros turísticos, portanto, é demonstrar que os artifícios criados para ostentar a idéia de desenvolvimento, na verdade, escamoteiam os problemas reais nas dobras do mesmo tecido urbano enfeitado pela imagem de progresso. No episódio denominado “Roteiro turístico de Goddamn City” percebe-se ainda mais claramente a crítica ao projeto político-econômico de desenvolvimento urbano que, tendo em vista a manutenção da ordem estabelecida, dissemina uma cultura da imagem e do simulacro, com base no espetáculo e no “brilho superficial”:

Se Paris gozou por muitos anos do prestígio de ser *A Cidade Luz*, Goddamn City é hoje conhecida, com muita propriedade, como *A Cidade Elétrica*. Com efeito, a noite em Goddamn é algo de mágico e esfuziante. Aos primeiros sinais de escuridão, um perfeito sistema de iluminação, no centro da cidade e bairros é acionado automaticamente, fazendo da noite um quase dia. Chega-se a comentar que através da luz Goddamn City esconde suas doenças, dores e misérias”. (SANT’ANNA, S., 1995, p.83)

Situação Geográfica: localizada no extremo norte do continente americano. (SANT’ANNA, S., 1995, p. 75)

População: A população de Goddamn City é composta de elementos oriundos de todos os grupos étnicos. [...] Os grupos raciais não se misturam facilmente [...] e vivem mesmo numa certa tensão entre si, que não raro degenera em violência. Violência esta que é uma das características da vida em Goddamn City e que, se por um lado afugenta visitantes mais tímidos, de outro, atrai milhares de turistas em busca de emoções. (SANT’ANNA, S., 1995, p.75-76)

Hotéis: Existem hotéis de todas as categorias em Goddamn City. Desde os suntuosos alojamentos para reis, milionários e chefes de Estado, até os inúmeros pardieiros que servem de hospedagem [...] para imigrantes clandestinos, marginais de todos os tipos e viciados em drogas. (SANT’ANNA, S., 1995, p.76-77)

Atrações Turísticas: Goddamn City é, ao seu modo, uma bela cidade (a beleza dos lugares selvagens), plena de atrativos para o visitante. Têm-se os mais altos edifícios do mundo. (SANT’ANNA, S., 1995p.79)

Jardim zoológico: o maior zoológico do mundo, o de Goddamn City, exhibe exemplares de todas as espécies de animais [...]. Além dos animais propriamente ditos [...] os habitantes do gigantesco aquário. (SANT’ANNA, S., 1995, p. 80)

O episódio faz uma referência irônica sobretudo à renovação de cidades americanas na tentativa de atrair turistas através do espetáculo, como, por exemplo, a cidade de Baltimore, onde a idéia do espetáculo surgiu como forma de amenizar os distúrbios das manifestações populares – que punham em risco os investimentos capitalistas – e “superar as divisões e a mentalidade de cerco com que o cidadão comum encarava o centro da cidade e seus espaços públicos” (HARVEY, 2002, p.89).

Como se pode perceber, a paródia aos roteiros turísticos, realizada por Sérgio Sant’Anna, é feita a partir da própria realidade e das situações do espaço urbano. Observe-se, por exemplo, o comentário de Harvey a respeito da renovação do espaço urbano de Baltimore:

Bastou um passo para comercialização institucionalizada de um espetáculo mais ou menos permanente na construção de Harbor Place (um desenvolvimento à beira-mar que, segundo dizem, hoje, atrai mais pessoas que a Disneylândia), de um Centro de Ciências, de um aquário, de um Centro de Convenções, de uma marina, de inúmeros hotéis, de cidadelas do prazer de toda espécie. (2002, p.90)

É essa a realidade que Sérgio Sant’Anna registra através do olhar avesso de Ralfo, ironizando todo esse projeto de investimento para construir um espaço baseado no entretenimento e na ostentação do luxo e que, no entanto, omite o reverso desse desenvolvimento e os que vivem à margem desse mesmo projeto.

Até o marketing, principal instrumento do comércio e do capitalismo, é satirizado:

Esse anúncio, ocupando todo um quarteirão, compõe-se de mais de cem mil luzes coloridas, em movimento – uma verdadeira obra de arte cinética – e dispondo de um sistema sonoro, tudo isso para reproduzir a cena de uma família tipicamente northsilvânica, incluindo o cachorro, dirigindo-se de carro até uma mercearia do subúrbio, onde, sorridente, é atendida por um empregado também sorridente, que serve a cada um uma garrafa de pepsina (que é também vendida em latas). Vale a pena destacar nesse anúncio luminoso o som realista das tampinhas sendo retiradas da garrafa e também do cão familiar, ganindo e estralando a língua, até que uma garotinha lhe atire um pouco de refrigerante. E, principalmente, o som do arroteo final, executado em uníssono pela família feliz (observem que a expressão dos rostos, foi sutilmente alterada através de um jogo de luzes, querendo significar que as pessoas não são as mesmas antes e depois de tomar Pepsina), encerrando todo o ciclo desse fantástico comercial. (SANT’ANNA, S., 1995, p.84)

É claramente irônica a minuciosa descrição de um anúncio comercial. Mostra-se um olhar avesso ao aparato utilizado para atrair a atenção do consumidor e estimular o comércio com os artifícios dos anúncios comerciais. A relação paródica se desenvolve à medida que o texto contradiz a propaganda propriamente dita. Há um riso que destrona as qualidades comumente atribuídas aos produtos em um anúncio. Em vez de ressaltar as qualidades do produto ressalta-se, com ironia, o efeito provocado pela ingestão do mesmo: “o arroteo executado em uníssono pela família”. Nesse sentido pode-se dizer que há uma paródia aos anúncios comerciais e às estratégias da publicidade. No entanto essa paródia vai além de uma crítica à função “objetiva”, de promover vendas, que está explícita na publicidade, uma vez que, segundo Jean Baudrillard, pesquisas revelam que a influência da publicidade na decisão de compra do consumidor é menor do que se pensava. O problema maior reside, então numa questão ideológica da propaganda, pois se esta não persuade o

consumidor, tanto quanto se pensa, em relação a certa marca precisa de refrigerante, cerveja, cigarro, produto de beleza, etc., utiliza estas marcas como álibi na construção da imagem de uma sociedade que “se dá a ver como instância distribuidora de bens e que se ‘ultrapassa’ numa cultura” (BAUDRILLARD, 1982, p.274).

Seguindo esse pensamento de Baudrillard torna-se clara a eficácia da publicidade enquanto sustentação da lógica de adesão à temática latente da sociedade de consumo: a necessidade de crença em uma entidade protetora e, supostamente, preocupada com o bem estar do indivíduo. Assim, o objetivo da propaganda não é apenas produzir a “compulsão” de compra, mas persuadir o consumidor fazendo-o aderir ao discurso que sugere a aquisição do objeto como uma relação entre indivíduo e sociedade. A publicidade é, portanto, bastante eficaz no sentido de produzir uma imagem de gratificação e proteção que o indivíduo assimila através do produto.

A paródia suscita, então, um questionamento à lógica da “imagem” e do “parecer” que, na sociedade capitalista, visa a integrar o indivíduo na sociedade de consumo.

Além desses aspectos relacionados ao comércio, Ralfo apresenta outras características das cidades. Mas, como já foi visto anteriormente, as cidades apresentadas por Ralfo em nada se diferenciam umas das outras: “e lá, muito longe, uma outra cidade, irmã gêmea desta que vou abandonando” (SANT’ANNA, S., 1995, p.103).

Configura-se aí um indivíduo que se dá conta da fragilidade do mito pregado pelo capitalismo a respeito da modernidade. É “a perda do lugar apropriado” que se caracteriza aqui como o constante não encontrar-se do narrador, revelando um indivíduo que não se identifica com o mundo que o cerca nem com as pessoas, para ele vagamente referenciais: “Pessoas que andam pelas ruas como em qualquer outra cidade. Rostos vagamente familiares, mas Ralfo não conhece ninguém” (SANT’ANNA, S., 1995, p.14).

Nesse indivíduo sem identidade não há espaço para o amor e para um sentimento que crie vínculos com alguém. Aqui pode-se aludir ao discurso de Jameson (2002, p.37), que afirma haver, na cultura da modernidade tardia, um esmaecimento do afeto. Para Ralfo, os afetos são passageiros e superficiais, merecendo sua ironia. É obviamente irônico o fato de o narrador atribuir tanta importância a um envolvimento banal com uma prostituta a bordo de um navio:

Entreguei a ela a modesta quantia de alguns milhões de dólares [...] apenas como dádiva humilde, um pequeno sinal de agradecimento por tanto amor. Verdadeiro ou falso pouco importa. O que importa é a real manifestação das coisas e não as intenções subjetivas. (SANT’ANNA, S., 1995, p.35)

Um permanente estado de tensão e sensação de vazio caracterizam o protagonista, levando-o a questionar qual o sentido de viver, amar, sentir, etc.. Esse contato com a realidade degradante é uma das características do período no qual está inserida a obra de Sérgio Sant'Anna. É a sociedade chamada pós-moderna, caracterizada pela esquizofrenia e pela ruptura, pela fragmentação da individualidade em contato com o coletivo. É o espaço das mídias, da informação instantânea e da cultura do simulacro.

Sob este aspecto, Ralfo é a própria ruptura, a fragmentação do indivíduo que sente a dialética convivência dos opostos a impulsioná-lo a diversas direções: “Um processo analítico que poderá levar, inclusive, a uma reflexão profunda sobre as mínimas e contraditórias partículas que compõem o ser de cada um de nós” (SANT'ANNA, S., 1995, p.199). Desse modo, Ralfo propõe uma reflexão sobre o sujeito à medida que tem a identidade desestruturada e revela as mazelas das paixões humanas ao encarnar-se tanto na glória do ser humano como em sua miséria total:

Mas é preciso descer aos infernos para depois subir aos céus. Encarnar-se não só em Jesus Cristo mas também em Judas. Com altos e baixos, canhices e bem-aventuranças, Ralfo tem de incorporar-se em seu destino. Judas também deve ter perguntado ao Criador: Pai, por que não afastas de mim este cálice? (SANT'ANNA, S., 1995, p.26)

De acordo com Stuart Hall, a identidade do indivíduo passou por um processo de múltipla fragmentação à medida que a combinação de uma série de fatores deslocou o sujeito de seu lugar de estabilidade. Hall explica o conflito do sujeito a partir de uma tensão que dissolve a noção de unidade: “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (2001, p.13).

O deslocamento de Ralfo, portanto, expressa a condição do sujeito inserido nesse contexto e que, consciente da contradição do mundo e de sua própria natureza, passa a viver constantemente em xeque frente ao deslocamento dos princípios que antes ordenavam o mundo.

4.6 O PERCURSO DA QUEDA

Como já afirmamos em outro momento do presente trabalho, as *Confissões de Ralfo* distanciam-se do puro protesto e procuram ressaltar o papel da linguagem num momento em que a escrita estava mais empenhada em preencher a lacuna deixada pela imprensa, então subjugada pela censura. Sérgio Sant’Anna, porém, ao lado de outros escritores, faz sobrepor-se o projeto literário e a preocupação com a linguagem, demonstrando sua opção pelo ficcional. Sem esquecer, no entanto, o momento social do qual participava.

Desse modo, a realidade é retratada de acordo com um projeto estético que valoriza a função literária. Nesse sentido, o procedimento adotado é um jogo de paródia e carnavalização, de maneira a provocar uma discussão sobre a realidade ao mesmo tempo que joga com a linguagem e com a escrita.

Em toda a narrativa das *Confissões de Ralfo* predomina esse jogo que traz a idéia do descentramento do sujeito frente à realidade do contexto no qual está inserido. Esse descentramento revela-se através dos procedimentos mencionados acima, a saber, a paródia e a carnavalização. Tais elementos constituem a base estrutural do texto e trazem a discussão sobre a identidade do sujeito. Nesse sentido, tanto a paródia quanto a carnavalização participam do jogo de coroação e destronamento a partir da reelaboração de textos sob outra perspectiva, promovendo, com isto, a transgressão do texto parodiado.

No entanto, a predominante idéia de descentramento contida nessa transgressão evidencia uma crise do sujeito em relação às referências que antes lhe serviam de base para construir uma identidade vinculada à ordem institucional que constitui a sociedade.

Todo esse processo de crise e descentramento culmina em um conflito interior, muitas vezes resolvido com a destruição do sujeito, que descreve um percurso vertical descendente. Esse processo é representado na queda de Ralfo para a própria dissolução.

A queda, nesse sentido, significa a fragmentação da identidade do sujeito frente à desilusão das verdades que antes lhe serviam de referência. Retrata-se o conflito de identidade no espaço urbano, como vimos degradado, onde o sujeito é exposto à coletividade e ao mesmo tempo passa por um processo de individualização. Cria-se, então, o conflito entre dois mundos inconciliáveis.

A queda de Ralfo, porém, já se prenunciara em outros momentos da narrativa: “A mente povoada por construções (numa antecipação, quem sabe) e há algo ligado

a elas que é preciso desvendar” (SANT’ANNA, S., 1995, p.60). E ainda: “espatifar-nos um dia sobre uma dessas marquises” (SANT’ANNA, S., 1995, p.64).

O narrador personagem, desde o início, apresenta a queda como a destruição de um mundo

Aqui neste local, meus caros turistas, o acontecimento histórico mais importante foi um funcionário público que se atirou do vigésimo andar [...] Naquela queda um universo inteiro se desmanchou e nunca será reconstituído. (SANT’ANNA, S., 1995, p.14)

Como se pode perceber, o percurso da queda é uma idéia constante a perseguir o narrador: “um retrato na parede, de alguém que não conhecemos e que nos observa. Alguém que outrora deve ter habitado este quarto e depois o teria abandonado (pulando pela janela, talvez)” (SANT’ANNA, S., 1995, p.64).

Ralfo só se destrói, porém, no final, após haver cumprido o papel de narrador e personagem autobiográfico: “nós terminamos de escrever isso, que é o fim do nosso livro e de nossas aventuras” (SANT’ANNA, S., 1995, p.245).

Após terminar de escrever o livro só resta ao narrador personagem a total destruição. Isso porém vai sendo insinuado aos poucos:

Então nos levantamos e chegamos até a janela. Nós estamos mais ou menos no vigésimo andar de um edifício qualquer, numa cidade qualquer, e vemos lá embaixo uma grande avenida, com muitos carros que passam em velocidade. Periodicamente, o sinal se fecha para os carros e alguns pedestres avançam pelo espaço que se abriu. (SANT’ANNA, S., 1995, p. 246)

Nós olhamos tudo isso lá em baixo e depois atiramos fora o nosso cigarro, com um gesto estudado. Nós acompanhamos a queda lenta e desorganizada do cigarro em direção ao solo. E medimos o tempo que o cigarro leva para vencer o espaço que o separa, do vigésimo andar, até a rua. E imediatamente nós associamos isso, o tempo da queda de um cigarro, com o tempo que deve custar a um ser humano para vencer o mesmo percurso.

Um corpo humano que, com seu peso, deve levar muito menos tempo, ainda que o imponderável corpo de Ralfo que, agora despregado de mim, já procura passar os pés pelo peitoril da janela. (SANT’ANNA, S., 1995, p.246)

Há sempre uma certa hesitação, como se fosse difícil para Ralfo ou para seu autor o desfecho definitivo, como percebe Solange da Venda Vieira (1993). Ralfo recua e, junto com ele, o seu duplo: “mas logo somos obrigados, os dois, a nos afastar da janela, para

voltarmos à mesa e ter podido escrever o que justamente acima está escrito” (SANT’ANNA, S., 1995, p.246).

Essa hesitação é um momento que prepara o desfecho: “uma vez escrito tudo isso e também o que agora se escreve, estaremos livres para o fim que decidimos dar a Ralfo” (SANT’ANNA, S., 1995, p.247).

A dificuldade de afastamento é expressa pela repetição de frases, como observa Solange (1993) . Isso faz com que a narrativa fique dando voltas, retornando ao mesmo ponto, como que para adiar a destruição de Ralfo:

Páginas onde já estava escrito o que agora estamos escrevendo: que nós vamos chegar mais uma vez à janela e medir o espaço que nos separa do solo. Que depois, o corpo de Ralfo – carregando também, felizmente, sua alma – se despregará de mim, seu criador, até agora indivisível. E que logo esse corpo passará ao peitoril da janela. (SANT’ANNA, S., 1995, p.247)

Depois de toda a hesitação Ralfo finalmente se separa do seu autor, que o tempo todo se ocultara no personagem:

[...] 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 não estarão passando carros. Seu corpo que daqui eu seguirei com os olhos, rodopiando no ar, subitamente sem amparo, a não ser a atração que sobre ele exerce o solo. (SANT’ANNA, S., 1995, p.248)

Esse momento marca, paradoxalmente, uma certa circularidade existente na narrativa. No início Ralfo atravessa a rua com o sinal fechado para pedestres, na certeza de que, no início da história, nada lhe poderá acontecer. No final seu corpo se desfaz entre os sulcos dos pneus dos carros que passam, extinguindo os vestígios de sua existência.

Com a destruição de Ralfo, permanece o autor, finalmente purificado pela narrativa, à qual se sentira preso como num pesadelo: “e nesse instante, eu mesmo duvidarei da existência anterior de Ralfo, que começará a diluir-se em mim como um pesadelo – e causando o mesmo alívio da diluição dos pesadelos” (SANT’ANNA, S., 1995, p.248).

Não se trata, porém, de catarse na acepção que o termo pode alcançar na tragédia, onde havia o sentido de restabelecer a ordem e o equilíbrio através da eliminação do elemento perturbador da harmonia cósmica. Nas *Confissões de Ralfo* a eliminação do narrador-personagem não obedece a um fado designado pelos deuses ou por uma entidade mitológica. A desarmonia do sujeito, então, é em relação ao plano terreno e à ordem social na qual está inserido.

Desse modo, trata-se da constituição da narrativa como um espaço lúdico que possibilita a vazão das fantasias. Nesse sentido, tem-se a expressão de um sujeito que busca proteger-se da repressão da ordem institucional sob as cortinas da ficção. É como se Ralfo, “parido” da imaginação de um autor que se disfarça em personagem narrador, fosse uma espécie de desdobramento do mesmo, tendo que ser destruído para que restasse apenas o verdadeiro narrador, agora purificado pela narrativa.

Ralfo pode ser comparado ainda ao elefante do poema drummondiano caminhando até retornar e desfazer-se diante dos olhos de seu autor. Ralfo também se autodestrói deixando apenas a narrativa e, com ela, um narrador que sobrevive e contempla, num misto de pena, curiosidade e sensação de liberdade, seu personagem que se autodestrói.

5 CONCLUSÃO

As considerações feitas no presente trabalho partiram do pressuposto de que, no texto literário pautado pela cosmovisão carnavalesca, existe uma estreita ligação entre carnavalização e paródia, uma vez que esta última possibilita um jogo intertextual e polifônico ao inserir, num mesmo texto, uma multiplicidade de vozes, por vezes, antagônicas entre si.

Como vimos, essa ligação entre paródia e carnavalização é de fundamental importância para a análise do romance *Confissões de Ralfo* (uma autobiografia imaginária), de Sérgio Sant'Anna, pois esta caracteriza-se, sobretudo, pela construção polifônica engendrada mediante um jogo parodístico e carnalizante.

O narrador-personagem se propõe a vivenciar fatos que, segundo ele, mereçam ser narrados, e se lança à aventura de criar, através da ficção, um mundo livre dos entraves da ordem institucional, revelando, dessa maneira, o descentramento do sujeito em relação aos valores que constituíam uma identidade coerente e absoluta.

Nesse sentido, a afirmação de Mikhail Bakhtin (2002), de que a cosmovisão carnavalesca rompe com a totalidade épica do mundo, e a afirmação de Linda Hutcheon (1989), que define a paródia como um movimento simultâneo de transgressão e renovação, constituíram os princípios norteadores da análise do romance.

Verificou-se, então, que, tanto a paródia quanto a carnavalização se prestam a veicular uma discussão a respeito da identidade do sujeito à medida que expressam a ambivalência do mundo.

Para se chegar a essa conclusão, além do referencial teórico já mencionado, que vincula a carnavalização à dissolução das barreiras hierárquicas e privilegia a paródia como forma de transgressão e renovação simultânea da tradição, buscou-se dividir o presente trabalho em três capítulos.

No primeiro capítulo situamos a obra em questão no cenário da literatura brasileira a partir da opinião de alguns críticos e verificamos que, na literatura brasileira dos anos 70, reflete-se, sobretudo, o descentramento do sujeito frente às transformações da modernidade tardia e o impasse causado pelo regime ditatorial.

No segundo capítulo observamos a ligação entre paródia e carnavalização como forma de expressar a ambivalência e a contradição. Desse modo, tais recursos se prestam a representar, de maneira significativa, a ambivalência do mundo.

No terceiro capítulo, por fim, foi abordada a análise da obra em questão a partir de alguns tópicos que parecem fundamentais para o desenvolvimento do estudo que propusemos no presente trabalho: o caráter destronante que constitui o narrador-personagem; o jogo paródico e carnalizante imanente da narrativa; o deslocamento do narrador-personagem que, diferentemente dos heróis tradicionais, não tem um rumo certo ou um objetivo que norteiem sua caminhada; o caráter fragmentado do narrador-personagem que, por isso mesmo, não pode ser classificado como herói; o desnorteamento do narrador-personagem no espaço urbano, que expressa a angústia do sujeito fragmentado em virtude dos deslocamentos das referências que o vinculavam ao mundo e do apagamento das fronteiras dos espaços individualizantes; e, por fim, o percurso da queda na trajetória do narrador-personagem como consequência das crises provocadas pela desilusão das suas certezas.

Verificou-se então que, nas *Confissões de Ralfo*, o jogo paródico e a carnalização apresentam como objetivo primordial transgredir os limites da ordem convencional e expressar uma crítica à reificação do sujeito diante do sistema que rege a sociedade, bem como expressar a relatividade das verdades aceitas como tais. Por essa razão, as instituições emissoras de regras de conduta são postas em xeque. Desse modo, a família, a primeira dessas instituições, é abandonada pelo narrador personagem, que rompe qualquer vínculo com seu passado: “sou simplesmente um cara que atravessa uma ponte. E não quero ficar preso a nada, não quero possuir lembranças de quem e do que ficou para trás” (SANT’ANNA, S., 1995, p.169). Sob este aspecto Ralfo não é uma pessoa, é uma síntese da trajetória do ser humano que, quixotescamente, luta contra moinhos de vento, cavalcando seu cavalo pelas estradas de um mundo, segundo ele, imaginado.

Ralfo pode resumir-se como um ser que toma conhecimento da efemeridade de sua existência e carece de valores e referências. Um ser em busca de valores que lhe dêem sentido, porém, sem ilusões quanto a qualquer pretensão modelo ou unilateralidade.

A ironia percorre junto com Ralfo a realidade humana, numa síntese onde se revelam guerras, disputas de poder, servilismo, luxúria e uma enorme angústia existencial. Ao introduzir-se no ambiente da cidade, Ralfo partilha da realidade do ser humano em sua profunda degradação. Ele submete ao crivo do questionamento as formas de autoridade emissoras de juízos e valores que condicionam o indivíduo e fornecem identidades e valores supostamente estáveis.

Sérgio Sant’Anna retoma, nas *Confissões de Ralfo*, diversos discursos para, depois, deslocá-los, realizando “um intrincado trabalho de montagem feito da justaposição de fragmentos dispares, de alusões intertextuais (algumas claras, outras habilmente disfarçadas)

de personagens que se refletem em abismo” (LOURENÇO, 1999, p.37). É uma infinidade de vozes e personagens que se encontram e se perpassam num discurso caracterizado pelo hibridismo e pelo paradoxo, evocando a discussão barroca acerca da fugacidade do tempo e da mortalidade humana.

Nesse sentido, Ralfo presta-se a um exercício crítico que desestabiliza, através da linguagem, os lugares-comuns instituídos, produzindo sentidos à deriva.

Desse modo, chegamos à conclusão de que as análises feitas comprovam a hipótese por nós levantada a respeito do engendramento da paródia e da carnavalização nas *Confissões de Ralfo*, como forma de discutir o sujeito fragmentado no contexto contemporâneo. Essa temática do descentramento do indivíduo, seja em relação aos valores vigentes na ordem social como consequência do processo de modernização, seja em relação ao próprio sentido da existência, não é exclusiva da obra analisada. Obviamente essa questão perpassa uma infinidade obras literárias, inclusive outras obras do próprio Sérgio Sant’Anna, principalmente *A tragédia brasileira* (1987) e *O sobrevivente* (1969). Contudo, pudemos constatar que, nas *Confissões de Ralfo* a problemática da fragmentação e do descentramento do sujeito apresenta-se com ênfase, sobretudo através da paródia e da carnavalização.

Nossa leitura não é e não se pretende completa. Como afirmamos no início, toda leitura está sujeita a limitações. O que propusemos aqui é uma das possibilidades, dentre tantas, de leitura das *Confissões de Ralfo*. Desse modo, não temos a pretensão de afirmar verdades absolutas mas confortamo-nos na certeza de que procuramos engendrar mais uma trilha que, somada a outras já existentes, contribuirá para o debate acadêmico e para a exploração dessa densa e ainda não suficientemente explorada obra de Sérgio Sant’Anna.

REFERÊNCIAS

- SANT'ANNA, Sérgio. *A Tragédia Brasileira: romance teatro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- _____. *Amazona*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Confissões de Ralfo* (uma autobiografia imaginária). 2.ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- _____. *Junk-Box* (uma tragicomédia nos tristes trópicos). 2.ed. Sabará, MG: Dubolso, 2002.
- _____. *Um Crime Delicado*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Um Romance de Geração*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil. 1988.
- _____. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O monstro: Três histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Notas de Manfredo Rangel, Reporter* (A respeito de Kramer). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- _____. *A Senhorita Simpsons*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O Sobrevivente*. In: _____. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997. p.11-54.
- _____. *O Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. In: _____. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997. p.173-327.
- _____. *Breve História do Espírito*. In: _____. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997. p.501-583.

CASTELLO, José. *Rasteiras inesperadas*: Sérgio Sant'Anna desnorteia com uma narrativa impecável. *Isto É*, São Paulo, n. 1446, p.107, jun. 1997.

FERNANDES, Carlos José. *Um Criminoso Na Cidade*: Sérgio Sant'Anna lança o romance *Um Crime Delicado*. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 06 de nov. 1997. Caderno G, p. 1.

GRAIEB, Carlos. Irmãos de Letras: De personalidades opostas, Sérgio e Ivan Sant'Anna representam dois caminhos da literatura brasileira. *Veja*, São Paulo, ano 31, n. 23, p.152-153, jun. 1998.

HILBERT, Telma Maria Remor. *Confissões de Ralfo: Um Romance de Geração*. 1990. 88 fls. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

MIRANDA, Iraídes Dantas de. *A Paródia da Saída do Herói para o Mundo em Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna. *Revista de Letras* (UNESP), São Paulo, v.39, p.83-97, 1999.

_____. *A paródia da viagem rumo ao encontro da unidade em Confissões de Ralfo* (uma autobiografia imaginária). 1994. 210 fls. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

NASCIMENTO, Edônio Alves. *As Confissões de um Guerrilheiro Bufo*: o tema da Carnavalização em Sérgio Sant'Anna. *Conceitos*, João Pessoa, v.4 n.6, p.154-162, 2001.

NOGUEIRA, Arnaldo Jr.. Sérgio Sant'Anna. In: *Releituras*. Disponível em: <http://www.releituras.com/ssantanna_menu.asp>. Acesso em: 20 maio 2002.

NUNES, Benedito. *Memórias de Ralfo*. José: Literetura, Crítica & Arte. Rio de Janeiro, n.7, p.15-16. Jan. 1977.

PAULO, Eloésio. *Sérgio Sant'Anna e o impasse da ficção brasileira*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 out. 2000. Caderno 2, p.D8.

PELLADIA, Luís Henrique. *Olhar de Vidro*. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 12 ago. 2002. Caderno G, p.1.

PERDIGÃO, Noemi H. B. de. *Confissões de Ralfo: o avesso das memórias*. Disponível em: <<http://www.cefetpr.br/deptos/Ralfo.htm>>. Acesso em: 20 maio 2002.

PINTO, Silvia Regina. *O Fascínio do virtual como atitude cética da imagem*: uma leitura do conto “o homem sozinho numa estação ferroviária”, de Sérgio Sant'Anna. Disponível em:

<<http://www.planeta.terra.com.br/arte/dubitoergosum/convidado08.htm>>. Acesso em: 20 maio 2002.

SANT'ANNA, Sérgio. *Biblioteca Nacional*. Disponível em: <http://www.bn.br/bibvirtual/acervo/autoresbrasil/sergio_santanna.htm>. Acesso em: 14 jun. 2002.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. *O olho livre divaga: dinâmicas narrativas na obra de Sérgio Sant'Anna*. In: OTTE, George; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de (Orgs.). *Mosaico Crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica: NELAM, 1999. p.25-33.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *O monstruoso e o indizível: notas sobre a relação entre violência e literatura a partir de um conto de Sérgio Sant'Anna*. Disponível em: <http://www.cebela.org.br/cp_new/v1n2_95/erik_net.html>. Acesso em: 20 maio 2002.

VIEIRA, Solange da Venda. *Confissões de Ralfo: Trocando Figurinhas com o Leitor*. 1993. 104 fls. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

A BÍBLIA de Jerusalém. Edição em língua portuguesa. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O Elefante*. In: _____. *Reunião: 10 livros de poesia de Carlos Drummond de Andrade*. 6.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974. P.105-106.

ANGELO, Ivan. *A Festa*. 8.ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 28.ed. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *O Alienista*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1977.

ÁVILA, Henrique Manuel. *Da urgência à aprendizagem: sentido da história e romance brasileiros dos anos sessenta*. Londrina: Ed. UEL, 1997.

ÁVILA, Myrian. *Hector Libertella: um passeio pelos limites da cultura*. In: OTTE, George; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de (Orgs.). *Mosaico Crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica: NELAM, 1999. p.75-79.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Fráteschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3.ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *Significação da publicidade*. In: LIMA, Costa Luiz (Coord.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.273-280.
CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Martins Fontes, 1987.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: lições americanas*. 2.ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CARROL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. 3.ed. Trad. Ana Maria Machado. São Paulo: Ática, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O Espaço da Dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Ed. UnB, 1996.

DELISLE, Jean e WOODSWORTH, Judith. *Os Tradutores na História*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1998.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

FO, Dario. *Manual Mínimo do ator*. Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Senac, 1998.

FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Universo, 1988. v. 8.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Márcia Stela Gonçalves. 11.ed. São Paulo: Loyola, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Trad. Maria Eliza Cevalco. 2.ed. São Paulo: Ática, 2002.

JÍTRIK, Noé. Destruição das Formas. In: MORENO, César Fernandes (Coord.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.217-142.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

KOTHE, Flávio R.. *O Herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo GH*. 11.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MACIEL, Maria Esther. Resíduos utópicos. In: OTTE, George; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de (Orgs.). *Mosaico Crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica: NELAM, 1999. p.55-63.

MITCHELL, Celso Vicente. *7Q5 e a Historicidade dos Evangelhos*. Disponível em: <<http://wwwusers.rdc.puc-rio.br/cvm/7q5-3.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2002.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

NOVAES, Adalto et. al. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa Empro, 1979-80.
OTTE, George; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de (Orgs.). *Mosaico Crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica: NELAM, 1999.

OTTE, George. A obra de arte e a narrativa: reflexões em torno do Cânone em Walter Benjamim. In: OTTE, George; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de (Orgs.). *Mosaico Crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica: NELAM, 1999. p.9-16.

PAGANO, Adriana. Ficções, traduções e deslocamentos culturais: a metalinguagem de escritores contemporâneos como teorização dos processos tradutórios. In: OTTE, George; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de (Orgs.). *Mosaico Crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica: NELAM, 1999. p.65-74.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. As margens de Minas. In: OTTE, George; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de (Orgs.). *Mosaico Crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica: NELAM, 1999. p. 35-42.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Don Quijote de La Mancha*. Valencia: Afrodisio Aguado, 1996.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & CIA*. São Paulo: Ática, 1988.

SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SIMÕES JR, José Geraldo. *O Pensamento Vivo de Chaplin*. São Paulo: Martin Claret, 1984.

SOUSA, Mauro Araujo de. Introdução. In: AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

STEPHEN, Carlson C. *FAQ do Problema Sinótico*. Trad. Mario Porto. Disponível em: <<http://www.ii.com.br/~mporto/faqsintot.htm>>. Acesso em 20 maio 2002.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n.5, p.82- 9, 1986.

_____. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1982.

TEMPOS Modernos. *Produção de Charles Chaplin*. Coordenação de Charles Chaplin. EUA: Continental, 1936. 1 viedocassete (87 minutos), VHS. PB.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Máscara. In: _____. *Dicionário de Teatro*, 3.ed. São Paulo: L&PM, 1987.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Sob as migrações enormes*. In: OTTE, George; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de (Orgs.). *Mosaico Crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica: NELAM, 1999. p.109-118.

VILAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.