

RUTH MARIA DE FREITAS BECKER

O METADISCURSO E A CONSTRUÇÃO DO ATOR EM *CONFISSÕES DE RALFO*. UMA AUTOBIOGRAFIA IMAGINÁRIA

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

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia Rodella Abriata.

**FRANCA
2008**

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

RUTH MARIA DE FREITAS BECKER

O METADISCURSO E A CONSTRUÇÃO DO ATOR EM *CONFISSÕES DE RALFO*. UMA AUTOBIOGRAFIA IMAGINÁRIA.

Presidente:

Nome: Profa. Dra. Vera Lúcia Rodella Abriata
Instituição: Universidade de Franca

Titular 1:

Nome: Profa. Dra. Naiá Sadi Câmara
Instituição: Universidade Barão de Mauá

Titular 2:

Nome: Prof. Dr. Juscelino Pernambuco
Instituição: Universidade de Franca

Franca, 07/03/2008.

DEDICO este trabalho aos meus pais, em especial à minha mãe, pelas orações e lições de fé, de perseverança e de crença de que vale a pena perseguir os ideais.

AGRADECIMENTOS

Acima de tudo, a Deus por ter-me ouvido e atendido nas incontáveis vezes que a Ele recorri, durante a realização deste trabalho;

aos meus familiares pelo carinho e apoio ao longo do percurso trilhado;

ao Paulo, meu marido, pela paciência nas horas mais difíceis;

à minha sobrinha Carla, por emprestar-me o seu precioso tempo e auxiliar-me em tudo que lhe solicitei;

à Stefânia Brocaneli pelo auxílio em questões técnicas;

às queridas amigas e colegas de jornada, Camila, Juliana e Marilurdes pelo constante incentivo;

à Profa. Dra. Edna Maria F. S. Nascimento pela valiosa contribuição como examinadora na qualificação e também em outros momentos em que a ela me dirigi;

à Profa. Dra. Maria Regina Momesso pelas observações como examinadora na qualificação e pelo carinho com que sempre me tratou;

aos demais professores do Mestrado pela amizade e empréstimo de seus conhecimentos;

à Universidade de Franca pela bolsa concedida;

à Profa. Lúcia Nassim, diretora do Curso de Letras, pela atenção e generosidade;

e finalmente, à minha querida orientadora, Profa. Dra. Vera Lúcia Rodella Abriata pela dedicação, competência e generosidade com que conduziu suas orientações. Sempre presente, aliviou-me as angústias, doou-me sua sabedoria e principalmente, tornou-me mais “rica”. A ela só me restam estas palavras: Deus lhe pague!

*Multipliquei-me, para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.*

Álvaro de Campos

RESUMO

BECKER, Ruth Maria de Freitas. *O metadiscorso e a construção do ator em Confissões de Ralfo. Uma autobiografia imaginária*. 2008. 98 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Franca, Franca.

Este trabalho empreende uma leitura do livro *Confissões de Ralfo, uma autobiografia imaginária* do escritor Sérgio Sant’Anna, sob o ponto de vista da semiótica francesa. Trata-se de uma obra representante do pós-modernismo e, nesse aspecto, distancia-se dos moldes romanescos tradicionais por sua estrutura fragmentária. Constitui-se de nove pequenos livros que se subdividem em trinta e duas unidades, relativamente independentes. Além disso, apresenta um prólogo, um epílogo e uma nota final do autor. Dada a complexidade da obra, optamos pela análise de sete, das trinta e duas histórias que a compõem. A reflexão do enunciador sobre ato de escritura da obra e sobre a construção do ator protagonista é característica que se manifesta ao longo de toda a obra. Em vista disso, a verificação de como se dá o metadiscorso e a construção do ator constituíram fios condutores de nossa análise, sempre sustentada pelos pressupostos teóricos da semiótica greimasiana. O narrador, simulacro do sujeito da enunciação, simulando insatisfação com sua história pessoal, resolve transformar-se em “personagem” para poder, por meio da vivência de um destino imaginário, criar sua autobiografia. Assim surge Ralfo, nascido da “morte” do sujeito da enunciação. Ralfo é construído como um ator inconstante, multifacetado, “cavaleiro andante” em busca de aventuras, assumindo, em cada história papéis actanciais e temáticos diferentes.

Palavras-chave: semiótica; metadiscorso; ator; enunciação; enunciado.

ABSTRACT

BECKER, Ruth Maria de Freitas. *Metadiscourse and the construction of the actor in Confissões de Ralfo. An imaginary autobiography*. 2008. 98 f. Dissertation (Masters Degree in Linguistics) – Universidade de Franca, Franca.

Founded on French Semiotics, this study undertakes a reading of *Confissões de Ralfo*. An imaginary autobiography by Sérgio Sant'Anna. It is a literary work that represents the post modernism and, in this aspect, it keeps away from traditional romanesque models because of its fragmentary structure. Furthermore, it presents a prologue, an epilogue and a final note by the author. It consists of nine little books divided into thirty-two relatively independent units. Considering the complexity of the work, we selected seven out of the thirty-two stories to analyze. The reflection of the enunciator about the act of writing a work and about the construction of the protagonist actor is a characteristic that is revealed throughout the work. To verify how the metadiscourse occurs and the construction of the actor constituted the conducting wire of our analysis always founded on Greimasian semiotics theory. The narrator, the imaginary of the subject of enunciation, assuming dissatisfaction with his personal history, decides to become a character to create his autobiography through the experience of living an imaginary fate. Like this, Ralfo emerges, born from the “death” of the subject of enunciation. Ralfo is constituted as an unstable, multifaceted, “knight errant” in search of adventures, assuming, in each story, different actancial and thematic roles.

Key words: Semiotics; metadiscourse; actor; enunciation; enunciate.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A TEORIA SEMIÓTICA	12
1.1 O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO.....	13
1.1.1 Nível Fundamental.....	14
1.1.2 Nível Narrativo.....	15
1.1.3 Nível Discursivo.....	21
1.2 A CONCEPÇÃO DE ATOR.....	22
1.3 A ENUNCIÇÃO.....	26
1.3.1 O Sujeito da Enunciação.....	29
1.3.2 Enunciação Enunciada e Enunciado Enunciado.....	31
1.3.3 Relações entre Enunciador e Enunciatário.....	33
2 CONFISSÕES DE RALFO: PANORAMA GERAL DA OBRA	36
2.1 <i>CONFISSÕES DE RALFO</i> E O PÓS-MODERNISMO.....	40
2.2 O “PRÓLOGO”: “O ESBOÇO DE UMA TEORIA LITERÁRIA”.....	45
3 “A PARTIDA”: A CONSTRUÇÃO DO ATOR “EM BUSCA DE ACONTECIMENTOS”	48
3.1 “DIAS TRANQUÍLOS”: A OPÇÃO PELA LIBERDADE.....	56
3.2 “A PAIXÃO SEGUNDO RALFO”: UMA PAIXÃO DE PALAVRAS.....	62
3.3 “INTERROGATÓRIO (1)” E “INTERROGATÓRIO (2)”: A ISOTOPIA DA ARBITRARIEDADE.....	72
3.4 “O BAILE DE GALA”: A RELAÇÃO ENTRE ENUNCIÇÃO E ENUNCIADO..	78
4 “LITERATURA”: O CRIADOR E A CRIATURA	85
4.1 “EPÍLOGO” E “NOTA FINAL”: A EXPLICITAÇÃO DO METADISCURSO.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

*Dizem que finjo ou minto tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.*

Fernando Pessoa

Sabemos que uma obra literária de caráter estético, tal como se classifica *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna, oferece múltiplas possibilidades de leitura, dada a complexidade em que se funda sua tessitura. Frente a tal constatação, encaramos como um grande desafio adentrar esse universo ficcional que, como representante da literatura pós-moderna, requer do enunciatário dotado de grande competência cultural.

Diante disso optamos por realizar uma leitura da obra de Sant’Anna sob a perspectiva da teoria semiótica francesa. Por que a opção pelo método da semiótica? Encontramos essa resposta nos *Caminhos da Semiótica Literária*, de Denis Bertrand:

Nosso método consiste [...] em nos atermos ao texto propriamente dito, em reconhecer sua autonomia relativa de objeto significante. Ele considera o texto como um “todo de significação” que produz em si mesmo, ao menos parcialmente, as condições contextuais de sua leitura. Uma das propriedades sempre reconhecidas no texto dito “literário” é que, diferentemente do conto oral, do artigo de imprensa ou outras formas de discurso, ele incorpora seu contexto e contém em si mesmo o seu “código semântico”: ele integra assim, atualizado por seu leitor e independente das intenções de seu autor, as condições suficientes para sua legibilidade (BERTRAND, 2003, p. 23).

Vimos que Bertrand considera o texto como um todo significativo produtor das próprias condições contextuais de sua leitura e foi diante dessa constatação que resolvemos enveredar pelo universo ficcional de *Confissões de Ralfo*, buscando realizar uma análise que pudesse nos levar a apreender, “ainda que parcialmente”, os efeitos de sentido produzidos por meio das formas de linguagem que se manifestam no texto.

Quanto à seleção de *Confissões de Ralfo*, como objeto constituinte de nosso *corpus*, deveu-se ao fato de que observamos nessa obra um intenso trabalho com a linguagem e com o fazer literário. A paixão do enunciatário pela escritura aflora em todas as histórias que compõem o livro, constituindo-se, pois, numa obra metadiscursiva que discute a construção do ator como “ser de palavras”. Esse aspecto da obra chamou-nos a atenção e é um dos fios

condutores de nossa análise.

As projeções actorial, espacial e temporal, sempre heterogêneas ao longo da obra, espelham, por outro lado, a fragmentação do homem contemporâneo que a enunciação reconstrói por meio de sua memória discursiva. Nesse aspecto, interessou-nos também a construção do ator Ralfo na sua inserção no espaço e tempo da enunciação e do enunciado.

Trata-se de uma obra que contém, além do prólogo, epílogo e nota final, nove pequenos livros, que por sua vez se subdividem em trinta e duas unidades, mantendo entre si uma autonomia que propicia sua leitura isolada.

Apesar da possibilidade de fazer um estudo focando a obra toda, optamos pela análise de sete histórias assim distribuídas: “A partida”, “Dias tranquilos...”, “Dias tranquilos (final)”, contidas no Livro I, intitulado *A Partida*; “A paixão segundo Ralfo”, do Livro III *Intervalos. Delírios, Etc.*; “Interrogatório (1)” e “Interrogatório (2)”, do Livro V *Delinqüências, Degringolagem e Deteriorações*; “Relatório conjunto da comissão de psiquiatras convidada a observar o Baile de Gala no Laboratório Existencial Dr. Silvana”, do Livro VI *D.D.D.2: Documentos*. Além dessas, fizemos também as análises do Prólogo e também do último capítulo, intitulado “Literatura”, do Epílogo e de Nota Final.

Tal seleção não se deu em função das unidades mencionadas apresentarem valor literário maior ou características mais marcantes que as demais. A opção pela análise de apenas algumas histórias sustenta-se no tempo que demandaria um estudo de obra extremamente complexa. Optamos, portanto, por uma seleção que privilegiou a construção de Ralfo como ator do enunciado que se revela um sujeito pragmático, cognitivo e passional em algumas de suas aventuras e como ator “personagem”, envolvido na estruturação da obra como *alter-ego* do sujeito da enunciação.

Quanto à sua organização estrutural, este trabalho divide-se em quatro capítulos. No primeiro capítulo encontram-se os embasamentos teóricos da semiótica greimasiana, que darão sustentação às análises. Além de uma síntese do percurso gerativo de sentido, focalizamos pontos da teoria que foram importantes para a leitura dos textos constituintes de nosso *corpus*, como a concepção de ator, e o conceito de enunciação.

O segundo capítulo traz, além de um panorama geral da obra, a sua inserção no contexto do pós-modernismo. É importante frisar que procuramos detectar as características pós-modernas da obra, com base em alguns críticos que teorizaram sobre esse movimento cultural, de forma bem geral, pois o que nos interessava era como os seus traços pós-modernos podiam ser lidos da perspectiva da teoria semiótica. Dedicamos também um tópico desse capítulo à análise do prólogo da obra, em que se revela o seu caráter metadiscursivo.

No terceiro capítulo procedemos à análise do *corpus*, *constituído* pelas “histórias” selecionadas. Em cada uma delas descrevemos a construção do ator Ralfo como sujeito do enunciado, a viver aventuras e como sujeito da enunciação, envolvido na construção de sua autobiografia.

O quarto capítulo, “Literatura”, encerra o ciclo de análises, mas optamos por separá-lo das outras histórias selecionadas, por revelar de forma enfática a explicitação do metadiscurso em que se constitui a obra.

Isso posto, pretendemos contribuir, com este trabalho, para a abertura de novos caminhos para o leitor percorrer o texto em toda sua complexidade, municiando-se de instrumentos que propiciem a apreensão de efeitos de sentido que nele se tecem.

1 A TEORIA SEMIÓTICA

Como falar sensatamente do sentido, como retomar o momento de sua formação se para isso necessitamos, ao mesmo tempo, situar-nos em um discurso que é a última fase do sentido já formado? Onde nos situamos no momento em que falamos? No entanto, toda grande empresa da racionalidade leva consigo este movimento pendular sobre o vazio insensato, esta atração pelo irracional.

Raul Dorra

A teoria semiótica francesa constitui uma teoria da significação. De acordo com Greimas e Courtés (s.d., p. 15), sua primeira preocupação é explicitar, “sob forma de construção conceptual, as condições da apreensão e da construção do sentido.”

Percebe-se, portanto, que há uma mudança substancial na questão do enfoque dado ao estudo dos diversos tipos de texto que passam a serem descritos por meio de uma perspectiva imanente. Com a contribuição de Greimas e dos semioticistas da Escola de Altos Estudos e Ciências Sociais de Paris, o campo textual se municiou de uma ferramenta extremamente produtiva e enriquecedora, cuja função primeira é iluminar o texto, possibilitando ao enunciatário apreender sua plurissignificação por meio do desvelamento de sua estrutura interna.

Na introdução do livro *Caminhos da Semiótica literária*, Bertrand também faz referência ao sentido, ressaltando que este é o objeto da semiótica.

O objeto da semiótica é o *sentido*[...] A semiótica se interessa pelo ‘parecer’ do sentido, que se apreende por meio das formas da linguagem, e mais concretamente, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável, ainda que parcialmente (BERTRAND, 2003, p. 11).

Em busca do sentido, conforme preceitua Greimas (1970), na construção dos objetos culturais o espírito humano parte de elementos simples e segue um percurso complexo que vai da imanência à manifestação segundo três etapas significativas: as estruturas profundas, narrativas e discursivas, sendo que “estrutura profunda e estrutura de superfície designam os pontos de partida e de chegada de uma cadeia de transformações” (GREIMAS e COURTÉS, s.d., p. 352).

Em vista disso, para Greimas o conceito de texto estrutura-se a partir de um percurso gerativo de sentido, e a narratividade é o princípio organizador de todo o discurso.

a geração de significação não passa pela produção dos enunciados e sua combinação no discurso; em seu percurso, ela é revezada pelas estruturas narrativas e são estas que produzem o discurso significativo, articulado em enunciados (GREIMAS, 1975, p. 146).

Considerando-se a questão das estruturas profundas no aspecto gerador de sentido, Barros faz a seguinte observação:

Em semiótica, as estruturas profundas são as estruturas mais simples que geram as estruturas mais complexas. A maior complexidade deve ser entendida também como uma ‘complementação’ ou um ‘enriquecimento’ do sentido, já que novas articulações são introduzidas em cada etapa do percurso e a significação nada mais é que a articulação. Considera-se, portanto, o trabalho de construção do sentido, da imanência à aparência, como um percurso gerativo (BARROS, 2001, p. 15).

Assim, ainda conforme Barros (2001, p. 15), “o discurso é encarado pela semiótica como uma superposição de níveis de profundidade diferente”, articulando-se mediante um percurso “que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto” (GREIMAS e COURTÉS, s.d., p. 206), percurso este que se denominou *percurso gerativo de sentido* (grifo nosso).

1.1 O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

Constata-se que a semiótica criou um modelo de representação da produção do sentido: o percurso gerativo do sentido, que de acordo com a concepção de Floch (2001, p. 15) “é uma representação dinâmica dessa produção de sentido; é a disposição ordenada das etapas sucessivas pelas quais passa a significação para enriquecer e, de mais simples e abstrata, tornar-se mais complexa e concreta.”

Floch (2001, p. 15) explicita que foi escolhida a expressão “gerativo”, “porque todo objeto significante, para a semiótica, pode e deve ser definido segundo seu modo de produção, e não segundo a ‘história’ de sua criação: ‘gerativo’ se opõe assim à ‘genérico’.”

As etapas referidas por Floch inserem-se, conforme suas especificidades, em níveis próprios, denominados: *nível fundamental ou profundo* – o mais simples e abstrato. Nesse nível, são determinadas as estruturas elementares do discurso, e o eixo semântico se ar-

ticula em dois semas contrários, em cuja oposição se constrói o sentido; *nível narrativo*, considerado um nível sintático-semântico intermediário, e a etapa em que a narratividade é entendida como transformação de estados; e o *nível discursivo* – o mais complexo e concreto, visto como o mais próximo da manifestação textual, dotado de uma sintaxe em que se verificam a actorialização, espacialização, temporalização e de uma semântica em que se apreendem os valores disseminados no texto sob a forma de temas e figuras. Em cada nível encontram-se um componente sintático e um componente semântico, sendo que ambos se complementam na gramática semiótica.

Fica claro, portanto, que o sentido depende da relação entre esses três níveis, que serão, a seguir, descritos em suas particularidades.

1.1.1 Nível Fundamental

No nível fundamental, a mais simples e abstrata etapa do percurso gerativo, encontram-se os valores que fundamentam o texto. Segundo Floch (2001), esse nível trata das diferenças que fundam o texto e da determinação das regras que permitirão as transformações que no nível narrativo se convertem em enunciados. É nele, por meio de uma oposição mínima, que surge a significação. Isso implica dizer que ele é a estrutura elementar da significação, ou seja, lugar em que o entrelaçamento de relações reduz-se a relações de oposição ou diferença entre dois elementos constitutivos de um mesmo eixo semântico.

A sintaxe fundamental apresenta a oposição desses valores que pertencem à mesma categoria semântica, como por exemplo, liberdade vs dominação; vida vs morte; cultura vs natureza, etc. Assim, conforme relata Fiorin, essa sintaxe abrange duas operações: a negação e a asserção, o que significa que, na sucessividade de um texto é dada uma categoria tal que *a* versus *b* podem se evidenciar numa relação em que ocorrem: “a) afirmação de *a*, negação de *a*, afirmação de *b*; b) afirmação de *b*, negação de *b*, afirmação de *a*” (FIORIN, 1992, p. 20), configurando-se aqui, em linhas básicas, o quadrado semiótico. Já a semântica fundamental apresenta uma categoria tímica que direciona o percurso dos valores, podendo ir do positivo (euforia) para o negativo (disforia) ou então realizar o caminho inverso. Ainda de acordo com Fiorin (1992) euforia e disforia mesmo que não sejam valores determinados pelo sistema axiológico do leitor, estão inscritos no texto.

1.1.2 Nível Narrativo

Ao dar foco à narratividade Bertrand (2003) remonta à *Morfologia do conto maravilhoso russo* de V. Propp, ressaltando estar nele o fundamento de toda a reflexão sobre a narratividade. Sabe-se que Propp foi o precursor da análise morfológica de um *corpus* de contos maravilhosos. Com ele surgiu o conceito central de *função*, que rege a regularidade da narração. Com isso o personagem foi relegado a segundo plano, constituindo apenas suporte para as funções. A partir daí surgiram vários modelos apresentados por estudiosos acerca do desenvolvimento da narrativa, conforme se constata nas reflexões de Bertrand:

Retomando por sua vez o conceito de função, A. J. Greimas depura a formulação e a reduz a um enunciado sintático: uma relação entre actantes regida por predicados. Esforça-se assim por restituir a dimensão sintagmática própria à dinâmica da narrativa, e sobretudo por encerrar a análise dos fenômenos narrativos na realidade linguageira dos discursos, independentemente de seu horizonte referencial (a ação) e de suas manifestações figurativas (BERTRAND, 2003, p. 286).

De tal forma, para se efetuar, portanto, uma passagem de uma teoria da ação para uma teoria da narrativa, Bertrand (2003, p. 277) postula ser “necessária uma sintaxe que determine uma ordem de encadeamento dirigida pelas configurações culturais que a esquematizam e tornam a ação narrável.”

Essa sintaxe narrativa tem como núcleo o conceito de actante, emprestado de Louis Tesnière, que comparava a frase a um pequeno drama. Nessa visão as estruturas narrativas simulam, realmente como num espetáculo, a história do homem, com seu fazer transformador do mundo, suas relações com outros homens, e como não poderia deixar de ser, seus desejos, valores e paixões.

Em vista disso, tem-se, nesse nível, a representatividade dos contratos que intermedeiam as relações humanas. É aqui que se dá a introdução de um sujeito, marcado por um papel transformador da narrativa. É aqui também que as categorias semânticas, assumidas como elementos opostos no nível fundamental tornam-se valores do sujeito.

Bertrand (2003) preceitua que esse mecanismo de transformação se alicerça em dois tipos opostos de enunciados de estado que definem a relação mantida pelo sujeito com os objetos visados. Isso significa que as determinações tensivo-fóricas se modalizam, modificando as ações e o modo de ser do sujeito, assim como suas relações com o objeto, isto é, ou ele está conjunto com o objeto de valor (euforia), ou não (disforia).

Esse actante funcional, o sujeito, é caracterizado pelos papéis que assume no percurso narrativo, sendo estes assim especificados: *destinador* – aquele que é responsável pelos valores veiculados no texto. É ele que atribui ao destinatário-sujeito a competência modal necessária ao fazer, e sanciona-o, punindo-o ou recompensando-o conforme o resultado da ação realizada. Assim assume, respectivamente os papéis de destinador-manipulador e destinatador-julgador. O *destinatário*-actante da narrativa que realiza uma ação determinada pelo sujeito-manipulador, conforme já foi explicitado, e que recebe uma sanção recompensadora ou punitiva em conformidade com o resultado da ação realizada. Já, o *sujeito* vem a ser o actante sintático da narrativa, cuja missão de acordo com Bertrand (2003) é conquistar o objeto, “entrar em junção” com ele. O *objeto*, por sua vez, constitui o actante sintático definido pela relação de junção ou transformação que o liga ao sujeito.

Nas considerações de Greimas e Courtés, (s.d., p. 313) “o objeto, enquanto *objeto sintático*, caracteriza-se como uma posição actancial que pode receber investimentos de projetos do sujeito (objeto do fazer) e de suas determinações (objeto de estado)”, transformando-se assim em um objeto-valor. Constituem-se também actantes sintáticos o *coadjuvante* e o *oponente*, respectivamente apoiando e opondo-se ao sujeito.

Segundo Bertrand (2003), Greimas reconhece três pares de categorias actanciais, em que cada termo é definido apenas por sua relação opositiva com outro termo do mesmo nível. Assim, tem-se um conjunto que é agrupado no modelo actancial: 1. Sujeito–Objeto; 2. Destinador–Destinatário; 3. Adjuvante–Oponente.

No entanto, esse modelo, produto da leitura proppiana da narrativa, passou a ser substituído pela semiótica, a qual foi adotando progressivamente outra fórmula do dispositivo actancial, reduzido, conforme explicita Bertrand (2003), em três posições relacionais: a do sujeito relacionado com seus objetos de valor; a do destinador – em relação com o sujeito - destinatário por ele manipulado e sancionado levando em conta os valores investidos nos objetos; a do objeto - elemento mediador entre o destinador e o sujeito.

Paralelo, simétrico e inverso ao modelo centrado no sujeito surge um segundo dispositivo – o anti-sujeito, que numa relação de oposição ao sujeito, torna-se o responsável pela estrutura polêmica, contratual da narrativa.

De tal forma, os dois actantes tendem a encontrar-se e conseqüentemente a enfrentar-se no centro dos processos narrativos, seja conflituosamente, seja sob forma contratual (pela negociação ou troca).

No modelo acima descrito, portanto, adjuvante e oponente desaparecem dando lugar respectivamente aos papéis actanciais de destinador e anti-sujeito.

Assim, a inserção dessa nova esfera (destinador/anti-sujeito), faz com que haja uma substancial modificação da representação dos universos narrativos. Há a partir daí o surgimento do contrato ou do conflito, o que faz emergir também o desdobramento dos percursos narrativos aquém de qualquer assunção de valores, já que o percurso pode vincular-se tanto à perspectiva do destinador quanto à do antidestinador, conforme postula Bertrand.

Diferentemente do ponto de vista, que implica um observador, a instauração de uma *perspectiva* faz parte da textualização. Ela consiste na escolha que faz o enunciador em função das coerções da linearidade, ao selecionar o percurso narrativo deste ou daquele ator em detrimento deste ou daquele, igualmente presente na cena narrativa (BERTRAND, 2003, p. 149).

Dessa forma, sustentado no paradigma actancial tem-se o programa narrativo (PN), que pela relação entre o sujeito e o objeto instaura os hiperactantes, e cuja função constitui articular dois enunciados básicos: os enunciados de estado e os enunciados de fazer, sendo que estes últimos têm a função de transformar os estados.

Ainda com relação ao nível narrativo, encontram-se os programas narrativos, que se organizam formando um percurso narrativo, que conforme Greimas e Courtés (s.d., p. 300) é “uma seqüência hipotáxica de programas narrativos (abreviados PN), simples ou complexos, isto é, um encadeamento lógico em que cada PN é pressuposto por um outro PN”.

O programa narrativo constitui a operação sintática elementar da narratividade. É por meio dele que ocorre a transformação de um enunciado de estado inicial (por exemplo, sujeito disjunto do objeto), em um enunciado de estado final (sujeito conjunto com o objeto).

Essa transformação dá-se mediante um enunciado de fazer. Tal fato pode ser ilustrado em *Confissões de Ralfo, corpus* de nossa dissertação: estado 1 disjuntivo: Ralfo está insatisfeito com sua vida, (não-ser). Propõe-se então a abandonar o passado, deixar tudo para trás e parte em busca de aventuras (enunciado de fazer). Estado 2 conjuntivo: Ralfo vivencia aventuras múltiplas.

O programa narrativo, de acordo com Bertrand (2003, p. 291-292) apresenta-se mediante a seguinte fórmula estenográfica:

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

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

Os dois programas narrativos esquematizados apresentam os símbolos U e ∩ que expressam respectivamente a disjunção e a conjunção, enquanto que “→” representa

transformação. Ainda de acordo com Bertrand (2003, p. 292) o “programa narrativo é uma função (um fazer)” em que S1 (sujeito do fazer) faz com que S2 (sujeito de estado) entre em disjunção (\cup) com um objeto com o qual até então, estava conjunto (\cap) ou vice-versa.

Os dois actantes-sujeitos representativos do programa narrativo (sujeito de fazer e de estado) podem se manifestar via dois atores diferentes ou pelo mesmo ator.

Esses programas narrativos são contextualizados, tendo como base o crivo cultural da organização narrativa, num “esquema narrativo canônico”, delineado por Greimas. O termo *esquema* primitivamente relacionado à dicotomia saussuriana *Língua vs Fala* e posteriormente reformulado por Hjelmslev em *Esquema vs Uso* se define como uma combinatória em cujo interior, pelo uso, ocorrem seleções de combinações particulares.

A formação do esquema dá-se mediante três modos, conforme postula Bertrand (2003), assim representados: esquema 1: *as três provas* que reúnem os conjuntos de funções (depreendidas das 31 funções de Propp) agrupando-se em: prova qualificante, prova decisiva, prova glorificante; esquema 2: *a moldura contratual*; esquema 3: *as esferas semióticas autônomas*. Abordaremos mais detalhadamente os dois últimos esquemas por estarem eles ligados às análises que desenvolveremos no decorrer deste trabalho.

No esquema 2: *a moldura contratual*, há, inicialmente, um contrato entre o Destinator e o sujeito. Esse contrato fixa os valores e a missão, sendo que o sujeito passa a adquirir as competências (conhecimentos, meios de agir...) necessárias para a execução da ordem e o cumprimento do compromisso, chegando assim à performance (realização da ação). Se no final do percurso realizado pelo sujeito, o Destinator verificar que a ação foi executada ou não em conformidade com o contrato, sancionará positivamente ou com punição. Dessa forma tem-se a seguinte seqüência do modelo do esquema narrativo: contrato – competência– performance– sanção.

De acordo com as etapas do esquema, pode-se reconhecer uma distribuição das relações actanciais dispostas do seguinte modo: o contrato põe em relação o Destinator-manipulador e o sujeito; a competência põe em relação o sujeito e o objeto; a performance põe em relação o sujeito e o anti-sujeito em torno do objeto-valor; a sanção restabelece o contrato entre o sujeito e o Destinator, que passa a desempenhar o papel de julgador.

No esquema 3: *as esferas semióticas autônomas*, os três grandes domínios semióticos, delineiam-se em Manipulação – Ação – Sanção. A manipulação envolve o fazer-fazer, pressuposto num fazer-crer, um fazer querer ou dever, um fazer-saber e um fazer-poder. Dessa forma, o Destinator-manipulador pode ser tanto aquele que manda, o que promete, o que auxilia, o que desafia, o que seduz; enfim, não é mais uma figura actancial revestido de

papéis fixos. Ele é construído pelos enunciados modais que assume e que o definem, de tal forma que todo e qualquer ator pode encontrar-se em posição modal de Destinator. O contrato, portanto, é visto como uma dupla manipulação entre dois sujeitos que negociam seu fazer-crer tendo-se em vista os valores que estão em jogo. Na esfera mais geral da ação, estão a competência e a performance. O que caracteriza essa ação é o fazer, pragmático ou cognitivo, assim como as condições exigidas para seu exercício. A ação deve levar ao fazer-ser, isto é, a estabelecer um novo estado de coisas. Assim colocam-se “frente a frente o sujeito que age e o anti-sujeito que lhe opõe uma resistência, numa confrontação da qual resulta a aquisição ou a perda dos valores” (BERTRAND, 2003, p. 297). Na etapa da sanção, tem-se um destinator que, dotado supostamente de um saber verdadeiro e do poder de fazê-lo valer, investe-se do papel de julgador.

É importante destacar ainda a modalidade da veridicção. Floch (2001) postula que ao lado do querer, dever, saber e poder, determinantes do fazer, deve-se observar o *ser do sujeito* (grifo nosso), o estado, que também pode ser modalizado. Combinam-se assim um ser e um parecer, como num jogo de aparências, significando que os sujeitos, suas ações e seus valores são: verdadeiros – parecem e são; falsos – não parecem e não são; mentirosos – parecem e não são; secretos – não parecem e são.

Em vista do que foi explicitado, constata-se, portanto, que o esquema narrativo não é apenas um dispositivo organizado de textos narrativos. Ele esquematiza, sim, a própria comunicação humana, da qual a narrativa é uma das formas de manifestação. Assim, a teoria semiótica da narratividade deixa de centrar-se apenas em si mesma e apresenta-se como um modelo possível para a teoria geral do discurso. Isso posto, a partir então das reflexões semióticas acerca da narratividade, e os desenvolvimentos do esquema narrativo, o modelo que se tinha anteriormente, voltado apenas para a análise do discurso dos sujeitos que agem, ampliou-se, levando ao reconhecimento de três grandes dimensões do discurso: pragmática, cognitiva e patêmica.

De acordo com Bertrand (2003), essas dimensões são respectivamente assim descritas: a *pragmática* refere-se à ação propriamente dita. Segundo o semioticista, ela “coloca em cena e em comunicação sujeitos somáticos e objetos concretos”; a *cognitiva* trata do universo do saber, na medida em que esse saber possa ser narrativizado. Aqui, “basta que dois atores não disponham de um mesmo saber sobre um objeto para que essa modalidade se torne por sua vez um objeto de valor e conseqüentemente um desafio narrativo[...]” (BERTRAND, 2003, p. 417); já a *patêmica* diz respeito à modulação dos estados de alma. Essa dimensão liga-se à narratividade por meio da sintaxe modal, e constitui o objeto da semiótica das pai-

xões.

Os processos narrativos, desdobrados nessas três dimensões vão promover, portanto, segundo a perspectiva actancial adotada, diferentes percursos narrativos. Pode-se dizer que o percurso pragmático tem como ponto de partida um objeto que foi valorizado como /dever ser feito/, sendo que tal fazer algumas vezes é manifestado como aquisição, caso o objeto esteja inicialmente disjunto do sujeito, outras vezes como conservação, caso o objeto esteja conjunto ao sujeito no início do percurso. O percurso cognitivo, conforme já foi explicitado sugere um programa de aquisição de conhecimentos, no qual se inserem valores. Mediante tal fato, pode-se dizer também, que esse percurso se dá pela inferência que se faz de dados que levam ao conhecimento das “coisas” do mundo. Já o percurso patêmico coloca em foco as variações dos estados de ser do sujeito até a transformação em não-sujeito, momento este em que se percebe a perda, pelo sujeito, da autonomia de seus atos.

Em relação ao percurso patêmico, sabe-se que a Semiótica, a partir da década de 1980, passou a descrever o sujeito não apenas como aquele que, no nível narrativo, constitui-se como operador de mudanças. O estado passional do sujeito, suas relações afetivas passaram também a ser considerados objetos de estudo. Assim, o sujeito, que no nível narrativo era visto como operador das transformações, modalizado pelo fazer; passa a ser descrito também como sujeito passional, e a modalização do ser ganha relevância nos estudos semióticos. Essa modalização, segundo a concepção de Bertrand (2003, p. 386), irá descrever “o modo de existência do objeto de valor em ligação com o sujeito: ela dá conta não mais das relações intencionais, mas das relações existenciais e define, por decorrência, o estatuto do sujeito de estado”, produzindo, em vista disso, efeitos de sentidos passionais.

Nessa concepção, o sujeito deixa de ser apenas um actante na busca de um objeto e passa a ser identificado como sujeito passional. Desnuda-se os estados de alma, e o ator, que antes se limitava aos papéis actancial e temático, é revestido de mais um componente: o papel patêmico. Observa-se, portanto, que além do percurso do sujeito pragmático – da ação – e cognitivo – do saber – a semiótica passa a também se interessar pelo sujeito passional.

Dessa forma, ao expor os estados de alma, a semiótica das paixões interessa-se também pela relação sujeito-sujeito. O sujeito de estado passa a manter laços afetivos ou passionais com o destinador, que o torna sujeito, e com o objeto, a que está relacionado por conjunção ou disjunção, seguindo um percurso entendido como uma sucessão de estados passionais tenso-disfóricos ou relaxado-eufóricos. Assim, os estados de alma formam, também, um percurso no decorrer da narrativa.

1.1.3 Nível Discursivo

O nível discursivo é considerado o mais complexo e concreto. Nesse nível, o texto individualiza-se e assume características particulares. O sujeito da enunciação assume as estruturas sêmio-narrativas a partir de uma sintaxe e uma semântica. Na sintaxe discursiva são abordados aspectos referentes à actorialização, espacialização e temporalização; na semântica discursiva, as oposições fundamentais, assumidas como valores no nível narrativo, são recobertas por temas, muitas vezes concretizados por figuras, que dão então concretude ao texto. Aqui, os actantes do nível narrativo transformam-se em atores revestidos de papéis temáticos. O discurso, plano de conteúdo resultante da conversão das estruturas sêmio-narrativas em estruturas discursivas, é visto como uma narrativa enriquecida pela variabilidade do sujeito da enunciação no seu relacionamento com o discurso que enuncia.

De acordo com Fiorin (1992) os esquemas narrativos abstratos podem ser revestidos com temas, produzindo-se deste modo, um discurso não figurativo ou, por outro lado, pode-se concretizá-lo, revestindo-o de figuras. O autor afirma ainda que “todos os textos tematizam o nível narrativo e depois esse nível temático poderá ser ou não figurativizado” (FIORIN, 1992, p.64).

Dessa forma, estabelece entre tema e figura a oposição abstrato/concreto, sendo a figura o termo que remete ao mundo natural, ou seja, “ todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente no mundo natural” (FIORIN, 1992, p. 65). Já, tema, é um investimento semântico que não remete ao mundo natural, uma vez que sua natureza é de caráter conceptual. Assim, a categoria concreta vs. abstrato assume um papel importante porque elabora dois tipos de textos: os figurativos e os temáticos. Os figurativos, por trabalharem com o concreto, produzem um efeito de sentido de realidade, tendo, portanto, uma função representativa. Os temáticos procuram explicar essa realidade, operando com conceitos, assumindo, dessa forma, uma função interpretativa.

Fiorin (1992, p. 65) esclarece também, ao referir-se a textos figurativos e temáticos, que se deve levar em consideração a sua predominância e não a sua exclusividade, uma vez que “aparecem algumas figuras em textos temáticos ou alguns temas nos textos figurativos”. Os textos temáticos, por sua vez, podem manifestar-se sem a cobertura de figuras, mas ao contrário, não há texto figurativo sem um nível temático subjacente. Segundo o autor (1992), quando se fixa uma relação entre temas e figuras ocorre a simbolização, em que, para uma dada figura estabelece-se uma interpretação temática. Exemplifica mostrando que a mu-

lher de olhos vendados segurando uma balança (figura) simboliza a justiça (tema).

Para Fiorin (1992) ao encadeamento de figuras, que se entrelaçam formando uma rede significativa, dá-se o nome de percurso figurativo. Da mesma forma, um encadeamento de temas, ou seja, um conjunto de lexemas abstratos, que manifesta um tema mais geral, constitui um percurso temático.

Os percursos temáticos e figurativos são fundamentais na análise de um texto, visto que, só se encontra o tema que dá sentido às figuras, por meio desses encadeamentos.

Fiorin (1992, p.75) ressalta que “o nível dos temas e das figuras é lugar privilegiado de manifestação da ideologia.” Barros (2002, p. 124) corrobora essa visão afirmando que “as figuras são, por excelência o lugar ideológico do discurso.”

Segundo Barros (2002, p. 124) “a reiteração discursiva dos temas e a redundância das figuras, quando ocupam a dimensão total do discurso, denominam-se *isotopia*”(grifo nosso). Esse conceito foi retirado da física e em semiótica designa a “permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso” (BERTRAND, 2003, p. 153), sendo que é a isotopia semântica que “torna possível a leitura uniforme do discurso” (GREIMAS e COURTÉS, s.d., p. 245).

Bertrand esclarece que em uma leitura é possível distinguir diferentes níveis de isotopias. Dessa forma, as isotopias figurativas, concernentes aos atores, espaço e tempo são diferentes das temáticas, mais abstratas “estabelecida pela leitura a partir da superfície figurativa” (BERTRAND, 2003, p. 188). Barros (2002) preceitua que a coerência do discurso está ligada ao papel funcional das isotopias temáticas e figurativas, ou pelo menos de uma isotopia temática.

1.2 A CONCEPÇÃO DE ATOR

De acordo com Greimas e Courtés (s.d.), historicamente, o termo ator foi aos poucos substituindo personagem visando à maior precisão e generalização de tal forma que seu emprego não se limitasse exclusivamente ao domínio literário.

Os autores preceituam que, remetido diretamente à instância da enunciação pelos procedimentos de debreagem e embreagem, o ator é uma unidade lexical, que no momento de sua manifestação pode receber investimentos tanto da sintaxe narrativa de superfície quanto de sintaxe discursiva. Para Greimas e Courtés (s.d., p. 34) “o ator pode ser individual, re-

presentado por um ser específico (Pedro) ou coletivo (multidão); figurativo (antropomorfo ou zoomorfo) ou não-figurativo (o destino)”. Esclarecem que, nessas especificações, a individualização do ator é marcada freqüentemente pelo nome próprio sem que esse, no entanto, seja condição para sua existência. Pelo contrário, um papel temático inscrito em um nome comum, professor, por exemplo, pode servir como denominação do ator.

Segundo os semioticistas, embora em um primeiro momento o ator tenha se aproximado do actante, percebe-se que num *corpus* de contos-variantes um único actante-sujeito pode manifestar-se por meio de vários atores-ocorrenciais. Porém, como a análise assim utilizada evidencia, sobretudo, o caráter invariante do actante sem com isso fornecer instruções sobre a natureza do ator, é necessário

levar em consideração o fato de que o ator ultrapassa os limites da frase e se perpetua, com o auxílio de anáforas, ao longo do discurso (ou pelo menos, de uma seqüência discursiva) conforme o princípio de identidade. A partir daí, ele deixa de ser variável de um único actante invariante, para assumir sucessivamente diversos papéis actanciais; do mesmo modo, sendo o discurso o desenvolvimento de valores semânticos, o ator pode receber um ou vários papéis temáticos diferentes. (GREIMAS e COURTÉS, s.d., p. 34).

Assim, conforme o exposto na citação, obtém-se uma definição de ator como sendo o lugar de convergência e de investimento dos componentes sintático e semântico.

De acordo com os autores, para receber o estatuto de ator um lexema deve portar pelo menos um papel actancial e um papel temático. Greimas e Courtés (s.d., p. 34) ressaltam ainda que “o ator não é somente lugar de investimento desses papéis, mas, também de suas transformações.”

Bertrand (2003), ao referir-se à definição estrutural dos actantes, esclarece que ela é interactancial, ou seja, os actantes são definidos uns em relação aos outros nas relações sintáticas, sendo que a partir dessa definição fica claro o estatuto do ator, que se situa, então, na junção da sintaxe narrativa e da semântica discursiva. Nesta, possui papéis temáticos, geralmente humanos e socializados e manifesta-se figurativamente; naquela, constitui-se actante dotado de programas narrativos.

Assim, construído mediante critérios sintáticos e semânticos, o conceito de ator desprende-se da noção subjetiva de “personagem”. De acordo com o autor,

um mesmo ator pode, no decorrer da narrativa, inscrever-se em numerosos percursos, ser Destinador neste, sujeito naquele, anti-sujeito em outro ou na perspectiva de um outro ator. Um mesmo papel actancial pode modificar-se durante o percurso, ver-se ampliado ou amputado. Inversamente, um único papel actancial pode ser ocupado por vários atores diferentes, ou por um ator coletivo (BERTRAND, 2003, p. 306-307).

O autor relata que dessa forma fica clara a distinção entre actante e ator. O primeiro constitui uma figura sintáctica que “existe apenas nos programas que o colocam em jogo” (BERTRAND, 2003, p. 307). Já o segundo é constituído de uma figura mais complexa, dotada ao mesmo tempo de componentes semânticos – de carácter figurativo e temático – e de componentes sintácticos, revestido de um ou vários papéis actanciais. Em vista disso, o semiótico esclarece que para constituir-se realmente como ator é necessário que uma “personagem” esteja inscrita em qualquer programa de ação, revestindo-se, portanto, de um papel actancial. Caso contrário, apenas nomeada em uma narrativa e destituída do papel actancial, será meramente um elemento descritivo.

Bertrand (2003, p. 352) ressalta que uma abordagem interna do actante sugere-lhe uma nova definição, mostrando que ele passa a resultar da “composição modal que lhe estabelece o estatuto a cada momento do texto” permitindo, desse modo, uma abordagem mais flexível e próxima da realidade do discurso. Assim, na perspectiva do autor, o actante é encarado mais de perto, ou seja, não apenas na sua relação com outros actantes, mas “nas relações constituintes de seu estatuto, que são os componentes modais”(BERTRAND, 2003, p.307)

Fontanille (2007, p. 147) aproxima-se de Bertrand nas concepções acerca dos papéis actancial e actorial. O autor distingue ator e actante de duas maneiras. Primeiro pelo princípio orientador de seu reconhecimento: o ator é reconhecido pela presença de propriedades figurativas, “cuja associação permanece mais ou menos estável, enquanto seus papéis se modificam”, ao passo que se reconhece o actante “pela estabilidade do papel que lhe é atribuído em relação a um tipo de predicado independentemente das modificações de sua descrição figurativa”. A segunda distinção reside no fato de a um ator poder corresponder vários actantes, assim como a um actante poder corresponder vários atores.

Silva, sustentando-se em Greimas e Courtés (s.d.) a respeito da equivalência entre papéis actanciais e estados narrativos, pensa “na possibilidade de projetá-la na camada discursiva” e assim “repensar a noção de papel temático em termos de estado”(SILVA, 1995, p. 69). Dessa forma, o ator deixa de ser visto “como um tema ou um percurso temático formulado actancialmente” (GREIMAS e COURTÉS apud SILVA, 1995, p. 69) e passa a ser encarado, conforme Silva (1995, p.69), como uma figura elevada “pelos procedimentos discursivos à condição de figura narratológica, de figura-ator”.

Silva (1995) ressalta que enfatizar a concepção de ator como estado implica um deslocamento de concepções, ou seja, a concepção de aspecto centrada numa visão temporal da ação dá lugar a uma visão topológica em que os lugares são vistos como estados tam-

bém atravessados por tensões aspectuais.

O autor distingue dois tipos de relações actanciais: as *intencionais* e as *existenciais*. As primeiras sustentam as transformações narrativas enquanto que as segundas “sustentam as relações juntivas entre sujeito e objeto no enunciado de estado” (SILVA, 1995, p.70). E é exatamente ao estado da conversão discursiva das junções que ele chama de *estado* (grifos do autor). Na seqüência, Silva (1995, p. 71) refere-se ao ator como “instância semi-simbólica onde se sincretiza a disjunção língua natural / mundo natural” e esclarece que:

os procedimentos discursivos que elevam uma figura ao estatuto de figura-ator fazem dela uma instância semi-simbólica em que a disjunção Língua Natural / Mundo Natural é sincretizada. Nesse sentido, estes procedimentos podem ser descritos como um trabalho de transformação que leva de um estado sógnico a um estado simbólico, ou melhor, semi-simbólico (SILVA, 1995, p. 71).

Deixa claro que não interessam símbolos estereotipados, prontos, mas sim os construídos pelo e no texto, constituindo assim “o ato de linguagem que leva a figura de um estado lexical a um estado discursivo; de um estado descritivo a um estado narrativo” (1995, p. 71).

Ilustrando esses estados de transformações, o autor (1995) faz referência a “Um Apólogo” e explicita que para transformar a entidade lexical / agulha / em entidade discursiva, a escritura machadiana recorre a “um ato liguageiro de simbolização” que transforma a função prática do traço semântico do lexema *cabeça* em função *mítica*: “- Você fura o pano, nada mais; eu é que coso, prendo um pedaço ao outro, dou feição aos babados...” (MACHADO DE ASSIS, 1961, p. 305 apud SILVA, 1995, p. 71). Na explicação de Silva (1995, p. 71), ao dirigir-se à agulha, a linha diz que esta executa apenas uma função prática – furar o pano – ao passo que ela, linha, “exerce função mítica: *unir, dar feição, dar forma*”.

O autor (1995) postula que na perspectiva da semiótica narratológica, esse ato de linguagem pode ser formulado, em termos actanciais, como o andamento de um programa narrativo (PN), “que faz-ser um novo *estado* narrativo”. Dessa forma, segundo ele, tal ato liguageiro surge como “um *fazer-ser cognitivo* (discursivizante) e como um *fazer-ser pragmático* (textualizante). Isso posto, Silva (1995, p. 74) acrescenta que os procedimentos discursivos “fazem da figura-ator um lugar profundamente encravado numa trama passional.” Ressalta que, o ator, sendo o encontro de dois estados aspectualizados na superfície, reflete um aspecto eufórico / disfórico que “opera uma primeira “modalização” dos valores das camadas mais profundas do texto.”

De acordo com o autor (1995), ao ser lida verticalmente no percurso gerativo e

horizontalmente no percurso narrativo, e elevada pela discursivização à condição de figurador, esta surge como uma grandeza “horizontalmente” atravessada por tensões transformacionais e por tensões aspectuais e “verticalmente” atravessada por tensões no sentido de *adensamento*- espécie de encorpamento do figurativo que enfatiza o antropomórfico e no sentido de *rarefação*: textualização despojante que diminui o sógnico e aumenta o simbólico – uma espécie de rarefação do modal para dar ênfase no tensivo, produzindo um efeito de sentido de rarefação do antropomórfico (grifos nossos).

Nas tensões transformacionais, ela é o ponto de chegada e partida das transformações, já nas aspectuais, enquanto estado, é “a passagem gradual de um estado a outro, que envolve categorização + aspectualização[...]” (GREIMAS, 1988, p. 6 apud SILVA, 1995, p. 74).

Resumindo o enfoque sobre o ator, Silva expõe:

Enquanto lugar de encontro de pelo menos um estado narrativo com pelo menos um estado discursivo, o ator apresenta-se como um estado complexo engendrado por um conjunto de operações que transformam estados de coisa em estados de signos, mais precisamente de signos-símbolos (1995, p. 86).

1.3 A ENUNCIACÃO

Greimas e Courtés (s.d., p. 146) em seu “Dicionário de Semiótica” fazem várias referências à enunciação. Retomam Benveniste que conceitua enunciação “como instância da colocação em discurso da língua saussuriana”. Pode-se dizer inclusive, que a semiótica greimasiana passou a investigar a enunciação a partir dos trabalhos de Benveniste que define a enunciação como “este colocar em funcionamento a língua como ato individual de utilização” (apud BERTRAND, 2003, p. 89). Assim sendo, a enunciação é entendida como uma mediação entre o sistema social da língua e seu uso individual, assumido por uma pessoa particular no seu ato relacional com o outro.

Referindo-se aos pressupostos epistemológicos, Greimas e Courtés explicitam que a enunciação se definirá segundo duas maneiras diferentes: uma como “estrutura não-lingüística (referencial)”; outra, que vem a ser a definição adotada por eles, como “instância lingüística logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que dela contém traços e marcas)” (GREIMAS e COURTÉS, s.d., p. 145-146). Assim, observam que “sendo o enunciado considerado como resultado alcançado pela enunciação, esta aparece como a ins-

tância de mediação, que assegura a colocação em enunciado-discurso das virtualidades da língua”(GREIMAS e COURTÉS, s.d., p. 146). Desse modo, ainda consoante os autores (s.d., p. 147) “o lugar da enunciação é semioticamente vazio e semanticamente (enquanto depósito de sentido) demasiado cheio”.

Bertrand, refletindo sobre o caráter mediador da enunciação, preceitua que ao longo das pesquisas deu-se mais um passo acerca dos diferentes níveis de estruturação da significação com a apresentação da teoria do percurso gerativo. Para ele, ao se passar das estruturas mais profundas para as mais artificiais, “os estratos da articulação do sentido se convertem um no outro, segundo um percurso de complexificação e de enriquecimento progressivo” (BERTRAND, 2003, p. 84). E é nesse percurso que a enunciação aparece como instância mediadora e de conversão entre as estruturas profundas e estruturas superficiais.

Nesse percurso, a enunciação aparece então como a instância de mediação e de conversão crucial entre estruturas profundas e estruturas superficiais. Por meio da operação de “discursivização”, ela organiza a passagem das estruturas elementares e semionarrativas virtuais, consideradas aquém da enunciação, como um estoque de formas disponíveis (uma gramática), para as estruturas discursivas (temáticas e figurativas), que as atualizam e especificam, em cada ocorrência, no interior do discurso que se realiza (BERTRAND, 2003, p. 84).

Bertrand (2003, p. 87) ressalta também a questão do impessoal da enunciação, reiterando que “a enunciação individual não pode ser vista como independente das enunciações coletivas que a precederam e que a tornam possível”. O autor destaca essa dependência da enunciação individual das enunciações coletivas que a precederam, fundamentando-se no fato de que há sempre o “já dito” fruto da memória cultural, arquivado na língua e fixado nos esquemas discursivos, e o enunciador, no exercício individual da fala convoca esse já dito, atualizando-o, reiterando-o; ou revoga-o, renovando-o e transformando-o. Dessa forma, embora rotulada como individual, própria, referente, portanto a um único ser, na verdade ela se ancora nas estruturas significantes do “já dito”, resultante da memória cultural, para construir o seu sentido.

Para Floch (2001, p 16) “a enunciação é uma instância logicamente pressuposta por todo enunciado; e o enunciador é o sujeito produtor deste enunciado, definido e reconstruído a partir deste último”. Conforme Barros (2001, p. 74), “A enunciação produz o discurso e, ao mesmo tempo, instaura o sujeito da enunciação”, pelo processo da debreagem, que cria no discurso, não só o sujeito, mas também o tempo e o espaço da enunciação. Isso posto, a enunciação é, portanto, a instância que instala no enunciado as pessoas, os espaços e os tempos, por meio de dois mecanismos: a debreagem e a embreagem. Para Bertrand (2003) a de-

breagem é o mecanismo de ejeção das categorias básicas que servem de suporte para o enunciado. É por meio da debreagem que se criam no discurso os simulacros do sujeito, tempo e espaço.

De acordo com Fiorin (2002), há dois tipos de debreagem: a enunciativa e a enunciva. Na primeira, o enunciador projeta para fora de si categorias semânticas e cria objetos de sentido diferentes do que é fora da linguagem, de tal forma que se instalam no enunciado os elementos da enunciação “/eu-aqui-agora/”, caracterizando respectivamente debreagens actancial, espacial, temporal. A debreagem enunciativa, ao trazer para o enunciado o “eu” (simulacro do “eu” da enunciação) produz um efeito de sentido de subjetividade. Já na debreagem enunciva, instauram-se no enunciado os elementos do enunciado, ou seja, “ele-lá-então”, que ao contrário da debreagem enunciva, criam um efeito de objetividade, distanciamento.

Por outro lado, a embreagem constitui o retorno à enunciação das categorias de pessoa, espaço e tempo. Na embreagem “obtem-se um efeito de identificação entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, tempo do enunciado e tempo da enunciação, espaço do enunciado e espaço da enunciação” (FIORIN, 2002, p. 48). Reiterando o exposto, e apoiando-se também em Greimas e Courtés (s.d.), pode-se afirmar que a enunciação é, portanto, a instância capaz de povoar o enunciado de atores, tempos e espaços.

Por tratar-se de referência rica e complexa que substancializa sobremaneira a análise textual, mesmo incorrendo na hipótese de redundância quanto ao tratamento do termo, faremos outras abordagens conceituais de *enunciação*, mediante a visão de alguns autores: (ASCOMBRE; DUCROT apud FIORIN, 2002, p. 31) definem a enunciação como “a atividade linguageira exercida por aquele que fala no momento em que fala.” Afirmam também: “Ela é, portanto, por essência histórica, da ordem do acontecimento e, como tal, não se reproduz nunca duas vezes idêntica a si mesma.” Fiorin (2002, p. 31) refere-se também a Eric Landowski que define como “ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido”. Conforme comenta Fiorin (2002) esse sujeito que gera o sentido por meio do ato é, na verdade, criado pelo enunciado, tratando-se portanto, de uma entidade semiótica, e será dele que trataremos no próximo item.

1.3.1 O sujeito da enunciação

Ao falar em enunciação necessariamente fala-se em sujeito da enunciação. Conforme preceituam Greimas e Courtés (s.d., p. 147): “[...] se a enunciação é o lugar do exercício da competência semiótica, é ao mesmo tempo a instância da instauração do sujeito (da enunciação).” Na seqüência, ao mencionarem os procedimentos de embreagem deixam claro que o sujeito a que se faz referência não pode ser entendido como pertencente ao “mundo real”:

O lugar que se pode denominar “ego hic et nunca” é, antes de sua articulação, semi-oticamente vazio e semanticamente (enquanto depósito de sentido) demasiado cheio: é a projeção (através dos procedimentos aqui reunidos sob o nome de debreagem), para fora dessa instância, tanto dos actantes do enunciado quanto das coordenadas espaço-temporais, que constitui o *sujeito da enunciação* (grifo nosso) por tudo aquilo que ele não é; é a rejeição (através dos procedimentos denominados embreagem) das mesmas categorias, destinada a recobrir o lugar imaginário da enunciação, que confere ao sujeito o estatuto ilusório do ser (GREIMAS e COURTÉS, s.d., p. 147).

Bertrand corrobora essa visão ao postular que o sujeito, na realidade, não existe antes da enunciação:

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

Para Greimas e Courtés (s.d.), na visão da epistemologia, o sujeito é definido como um lugar abstrato que reúne condições para garantir a unidade do objeto que ele, sujeito, é capaz de construir. Ainda de acordo com os autores “essa concepção encontra-se na base que a lingüística faz do sujeito da enunciação (ou de seu simulacro instalado no discurso)” (GREIMAS e COURTÉS, s.d., p. 445).

Constata-se, portanto, a inexistência do sujeito “real”. O sujeito da enunciação é concebido, conforme Bertrand (2003, p. 83) “como uma instância em construção, sempre parcial, incompleta e transformável, que apreendemos a partir dos fragmentos do discurso realizado.” Bertrand reitera que mesmo na autobiografia, o “eu” não se configura como uma embreagem actancial integral, ou seja, não designa a pessoa “real”; “ele é sempre um simulacro construído do escritor, que se define no interior do texto por suas relações com os outros atores aí instalados” (BERTRAND, 2003, p. 94).

O semioticista (2003), citando Greimas mostra que em semiótica ao determinar-se o estatuto e o modo de existência do sujeito da enunciação, deve-se fazê-lo levando-se em consideração que não se concebe um sujeito puro e simples. Necessariamente esse sujeito

fará parte da estrutura lógico-gramatical da enunciação, da qual é o actante sujeito.

Ainda alicerçando-se em Greimas, Bertrand postula que a enunciação está pressuposta pela existência do enunciado, e sabendo-se da relação predicativa entre actante-sujeito e actante-objeto “basta conhecer um dos actantes para deduzir a existência do outro” (BERTRAND, 2003, p.82). Segundo ele tal processo conduz ao conhecimento do “objeto-enunciado”, ou seja, o texto, inferindo-se assim, a partir dele, a existência do actante sujeito, visto como instância teórica que vai aos poucos se construindo semanticamente ao longo do discurso.

O sujeito da enunciação “real” permanece, em si mesmo, inacessível, manifestando-se pelos simulacros lingüísticos de enunciações enunciadas precedentes. Assim, “o sujeito do discurso é então concebido como uma instância em construção, sempre parcial, incompleta e transformável, que apreendemos a partir de fragmentos do discurso realizado.” (BERTRAND, 2003, p. 83).

Em vista do exposto, pode-se considerar, portanto, o sujeito como um elemento articulador entre a “realidade” e o discurso, tornando-se perceptível apenas a partir do texto. Floch (2001) confirma tal ponto de vista ao mostrar a enunciação como uma instância logicamente pressuposta pelo enunciado, e o enunciador sendo definido e reconstruído a partir desse enunciado, do qual, também é o produtor.

Assim, a enunciação, conforme esclarecimentos acima, vista sempre como pressuposta, vai por meio da debreagem, instalar, de acordo com Barros (2002) o enunciador e o enunciatário, que sincreticamente formam o sujeito da enunciação, já que ambos compartilham a responsabilidade pela construção do sentido do discurso, conforme se verifica.

O sujeito da enunciação pode ser considerado um sujeito realizador de programa de construção de objeto, ou seja, um sujeito que fabrica o objeto-discurso como lugar de investimento de valores. O objeto-discurso construído é um objeto-valor cognitivo, e não pragmático [...]. O discurso, além disso, apresenta a ambigüidade fundamental de resultar *do fazer construtor do sujeito da enunciação* e, ao mesmo tempo, de se colocar como lugar desse fazer ou como o próprio fazer engendrante (BARROS, 2001, p. 139, grifo nosso).

Pode-se dizer, portanto, que numa extremidade do programa de construção do objeto-discurso está aquele que o produz, ou seja, o enunciador, e na outra, encontra-se aquele que apreende o seu sentido – o sujeito enunciatário.

Em vista disso, faz sentido afirmar que o enunciador, considerado destinador-manipulador é responsável pelos valores do discurso e exerce o fazer persuasivo por meio do discurso que destina ao enunciatário. Assim, cabe ao sujeito da enunciação a tarefa de produ-

zir o discurso, que, ainda de acordo com Barros (2005, p. 54) é definido, além de produto, também como “objeto de comunicação entre um destinador e um destinatário”.

Bertrand (2003) afirma ser o sujeito enunciador uma instância teórica que vai se construindo semanticamente pouco a pouco ao longo do discurso. Assim sendo, forma uma identidade a partir das informações inerentes aos textos, de tal forma que sua percepção só pode ser apreendida no enunciado.

O semiótico (2003) refere-se ainda ao sujeito enunciador como a um actante-sujeito que tem como objeto o “enunciado-discurso”, mostrando assim que a enunciação é definida mediante às interações de papéis actanciais, ou seja, as condições de produção e apreensão do sentido têm como centro o sujeito, responsável pelas significações do “mundo”.

Aqui, é importante ressaltar o papel do sujeito enunciador como articulador entre o “mundo” e o discurso, deixando claro que a “existência” desse sujeito é manifestada por meio do texto, e conseqüentemente, por meio da linguagem, já que “é na e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito, uma vez que, na verdade, só a linguagem funda, na sua realidade, que é a do ser, o conceito de *ego*” (BENVENISTE apud FIORIN, 2002, p. 41). Fiorin (2002) corrobora tal visão ao afirmar que o sujeito se instaura pela enunciação a designar-se como “eu” e colocar a linguagem em funcionamento. Dessa forma, o sujeito “constrói o mundo enquanto objeto ao mesmo tempo que se constrói a si mesmo” (GREIMAS e COURTÉS, 1979, p. 127).

1.3.2 Enunciação enunciada e enunciado enunciado

Em se tratando de análise textual, conforme esclarece Bertrand (2003, p. 83), “a semiótica se interessa primeiramente pelas figuras da enunciação manifestadas e operacionalizadas no próprio interior do texto... que se chama então enunciação enunciada.”

Para Greimas e Courtés (s.d., p. 148), “a enunciação enunciada é o simulacro que imita, dentro do discurso, o fazer *enunciativo*: o “eu”, o “aqui” e o “agora”, encontrados no discurso enunciado”, sendo que tais elementos não são representativos, em nenhuma circunstância, dos sujeito, espaço e tempo da enunciação. Os autores (s.d., p. 148) afirmam que “a enunciação enunciada deve ser considerada como constituindo uma subclasse de enunciados que se fazem passar como sendo a metalinguagem descritiva (mas não científica) da enunciação”. Percebe-se, portanto, que a enunciação deixa marcas no enunciado, podendo-se

assim, reconstruir o ato enunciativo. É importante ressaltar, por conseguinte, que na verdade o ato enunciativo é tão material quanto o enunciado, na medida em que ele se enuncia. Assim, distinguem-se, nos textos, a enunciação enunciada e o enunciado enunciado. Na enunciação enunciada estão presentes as marcas lingüísticas que indicam as pessoas, os espaços e os tempos, assim como os pontos de vista do “eu”, enquanto que no enunciado enunciado estas marcas inexistem.

Ainda conforme Greimas e Courtés (s.d., p. 148), o enunciado, opondo-se à enunciação, é considerado como “estado que dela resulta, independentemente de suas dimensões sintagmáticas”. Fiorin (2002) considerando a visão dos semioticistas, mostra que o enunciado comporta com frequência elementos que remetem à instância da enunciação, de um lado pronomes possessivos, demonstrativos, pessoais, etc., e de outro, termos que descrevem a enunciação. Segundo o autor, esse processo enunciativo colocado no interior do enunciado, não se trata da enunciação propriamente dita, “cujo modo de existência é ser o pressuposto lógico do enunciado” (GREIMAS e COURTÉS, s. d., p. 147). Trata-se nesse caso, da enunciação enunciada, que se caracteriza, na verdade, pelas suas marcas que podem ser identificáveis no texto, ou seja, “adjetivos, advérbios apreciativos, certos verbos e substantivos carregados de subjetividade, os dêiticos, etc.” (FIORIN, 2002, p. 37).

Citando Manar Hadad, Fiorin (2002, p. 37) relata que o “processo de enunciação enunciada seria metalingüístico em relação ao processo do enunciado enunciado”, de tal forma que se estabelece entre os dois processos uma relação hierárquica dependente de dois sistemas distintos. Fiorin mostra que a distinção entre enunciado e enunciação se funda no plano do conteúdo, uma vez que temas e figuras podem referir-se tanto à enunciação enunciada quanto ao enunciado enunciado. O autor (2002, p. 38), na seqüência de suas considerações, postula que “na sintaxe do discurso, que trata das projeções da enunciação no enunciado e das relações entre enunciador e enunciatário, as distinções podem dar-se também no plano da expressão”, como é o caso, conforme ele exemplifica, dos tempos verbais da enunciação e do enunciado.

Ao enfocar a distinção entre enunciação enunciada e enunciado enunciado, Fiorin faz referência à possibilidade de o enunciador, no intuito de fazer crer, construir discursos em que haja desacordo entre as duas instâncias. O autor explicita que essa discordância se dá pelo fato de determinado elemento lingüístico, como por exemplo um adjetivo avaliativo, poder estar inscrito tanto na enunciação enunciada quanto no enunciado enunciado, “pois num discurso, há aqueles que participam da enunciação enunciada, uma vez que remetem à instância da enunciação, e aqueles que pertencem ao enunciado enunciado, pois não se referem à

instância da enunciação”(FIORIN, 2002, p.39). Em vista disso, tem-se, portanto, a construção de dois contratos enunciativos diferentes, ou seja, se o acordo ocorrer entre enunciado e enunciação, “o enunciado X deve ser lido como X”, ao passo que em situação oposta, “o enunciado X deve ser interpretado como não-X”. Dessa forma, dependendo da existência de acordo ou conflito entre o enunciado e a enunciação, o enunciatário atribuirá estatutos de verdade ou de mentira aos discursos. Ainda, segundo Fiorin, tais mecanismos discursivos constituem estratégias de persuasão, utilizadas pelo enunciador para dirigir a atenção do enunciatário em sua mensagem.

1.3.3 Relações entre enunciador e enunciatário

Importante ressaltar, de acordo com Floch (2001, p. 16) que a enunciação “é uma instância logicamente pressuposta por todo enunciado; e o *enunciador* é o sujeito produtor deste enunciado, definido e reconstruído a partir deste último”. Logo, não se deve fazer qualquer referência a “autor” ou “emissor”, valendo o mesmo princípio para o enunciatário (destinatário do enunciado).

Sabendo-se, portanto, que enunciador e enunciatário são duas instâncias primordiais da atividade enunciativa, é necessário que se definam um e outro, assim como se ressaltem as relações por eles estabelecidas no ato de produção do discurso.

De acordo com Greimas e Courtés (s.d.), a estrutura da enunciação comporta duas instâncias:

Denominar-se-á enunciador o destinador implícito da enunciação (ou da ‘comunicação’), distinguindo-o assim do narrador - como o “eu”, por exemplo - que é um actante obtido pelo processo de debragem, e instalado explicitamente no discurso. Paralelamente, o enunciatário corresponderá ao destinador implícito da enunciação, diferenciando-se, portanto, do narratário [...] O enunciatário não é apenas destinatário da comunicação, mas também produtor do discurso [...] (GREIMAS e COURTÉS, s.d., p. 150).

Assim, conforme o explicitado, as duas posições actanciais – enunciador e enunciatário – são, na verdade, englobados pelo “sujeito da enunciação.” Barros, (2001, p. 92) corrobora tal visão afirmando que “enunciador e enunciatário são desdobramentos do sujeito da enunciação que cumprem os papéis actanciais de destinador e de destinatário do objeto-discurso.” Assim, sendo o enunciador dotado do fazer persuasivo, cabe-lhe o papel de destina-

dor manipulador, “responsável pelos valores do discurso”, enquanto que o enunciatário, dotado do fazer interpretativo, reveste-se do estatuto de destinatário-sujeito, manipulado cognitiva e pragmaticamente pelo enunciador. Dessa forma, estabelece-se uma relação de manipulação entre enunciador e enunciatário, em que se manifestam o /querer/, o /poder/, o /saber/ e o /dever/ fazer do enunciador sobre o enunciatário, sendo que este último pode crer ou não no discurso enunciado. Firma-se assim entre ambos um contrato “fiduciário” que só será sancionado de maneira positiva pelo enunciador, caso seja acatado e efetivado pelo enunciatário. Esse contrato, que Greimas e Courtés (s.d.) chamam de “contrato de veridicção” é responsável pelo efeito de sentido de verdade, e para isso as estratégias argumentativas empregadas pelo enunciador tornam-se fundamentais como instrumentos de persuasão.

Exercido pelo enunciador, o fazer persuasivo só tem uma finalidade: conseguir a adesão do enunciatário, o que está condicionado pelo fazer interpretativo que este exerce, por sua vez: pelo mesmo motivo, a construção do simulacro de verdade, tarefa essencial do enunciador, está igualmente ligada tanto a seu próprio universo axiológico quanto ao do enunciatário e, sobretudo à representação que o enunciador se faz deste último universo (GREIMAS e COURTÉS, s. d., p. 487).

Em vista do exposto pelos semioticistas, parece-nos, portanto, que basicamente, a relação contratual efetuada por enunciador e enunciatário funda-se na busca de um efeito de sentido de verdade, mas só se efetiva, realmente, mediante a existência de um universo referencial comum a ambos. Assim, conforme Greimas e Courtés (s.d., p. 487) não se deve “vincular o problema da veridicção à estrutura da comunicação intersubjetiva.”

Fiorin (2001) faz alusão a uma “convenção fiduciária” entre enunciador e enunciatário na produção do enunciado. Segundo o autor, tal acordo determina o estatuto veridictório do texto e apresenta dois aspectos: a maneira como o texto deve ser levado em consideração sob a ótica da verdade e da realidade; e como os enunciados devem ser entendidos, ou seja, literalmente, referindo-se ao que foi dito, ou ao contrário, como por exemplo, afirmar-se algo ironicamente com a intenção de dizer exatamente o oposto do que se diz.

Tais procedimentos conferem estatuto de verdade ou de mentira ao texto, assim como de realidade ou de ficção e variam de acordo com a cultura e os grupos sociais. Barros (2001) explicita que é o contrato de veridicção que estabelece os parâmetros a partir dos quais o enunciatário reconhece as marcas veridictórias do discurso, o que leva a compará-las com seus conhecimentos anteriores, decorrentes de outros contratos de veridicção, assumindo então a posição cognitiva do enunciador.

Dessa forma, pressupõe-se um saber partilhado entre enunciador e enunciatário que determinará uma maior ou menor interatividade entre eles, configurada pelo contrato esta-

belecido.

As modalidades veridictórias, enfim, referem-se ao saber compartilhado ou não, isto é, às relações entre os sujeitos a respeito dos objetos que estão no seu horizonte de conhecimento comum. Elas inscrevem o saber em uma relação intersubjetiva contratual ou polêmica (BERTRAND, 2003, p. 318).

É importante ressaltar, conforme esclarece Barros (2001), que os discursos produzidos pelo enunciador não são efetivamente falsos ou verdadeiros. O que ocorre, na verdade, são discursos construídos com efeitos de sentido de verdade ou falsidade que parecem verdadeiros, ou seja, o enunciador exerce seu fazer persuasivo, procurando deixar marcas de veridicção no discurso que sejam reconhecidas pelo enunciatário e por ele interpretadas a partir do contrato de veridicção.

Para concluir esse enfoque, por tudo que foi exposto percebe-se que o ato enunciativo é produto de uma complexa rede de relacionamentos tecida entre enunciador e enunciatário, cujas figuras construídas discursivamente, devem ser bem apreendidas para que se apreendam os efeitos de sentido na análise textual.

2 CONFISSÕES DE RALFO: PANORAMA GERAL DA OBRA

Assemelham-se, porém não são. São, mas não se assemelham. Um jogo de esconde. Como se entrássemos num labirinto de espelhos e perdêssemos a imagem verdadeira. Ou todas as imagens à nossa volta dadas como verdadeiras. Aceitar todas, admitindo a multiplicidade, ou permanecer em busca da única?

Ignácio de Loyola Brandão

Confissões de Ralfo foi publicado em 1975 e constitui o primeiro livro de Sérgio Sant’Anna. Podemos dizer que se trata de uma obra profundamente marcada pela preocupação com a escritura, sendo, do início ao fim, perpassada por uma constante ironia e pela pluralização de papéis actanciais e temáticos do ator Ralfo. O enunciador, ao atribuir à obra o subtítulo *Uma autobiografia imaginária* indica que tratará da construção de Ralfo como ator, ser de linguagem ficcionalmente construído, simulacro do ser humano heterogêneo, já que ele se multifaceta em diversos papéis actanciais e temáticos.

Vale ressaltar que a obra explicita também o percurso do sujeito da enunciação, que participa do universo ficcional no papel temático de criador do ator “Ralfo”, que, por sua vez, seria uma projeção de seu imaginário, manifestado no nível do enunciado, a viver aventuras, uma delas também no papel temático de escritor.

Tornei-me, então, um escritor[...]E parto, agora, de corpo e alma, a escrever minha história. Mais do que isso: passo a viver intencionalmente uma história que mereça ser escrita, ainda que incongruente, imaginária e até fantasista (SANT’ANNA, 1995, p. 5).

Importante frisar o papel do enunciador como sujeito cognitivo que tem consciência do teor de imaginário que evolve toda autobiografia:

Afinal, não só esta, mas todas as autobiografias são sempre imaginárias e reais, se é que se podem delimitar fronteiras exatas nesse sentido. Pois se a realidade é de certo modo uma criação imaginária, também a imaginação e a fantasia são realidades contundentes, que revelam integralmente o ser e o mundo concreto em que se apoiara (SANT’ANNA, 1995, p. 6).

A obra é composta, além do prólogo, epílogo e nota final, de “nove pequenos livros”, assim constituídos: Livro I - A Partida ; Livro II – Eldorado; Livro III – Intervalos,

Delírios, Etc.; Livro IV – O Ciclo de Goddamn; Livro V – Delinquências, Degringolagens e Deteriorações; Livro VI – D.D.D.2: Documentos; Livro VII – Suicídios, Personagens; Livro VIII – Au Théâtre; Livro IX – Literatura. Cada livro, por sua vez, subdivide-se em outras unidades, totalizando trinta e duas histórias, e, conforme esclarece o roteiro, embora apresentem “um tênue relacionamento entre si”, podem ser lidos separadamente como unidades distintas. Na verdade, embora apresente um traço fragmentário em sua estrutura, a obra compõe uma unidade, na medida em que se verifica que a diversidade dos temas conduz à constatação de que Ralfo, enquanto enunciador, no papel temático de escritor, simula um desejo: criar, por meio da ficção, experiências de vida de um “cavaleiro andante” dos tempos modernos. Isso se explicita metadiscursivamente numa das três epígrafes do início da obra, assinada pelo próprio Ralfo, em que ele se revela manipulado pelo desejo de escrever um “super romance”, com um “super-enredo” e cujo personagem principal seja ele mesmo.

Quanto a mim, ao contrário, quero escrever um super-romance, também com um super-enredo, repleto de acompanhamentos inverossímeis e pueris e onde fulgura um personagem principal, único e sufocante, a quem acontecem mil peripécias: eu. Ralfo (SANT’ANNA, 1995, p. 8).

Verifica-se aqui que Ralfo antecipa ao enunciatário não só o metadiscorso em que se constitui a obra, mas também a heterogeneidade de papéis actanciais e temáticos por meio dos quais se manifestará ao longo das histórias.

Ralfo, por revestir-se de distintas identidades, ocupa, ao mesmo tempo, a posição de sujeito pragmático, cognitivo e passional. Assim, como sujeito pragmático - desdobramento do sujeito da enunciação, que rompe vínculos com seu passado, projetando-o no enunciado, vivencia diversas experiências encarnando “um herói de muitas sagas” que se constrói nas mais diversas situações. No Livro I - “A Partida”, na história que leva o título do livro, é o guia turístico enquanto realiza seu projeto de abandonar a cidade de origem; em “Dias tranquilos...”, é o gigolô sustentado pelas gêmeas Sofia e Rosângela que conheceu num trem e com as quais fora morar em São Paulo; em “Diário de bordo” é o jogador que ganha uma fortuna e dela se desfaz, a bordo de um navio estrangeiro. No Livro II – “Eldorado”, no episódio intitulado “Eldorado (2)” é guerrilheiro na ilha mítica de Eldorado, tornando-se Imperador na história seguinte “Proclamação de Ralfo, Primeiro e Único guia provisório de Eldorado”, onde posteriormente é metralhado traiçoeiramente pelas costas. No livro III “Intervalo, Delírios Etc.”, no capítulo “Ressurreição” é o “ressuscitado” que faz reflexões sobre a vida e sonha ter uma mulher. Na próxima história, “A paixão segundo Ralfo”, entrega-se a uma in-

tensa atividade sexual com Rute. No Livro IV “O Ciclo de Goddamn” é operário de grande empresa em “Um dia de trabalho” e posteriormente vagabundo em “Goddamn City”. Prisioneiro torturado no exílio – Livro V “Delinqüências, Degringolagens e Deteriorações”, episódios “Interrogatório (1)”, “Interrogatório (2)”, a ação de Ralfo concentra-se em caminhadas entre a cela e o porão, e nas respostas às perguntas absurdas que lhe fazem os torturadores. É interno do “Laboratório Existencial Dr. Silvana”, na Espanha, no Livro VI “D.D.D.2: Documentos”, episódio “Relatório conjunto da comissão de psiquiatras convidada a observar o Baile de Gala no Laboratório Existencial Dr. Silvana”. Ali realiza peripécias que colocam em jogo os limites entre a normalidade e a anormalidade. Ao lado de Alice/Lolita e Pancho Sança, nas últimas quatro das cinco histórias do Livro VII, “Suicídios, Personagens”, é andarilho e realiza pequenos furtos. Ator de teatro nos quatro episódios do Livro VIII “Au Théâtre”, e, finalmente escritor, momento em que se apresenta a um conselho, mais parecido a julgamento judicial, visto que seu livro é julgado e posteriormente condenado à destruição – Livro IX “Literatura”.

Em todas essas sagas, no papel de sujeito cognitivo, Ralfo está sempre interrogando a identidade do homem, avaliando, discutindo valores, colocando em julgamento as arbitrariedades praticadas pelas diversas facções representativas do poder.

Sujeito sensível, ao longo da narrativa ele tem também um percurso patêmico. Ao lado do fazer e do saber, desenvolve-se um percurso centrado no ser. Configuram-se em várias cenas, estados de alma que retratam Ralfo como alguém que sente dor, medo, ansiedade, entusiasmo, enfim, estados eufóricos e disfóricos.

Devemos observar que, por trás das aventuras errantes de Ralfo, marcadas no enunciado pela diversidade de papéis por ele assumidos, está o sujeito da enunciação ironicamente colocando em evidência as práticas sociais e políticas contemporâneas à escritura da obra, assim como a instabilidade do comportamento humano e os valores que o regem. Entre tantas outras que podem retratar tal percepção, ressaltamos as passagens que evidenciam uma inversão de valores no que se refere às relações familiares, constatada respectivamente em “A partida” e “Dias tranquilos (final)”, episódios em que Ralfo, destituído de qualquer atitude ética, saqueia levemente a própria família (A partida): “Saqueei o que havia dentro de casa. Nenhum remorso enquanto revistava aqueles velhos bolsos de ternos. Não tinha nada mais a ver com aquela gente, minha ex-família” (SANT’ANNA, 1995, p. 13) e Rosângela e Sofia, duas irmãs gêmeas, com quem compartilhou parte de sua vida (Dias tranquilos (final):

Revolvendo armários como um ladrão vulgar. Ralfo, o ladrão sem casaca, seria um

bom título para minhas memórias. Por isso é que juro, neste exato momento, nunca mais roubar. Pagarei com suor e sangue a culpa dos meus crimes. Um pensamento que logo me devolve o amor-próprio e a tranqüilidade. A certeza de que o dinheiro encontrado servirá aos mais nobres fins. E o que fariam Rosângela e Sofia de seu dinheiro, a não ser alimentar outro faminto rufião? Como um esguio Raskolnikov, vou racionalizando meus crimes, apalpando bolsas, vestidos, casacos, caixas de papelão (SANT'ANNA, 1995, p. 25).

Vale evidenciar aqui que, embora se constate que como sujeito pragmático, ao praticar o furto nos dois episódios, configurando uma temática de desrespeito aos valores que sustentam as relações familiares e sociais, percebe-se, em “Dias tranqüilos (final)” uma diferença quanto à avaliação de Ralfo acerca de sua própria atitude. Enquanto em “A partida” ele não manifesta qualquer sentimento que possa expressar constrangimento ou justificativa para seus atos, em “Dias tranqüilos (final)”, verifica-se uma manifestação que revela, embora sutilmente, uma consciência de culpa diante do que estava fazendo: “Mesmo com um certo remorso (juro), eu havia esperado pacientemente por essa oportunidade” (SANT'ANNA, 1995, p. 25). Isso comprova o que ele estabelecera ao se afirmar como “cavaleiro andante de boas e péssimas intenções” (SANT'ANNA, 1995, p. 13). Revestido do papel actancial de espoliar o dinheiro da família, Ralfo realiza a intencionalidade que estava prevista no papel temático de cavaleiro de péssimas intenções. Por outro lado, em outros momentos da obra, como guerrilheiro, por exemplo, no Livro II “Eldorado”, revelará as “boas intenções”:

Nós, os vingadores guerrilheiros de Eldorado. E durante a noite se festejou em todas as aldeias e cidades. Pois distribuimos ao povo pão, dinheiro e aguardente. E desce-mos a bandeira preta do tirano Camargo. E hasteamos a bandeira branca, significando a pureza das nossas intenções. Nossa bandeira branca, tinta com sangue dos mártires. A bandeira dos guerrilheiros de Eldorado (SANT'ANNA, 1995, p. 47).

Interessante observar a ironia da enunciação ao revelar que Ralfo se dá bem no papel de cavaleiro de “péssimas intenções”, como no caso em que espolia o dinheiro da família, ao passo que, quando realiza as “boas intenções”, muitas vezes se dá mal, conforme se verifica no papel de guerrilheiro, em que é traído: “[...]Ralfo silenciou[...] à espera de aplausos entusiásticos. Aplausos que realmente se fizeram ouvir. Mas juntamente com uma rajada de metralhadora, disparada traiçoeiramente por detrás de Ralfo[...].” (SANT'ANNA, 1995, p. 50).

Os desdobramentos de Ralfo conduzem a narrativa também a uma multiplicidade espaço-temporal marcada por um percurso de contínuos deslocamentos, seguindo sempre em frente, sem destino: “meu caminho é sempre em frente, sou um homem que viaja pelo tempo e pelo espaço” (SANT'ANNA, 1995, p. 103). Temos aqui a constatação de que Ralfo

segue sempre em frente, não em busca de um objetivo definido. O que parece estar em jogo em suas constantes “viagens” não é um lugar propriamente dito, mas sim uma ânsia de conhecimentos que reflete toda a inquietude do ser humano, configurando a temática da busca de um sentido para a vida. A própria idéia de que quem se afasta do lugar tópico e sai para o mundo em busca de aventura implica a vivência de acontecimentos inesperados, justifica os deslocamentos espaciais de Ralfo.

A trajetória espacial de Ralfo é figurativizada ora pelo efeito de sentido de verdade – cidade de São Paulo (Livro I, episódios “Dias tranquilos”, “Dias tranquilos (final)”), ora pelo irreal – Goddamn City – cidade imaginária (Livro IV- episódios “Roteiro turístico de Goddamn City” e “Goddamn City (2)”), sendo que nesses espaços gerais encontram-se inseridos outros mais específicos: ilha, prisão, clínica psiquiátrica, navio, palco, tribunal...

Quanto à projeção temporal, é pautada pela imprecisão: “Do princípio de minha história, até agora, podem ter decorridos cinco dias ou cinco anos, ou, quem sabe, tudo se fez simultaneamente” (SANT’ANNA, 1995, p. 169).

Essa multiplicidade espacial e a ausência de uma temporalidade definida, pontual, remetem à temática da busca incessante do novo que se coaduna à pluralidade actorial. Ralfo está sempre recomeçando, reinventando novos modos de vida, fato que dilui as fronteiras do tempo e do espaço da narrativa. “Ralfo não existe e pode diluir-se a qualquer momento para reencarnar-se adiante no tempo e no espaço” (SANT’ANNA, 1995, p. 67). Assim, de forma lúdica, ao explicitar o caráter ficcional do ator, explicitando o metadiscurso, o sujeito da enunciação revela o caráter de pós-modernidade de sua obra.

2.1 CONFISSÕES DE RALFO E O PÓS-MODERNISMO

O saber pós-moderno não é somente o instrumento dos poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável.

Jean- François Lyotard

De acordo com Santos (2002, p. 7) “pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando por convenção, se encerra o modernismo”. O autor preceitua que, em oposição ao subjetivismo e hermetismo modernos, a arte nesse período é convertida numa espécie de *antiarte*, abandona os museus e galerias e, dotada de outra linguagem, assimilável pelo público, ganha as ruas.

Essa nova configuração da arte, por sua vez, reflete-se na literatura contemporânea, dotando-a, segundo Reis (1987) de marcas próprias do pós-modernismo, tais como:

Descontinuidade; quebra da seqüência previsível; utilização de todas as linguagens[...]; incorporação num mesmo texto, de fragmentos diversos, de vários autores, estilos e épocas, etc., realizando o que se chama intertextualidade; simultaneidade de cenas, imitando procedimentos do cinema moderno; introdução, na prosa, de técnicas de construção de poemas[...] (REIS, 1987, p. 86).

Com referência à literatura considerada pós moderna, Santos (2002) afirma que os pós-modernos buscam a destruição da forma romance, ou então primam pelo pastiche, pela paródia; usam formas do romance histórico e de massa (romance policial, ficção científica), como na metaficção americana. Em qualquer um dos casos não se cogita, no entanto, a representação realista da realidade, sendo que, na literatura pós-moderna o que está se manifesta não é um retrato da realidade, “mas um jogo com a própria literatura”. O autor relata ainda que:

A fragmentação da narrativa é total, podendo-se misturar os narradores: em geral não sabemos quem está falando. Raramente o personagem tem psicologia ou posição social. Pode mudar de nome, cor, ou idade, sem razões aparentes para isso. Os finais costumam ser múltiplos[...] E são comuns as construções em abismo: uma história dentro de outra que está dentro de outra[...]sem fim (SANTOS, 2002, p. 40).

Além do exposto quanto às inovações inscritas na literatura no período pós-moderno, Santos faz observações sobre “os gêneros indefinidos que misturam reportagem e ficção, com a atuação de pessoas reais”(SANTOS, 2002, p. 40), enquanto outros amalgamam autobiografia com fantasia. Afirma ainda que os textos vêm sempre recheados de citações e referências à própria literatura.

Lytard afirma que as transformações sofridas pela cultura na época pós-moderna promovem a crise dos relatos. De acordo com o filósofo, “a função narrativa perde seus atores, os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo (LYOTARD, 2000, p. 16).

Já, conforme Harvey (2003, p. 44), entre 1968 e 1972, o pós-modernismo emergiu “como um movimento maduro, embora ainda incoerente, a partir da crisálida do movimento antimoderno dos anos 60” e tornou-se um conceito com o qual lidar, voltado para campos de opiniões e forças políticas conflitantes. Na literatura, segundo McHale (apud HARVEY, 2002, p. 46), “o romance pós-moderno caracteriza-se pela passagem de um dominante “epistemológico” a um “ontológico” (grifos do autor), o que significa:

Uma passagem do tipo de perspectivismo que permitia ao modernista uma melhor apreensão do sentido de uma realidade complexa, mas mesmo assim singular, à ênfase em questão sobre como realidades radicalmente diferentes podem coexistir, colidir e se interpenetrar. Em consequência, a fronteira entre ficção e ficção científica sofreu uma real dissolução, enquanto as personagens pós-modernas com frequência parecem confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir em relação a ele (HARVEY, 2003, p. 46).

No relato das diferenças entre modernismo e pós-modernismo na literatura, Harvey (2003) esclarece que, enquanto os críticos literários modernistas mostram uma tendência de ver as obras como exemplo de um gênero e julgá-las, portanto, conforme um “código mestre” que prevalece no gênero, o estilo pós-moderno vê a obra como um “texto” com suas particularidades, mas que pode ser comparado com qualquer outro texto de qualquer espécie.

Pode-se observar, por esse breve passeio pelas características da literatura pós-moderna, que *Confissões de Ralfo* apresenta traços desse momento cultural. Destacam-se, entre outros, a fragmentação em sua estrutura, o refletir sobre a própria criação literária e a intertextualidade.

Santos (2002) expõe que, na literatura brasileira, no período pós-moderno, alguns autores “embolam” autobiografia com fantasia. Em *Confissões de Ralfo*, constata-se tal fato, uma vez que o registro de experiências ali presentes não se sustenta nos fatos vividos pelo sujeito da enunciação, simulacro do autor. Pelo contrário, o sujeito da enunciação declara que foi “concebido do nada” e corta vínculos com a sua história pessoal: “O primeiro passo é abandonar a cidade e qualquer vínculo com a existência anterior. Mais do que isso: apagar todos os traços desse passado” (SANT’ANNA, 1995, p. 13). Nesse sentido, portanto, não se tem o panorama de uma autobiografia tradicional, mas sim um registro fantasioso, produto do imaginário.

Quanto ao aspecto formal da narrativa, percebe-se o caráter fragmentário do texto, de início, no próprio roteiro, que fornece dados sobre a organização do texto:

Além do prólogo, epílogo e nota final, as *Confissões de Ralfo* compõem-se de nove pequenos livros. Possuindo muitas vezes um tênue e até suspeito relacionamento entre si, possivelmente esses livrinhos serão melhor desfrutados como unidades distintas, que se subdividem, por sua vez, em outras unidades ou episódios, em número de trinta e dois (SANT’ANNA, 1995, p. 7).

Fica claro nesse excerto que, apesar de sugerir o caráter fragmentário da obra, que se distancia das narrativas tradicionais, centradas numa trama única, o sujeito da enunciação faz referência ao “tênue” relacionamento entre as unidades, cujo elo comum está no fato

de que todas as peripécias dos trinta e dois episódios foram vividas por Ralfo.

O traço, porém, mais marcante da pós-modernidade na obra incide sobre a construção do próprio Ralfo que, como sujeito plural, heterogêneo, surge, em cada capítulo, com uma nova faceta:

Resumindo, digamos que este livro trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real. Antes de tudo quero divertir-me – ou mesmo emocionar-me – escrevendo este livro e tomando a liberdade, como a de objetivar-me, algumas vezes, na 3ª pessoa do singular ou através da fala de terceiros. E percebendo-me demasiadamente crápula ou vil ou pequeno e medíocre, num capítulo, surgirei gracioso e esfuziante no capítulo seguinte, desfazendo a impressão anterior[...] (SANT'ANNA, 1995, p. 6).

É importante observar, no fragmento supracitado, que o sujeito da enunciação, ao fazer referência à sua intenção de objetivar-se algumas vezes por meio da fala de terceiros, refere-se, metadiscursivamente, à criação do efeito do sentido de objetividade, efeito que se cria com a debragem actancial enunciativa, por meio da qual se instala um “ele” no enunciado visando ao distanciamento da enunciação em relação ao fato enunciado.

No trecho acima, percebe-se que o ator, enquanto simulacro do ser humano vai revelar a sua heterogeneidade, revestindo-se, desse modo, no decorrer da narrativa, de vários papéis temáticos, conforme se verifica:

RALFO (se defendendo): - Saltimbanco, guerrilheiro, psicopata, vou aprisionando pequenos pedaços do infinito, para depois romper definitivamente as amarras e lançar-me no grande espaço sem compartimentos (SANT'ANNA, 1995, p. 239).

Nota-se ainda, em *Confissões de Ralfo*, também nas epígrafes, marcas da pós-modernidade. A primeira epígrafe, de Andy Warhol, “Eu queria fazer o pior filme do mundo” (SANT'ANNA, 1995, p. 8), figurativiza o tema da valorização do dado cultural negativo, traço da estética pós-moderna vinculado à *pop Art*, movimento que atribui valor artístico à banalidade do cotidiano urbano. A segunda epígrafe, de T. S. Eliot, “Em matéria de romance, somente tem valor hoje, ao que tudo indica, aquilo que não é mais romance” (SANT'ANNA, 1995, p. 8) evidencia também mudanças de visão no que se refere às características do romance tradicional.

Santos, ao postular a existência de uma vertente da literatura pós-moderna “que realça, sobretudo, a técnica de construção/destruição do romance, em detrimento do conteúdo”(SANTOS, 2002, p. 62), deixa claro o que está manifestado no exposto por T.S.Eliot.

A terceira epígrafe é, por outro lado, assinada pelo próprio Ralfo, sujeito de-

breado e dotado de voz:

“Quanto a mim, ao contrário, quero escrever um super-romance, também com um superenredo, repleto de acontecimentos inverossímeis e pueris e onde fulgura um personagem principal, único e sufocante, a quem acontecem mil peripécias: eu.”(SANT’ANNA, 1995, p. 8).

Percebe-se que Ralfo, ao longo da obra, no papel actancial de sujeito narrador, realiza essa performance anunciada metadiscursivamente nessa epígrafe e ao anunciar que “ao contrário” quer escrever um “super-romance” dialoga com Andy Warhol e T. S. Eliot, opondo-se ao que eles expressam.

Importante ressaltar, ainda em relação ao aspecto formal da obra, que o tema da ruptura com a estrutura da narrativa tradicional explicita o metadiscorso em que se constitui o texto por meio da figura “romance desestrutural”:

Tomado em seu conjunto, este livro demonstra, como os senhores devem ter percebido em sua leitura, o mais completo desprezo pelas regras estruturais do romance, a sutil combinação das partes entre si. Eis que, sem a menor cerimônia e verossimilhança, os capítulos do livro e as aventuras deste senhor vão acumulando, quase sempre com uma impossível e inadequada relação de causa e efeito. Não fosse o receio de criar mais uma infame terminologia, diríamos que o autor inaugura o romance desestrutural (SANT’ANNA, 1995, p. 234).

No decorrer de toda a obra, é patente essa marca de desestruturação, tanto no que diz respeito ao aspecto formal, quanto ao temático. Deve-se ressaltar, todavia, que por trás da aparente fragmentação da obra, ela mantém sua unidade estrutural na medida em que Ralfo é o elo a ligar as diversas histórias, figurativizando a heterogeneidade do homem contemporâneo.

Quanto ao trecho supracitado, vale ressaltar que ao utilizar-se da estratégia metadiscursiva, o sujeito da enunciação, discutindo o papel da literatura e do próprio ato de escrever, dialoga de forma irônica com a estrutura da narrativa tradicional.

A experimentação está presente também na organização da obra, com seus traços de descontinuidade, de recomeços constantes:

E novamente adeus, eu digo, com um sorriso generoso. Meu caminho é sempre em frente, sou um homem que viaja pelo tempo e pelo espaço. Todas as cidades terminam em algum lugar[...] E lá, muito ao longe, uma outra cidade, irmã gêmea desta que vou abandonando. É para lá que eu vou. Purificado e transfigurável, para reencontrar-me mais uma vez (SANT’ANNA, 1995, p. 103).

Nota-se que o ator Ralfo, como se observa no trecho supracitado, insere-se no

próprio movimento da descontinuidade: nesta transfiguração constante de si mesmo, instaura-se como sujeito heterogêneo que, nesse sentido, rompe também as barreiras da unidade de tempo e espaço.

Observa-se também que algumas histórias são construídas num plano de intertextualidade com outras, como por exemplo, no Livro VII – “Suicídios, Personagens”, os capítulos “Alice”, “Uma história imbecil”, “Alice (final)” e “Breve aparição de Pancho Sança”, numa referência a atores de outras obras literárias – respectivamente – “*Alice no país das maravilhas*”, “*Lolita*” e “*Dom Quixote*”.

Importante salientar que embora se enquadre num contexto fecundo de inovações e apresente alguns traços próprios da pós-modernidade, a obra, objeto da análise, não se restringe a um modelo de época, mesmo porque as abordagens nela contidas vão muito além do que puramente refletir esses traços. *Confissões de Ralfo* desnuda o caráter ambivalente do ser humano contemporâneo.

2.2 O PRÓLOGO: “O ESBOÇO DE UMA TEORIA LITERÁRIA”

*Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo
tempo
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.*

Álvaro de Campos

Greimas, em *Da Imperfeição*, na análise do conto “Continuidade dos Parques”, de Júlio Cortázar, comenta que o texto “apresenta-se como o relato de uma experiência estética” e que “é também, como ocorre no discurso da modernidade, o esboço de uma teoria literária” (GREIMAS, 2002, p. 55).

Parafraseando Greimas (2002), é pertinente afirmar que *Confissões de Ralfo* apresenta-se tanto como “o relato de uma experiência estética”, como também se percebe o esboço de uma teoria da literatura, na medida em que nele se manifestam reflexões do enunciatador sobre o processo de estruturação da obra, no que concerne principalmente à construção da “personagem” – ator – Ralfo. Isso se evidencia no prólogo da obra em que o sujeito da enunciação reflete sobre seu primeiro plano que seria a escritura de um romance como forma a exorcizar-se: “Como todos aqueles que sofrem de uma inquietação crônica, um tipo de peste

dentro da alma, que os impede de serem felizes ou de simplesmente desfrutar de uma tranqüila mediocridade, pensei um dia em exorcizar-me” (SANT’ANNA, 1995, p. 5). Exorcizar, como conceitua o dicionário é “um fazer sair (demônio, espírito mau) de um corpo por meio de rituais religiosos” (HOUAISS, 2004, p. 324). Já, no contexto do prólogo e da obra toda, essa figura reflete o desejo do enunciador de libertar-se enquanto simulacro do homem comum, ir além de si mesmo, transcender-se: “Transcender a mim próprio através da arte”. (SANT’ANNA, 1995, p. 5), o que seria a “oportunidade[...] de gozar de uma efêmera glória imortal.” (SANT’ANNA, 1995, p. 5). O emprego das figuras “efêmera” e “imortal”, cujas cargas semânticas se opõem, pressupõe um paradoxo, mas na verdade, trata-se de uma ironia: o sujeito da enunciação revela-se um sujeito cognitivo que tem consciência de que, na modernidade, as obras perdem a aura de imortalidade, de atemporalidade, e que mesmo os valores estéticos parecem se tornar efêmeros.

Sujeito do sentir, insatisfeito com sua “história pessoal” abandona o projeto do romance, cujo primeiro capítulo já estava escrito e enuncia que resolveu tornar-se personagem: “[...]insatisfeito com minha história pessoal até então e também insatisfeito com meu provável e mediano futuro, resolvi transformar-me em outro homem, tornar-me personagem” (SANT’ANNA, 1995, p. 6). Apresenta-se então, ao sujeito enunciador, um objeto literário a ser construído, um “mundo imaginário”, do qual ele se apossa: “Alguém que... escolhesse e se incorporasse a um destino imaginário, para então documentá-lo” (SANT’ANNA, 1995, p. 6). Desse modo, o sujeito da enunciação deixa o seu espaço para ocupar o espaço do enunciado. Penetra no universo ficcional para vivenciar, como ser de ficção literária, uma história que merece ser escrita, mesmo que seja “*incongruente, imaginária e fantasista*” (SANT’ANNA, 1995, p. 6, grifos nossos). Importante ressaltar, no fragmento citado, a ocorrência do metadiscurso que o enunciador constrói na medida em que faz uma reflexão sobre o papel da obra literária na modernidade.

Nasce, assim, o ator Ralfo. “Ralfo é este homem. Nasceu com minha própria morte” (SANT’ANNA, 1995, p. 6). A revelação de que o ator nasce com a morte do simulacro do autor cria o efeito de sentido da alegoria da criação literária. O enunciador deixa claro que é o responsável pela criação do ator, explicitando o processo de criação e teorizando sobre ele e revela, como sujeito cognitivo, que sua existência empírica não tem interesse para a literatura: “[...] alguém cuja identidade não interessa” (SANT’ANNA, 1995, p. 6). Constatase aqui o ponto de vista do enunciador sobre o seu papel actancial de criar o ator. Vale registrar também que o enunciador tem ainda o dever de selecionar fragmentos da vida do ator, dada a impossibilidade de captar a totalidade da existência:

E também esta autobiografia, como todas as outras, advirto, é composta de *fragmentos* selecionados de uma existência. E a própria seleção de fragmentos já seria uma forma de deturpar a verdade. Mas também seria inviável, além de aborrecido, gravar todos os momentos de Ralfo, que, como qualquer homem, possui horas, dias e até meses sem grande significação. Mas que, em contrapartida, procurará viver momentos equivalentes em intensidade a toda uma existência (SANT'ANNA, 1995, p. 6, grifo nosso).

Após esclarecer a impossibilidade de captar a totalidade da existência e, em vista disso, pautar-se numa autobiografia que seleciona aspectos vivenciais que merecem ser objeto do narrar, o enunciador explicita o tema da obra: “trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real” (SANT'ANNA, 1995, p. 6). Neste trecho, o sujeito da enunciação observa que, na construção dos “seres de papel”, que são os atores da obra, pode criar tanto efeitos de sentido de realidade, ou seja, pode tematizar a ilusão referencial, quanto efeitos de sentido de ficcionalidade, que é o que faz quando dialoga com outros textos como *Alice*, *Lolita*, *Dom Quixote*, etc. Dessa forma, cria a ilusão de que vida e ficção se misturam e tematiza, assim, a paixão pelo fazer literário que não deve se desvincular da própria existência. Em consequência, anula a distância entre o viver e escrever que devem ser processos simultâneos.

Em vista do exposto, sua obra pode tanto criar a ilusão de subjetividade “quero divertir-me e emocionar-me escrevendo este livro”, como criar a ilusão de objetividade: “tomando com ele diversas liberdades, como a de objetivar-me, algumas vezes na terceira pessoa do singular ou através da fala de terceiros” (SANT'ANNA, 1995, p. 6). Nesse último objetivo, constata-se, claramente, pela figura “fala de terceiros” que o enunciador tematiza o caráter polifônico que deseja imprimir a sua obra.

Há ainda, no último parágrafo do prólogo, uma alusão ao ser de ficção literariamente bem construído: “Percebendo-me demasiadamente crápula ou vil ou pequeno e medíocre, num capítulo, surgirei gracioso e esfuziante no capítulo seguinte, desfazendo a impressão anterior” (SANT'ANNA, 1995, p. 6). Aqui, percebe-se também a intenção do enunciador de revelar a contraditoriedade do ser humano, fato este que se manifestará no decorrer de toda a obra nos vários “papéis” actanciais e temáticos representados por Ralfo.

3 “A PARTIDA”: A CONSTRUÇÃO DO ATOR “EM BUSCA DE ACONTECIMENTOS”

Jogar-me nesse movimento como uma pessoa se joga no abismo. Sem medo e quase com indiferença. Flutuar na correnteza desse sistema... jogar-me na correnteza das cidades. Valente e estóico, nada pode atingir-me depois que atravesso o ponto crucial de onde não há mais retorno possível.

Sérgio Sant’Anna

Sabe-se que “eu” e “tu” configuram os actantes da enunciação. Essas posições podem concretizar-se nos diferentes textos transformando esses actantes em atores da enunciação. O ator é uma concretização temático-figurativa do actante. E aqui, então entra a questão da importância de se ver como é construída a imagem do enunciador, ou seja, o ator da enunciação, e também do ator do enunciado. E é neste ponto que se centra a análise que nos propuemos realizar em “A Partida”, um dos textos constituintes de nosso *corpus*, *Confissões de Ralfo*. Uma autobiografia imaginária.

É relevante ressaltar como se dá, neste capítulo, a estruturação do sentido do texto. Para isso utilizamos o percurso gerativo de sentido. Também objetivamos descrever a construção do ator Ralfo, criado ficcionalmente pelo sujeito da enunciação para vivenciar e registrar os acontecimentos que constituirão sua autobiografia. Compete a Ralfo a realização do ato literário, mas faltam-lhe elementos para isso, já que ele é destituído de referências, de conhecimentos anteriores que possam sustentar o conteúdo de seu trabalho escritural. Daí a proposta de sair pelo mundo em busca de acontecimentos: “[...] Saio para a rua neste meu primeiro dia de existência ativa como Ralfo[...] *Porque sou Ralfo, o personagem, à procura de acontecimentos*” (SANT’ANNA, 1995, p. 13, grifo nosso).

Em “A partida”, no nível das estruturas profundas, verifica-se uma oposição semântica entre a vida pacata do ator que representa o autor (o velho) e a vida de aventuras, já que ele quer deixar tudo para trás e iniciar uma vida nova (o novo). No texto em análise a vida pacata é disfórica e a vida de aventuras, eufórica. Ralfo está em disjunção com o espaço e a vida que vivia até então. Quer viver uma outra vida, livrar-se do passado, apagar qualquer vestígio dele. “O primeiro passo é abandonar a cidade e qualquer vínculo com a existência anterior. Mais do que isso: apagar todos os traços desse passado. Porque sou Ralfo, concebido

do nada” (SANT’ANNA, 1995, p. 13). Para isso propõe-se partir, ir ao encontro de novos acontecimentos e, assim, entra em conjunção com um novo espaço, uma nova vida.

Já no nível narrativo, em que as oposições semânticas fundamentais são assumidas como valores por um sujeito, Ralfo rompe com seu passado e vai em busca de novas experiências, buscando um “mundo” fantástico, repleto de aventuras, embora um tanto incerto. “Nenhuma idéia precisa na cabeça, mas a certeza de que algo tem que acontecer”(SANT’ANNA, 1995, p. 13).

Sabe-se que na análise de uma narrativa é importante levar-se em conta um percurso narrativo. O percurso do sujeito é constituído pelos programas de competência e *performance*. Na primeira ele adquire competência modal e semântica e torna-se sujeito competente para um dado fazer. Já o programa da performance o habilita a executar o fazer, transformando-o em sujeito realizador.

No texto em análise, Ralfo torna-se sujeito competente (quer, sabe e pode fazer) qualificado para a *performance* de partir para um “mundo” de aventuras. Operou-se, portanto, uma transformação de estado: de sujeito insatisfeito, membro de uma família, morador de uma cidade - não especificada no texto - transforma-se em sujeito aventureiro, cidadão do mundo. “Não tinha mais nada a ver com aquela gente, minha ex-família. Ralfo, o homem sem pai, sem pátria” (SANT’ANNA, 1995, p. 13). O emprego da terceira pessoa, na última parte da citação, constrói um efeito de sentido de afastamento do sujeito. Manifesta-se aqui um desejo de desvincular-se definitivamente de sua genealogia; renascer do “nada”, sem qualquer referência familiar. E assim o faz empreendendo uma viagem fantástica em busca do seu objeto de valor: a aventura.

Se esta fosse uma cidade marítima, me dirigia imediatamente para o porto. Andando pelo cais, me abordariam com propostas de trabalho e aventuras. Tripulante de um navio de contrabandistas. Ou escrivão de bordo de um navio de exploradores, descobridores. Mas nada mais resta por descobrir sobre a Terra. Todos os caminhos já cruzados por milhões de navegantes (SANT’ANNA, 1995, p. 13).

Parece aqui que o sujeito da enunciação, cidadão da era contemporânea tecnificada e civilizada, tem consciência de que o tempo épico de descoberta de novos mundos ficou para trás, de tal forma que o mar perdeu seu sentido de “caminho” rumo ao mistério e descobertas. Diante disso, apesar do espírito aventureiro de Ralfo, sabe que nada mais há para descobrir.

De acordo com Barros (2005, p. 19) “o objeto de uma transformação é sempre um enunciado de estado” e dessa forma, Ralfo, ao atribuir-se novas características: “roupas

novas, cabelos cortados, começar tudo desde o princípio” (SANT’ANNA, 1995, p. 13), quer transformar seu estado de disjunção com o objeto “aventura” e assim, rompe com a existência anterior, com seu passado. No que diz respeito ao percurso da manipulação, sabe-se que um sujeito, destinador-manipulador, age sobre um destinatário conduzindo-o a uma ação.

Na análise em questão, o descontentamento de Ralfo em relação ao seu cotidiano conhecido atua como um sujeito manipulador. Ralfo é manipulado por este descontentamento que instaura nele o desejo de partir. Em vista disso, ele efetua um contrato consigo próprio: deixar definitivamente para trás o seu passado. “E quanto a mim, nada existe a ser reconstituído. Ralfo, o homem sem passado” (SANT’ANNA, 1995, p. 17). Interessante ressaltar, na última parte da citação, a reiteração do afastamento do sujeito, com a estratégia do emprego da terceira pessoa.

Quanto ao nível discursivo, etapa em que efetivamente ocorre a construção do ator, em “A Partida”, já no início da narrativa, ocorre uma debreagem actancial enunciativa. O sujeito da enunciação delega voz a Ralfo e o instala no discurso como um narrador em primeira pessoa, obtendo, desta forma, um efeito de subjetividade, o que se manifesta em “Compenetrar-me de que sou Ralfo[...]” (SANT’ANNA, 1995, p. 13).

Pode-se dizer que na situação inicial da narrativa percebe-se a construção de um ator “herói macunaímico”, sem caráter, sem qualquer compromisso com a instituição familiar, com a qual rompe todos os vínculos. “Saqueei o que havia dentro de casa. Nenhum remorso enquanto revistava aqueles velhos bolsos de ternos. Não tinha mais nada a ver com aquela gente, minha ex-família” (SANT’ANNA, 1995, p. 13). Antes de entrar num trem que o conduzirá definitivamente para a nova vida, novo “mundo”, o narrador efetua uma “viagem” pela cidade que marca seu passado, à qual se refere como “Capital de algum Estado brasileiro”, evidenciando que ainda existem alguns resquícios de sua existência anterior: “Ruas tão misteriosamente familiares que não preciso prestar a menor atenção para andar por elas. As pernas do antecessor de Ralfo ainda me dirigem e conhecem o seu caminho” (SANT’ANNA, 1995, p. 14). Nessa caminhada pela cidade, Ralfo a descreve, dirigindo-se a um narratário, manifestado por meio da figura de turistas:

Lojas de mau gosto. Bares e bancos. Edifícios. Aqui neste local, meus caros turistas, o acontecimento histórico mais importante foi um funcionário público que se atirou do vigésimo andar, por causa de dívidas, alcoolismo e amores frustrados. Um homem sem importância, ninguém prestou atenção nele, embora tivessem cercado o cadáver. Mas as pessoas queriam ver apenas as tripas, o espetáculo, e não o homem, que mereceu umas poucas linhas amareladas de jornal. No entanto, era um homem muito importante, uma personalidade. Para si próprio. Naquela queda um universo inteiro se desmanchou e nunca será reconstituído (SANT’ANNA 1995, p. 14).

Ocorre, neste ponto, uma debreagem enunciativa da enunciação, por meio da qual Ralfo dialoga com o narratário “meus caros turistas”, introduzindo, desse modo um “tu” no enunciado. Mas quem são esses turistas? Pode-se pressupor que o sujeito da enunciação cria um efeito de sentido de indeterminação actorial e sua intenção, ao referir-se a eles, é, na verdade, mostrar que figurativizam aqueles que viajam com Ralfo pelo universo da ficção.

Essa indeterminação actorial estende-se também na referência ao funcionário público que se atirou do vigésimo andar do edifício. Trata-se, não de um funcionário público individual, mas de um homem anônimo, bem característico da sociedade contemporânea, o que leva à constatação de que por trás da cena do relato de suicídio está o sujeito da enunciação denunciando o cotidiano de uma cidade fria e indiferente aos problemas individuais. Percebe-se uma sutil ironia quanto à visão de mundo da sociedade contemporânea, manipulada pela mídia, pelo espetáculo. Assim, a enunciação coloca em julgamento a sensibilidade humana, de tal forma que o homem moderno, revestido sob a aparência da insensibilidade é desnudado, ironicamente: “Mas as pessoas queriam ver apenas as tripas, o espetáculo, e não o homem, que mereceu umas poucas linhas amareladas de jornal” (SANT’ANNA, 1995, p. 14).

Por outro lado, constata-se que o enunciador busca resgatar o humano. “No entanto, era um homem muito importante, uma personalidade[...] Naquela queda um universo inteiro se desmanchou e nunca será reconstituído” (SANT’ANNA, 1995, p. 14).

Voltando às “peregrinações” de Ralfo junto aos turistas pelas diversas partes da cidade, tem-se novamente um ponto de vista irônico acerca das relações econômicas na sociedade capitalista, tema que se manifesta no relato de Ralfo ao narratário:

À nossa direita, temos a sede do banco mais próspero do país. Os banqueiros ficam cada vez mais ricos e os bancários cada vez mais putos da vida. Mas quem permanece bancário merece, de certo modo, tal destino. Porque há sempre a possibilidade de lançar-se do vigésimo andar como o nosso amigo ou então, para os mais corajosos, assaltar o banco ou mijar em cima da mesa do chefe, ou ainda o mais óbvio: simplesmente nunca mais voltar ali. Divagações espontâneas e sem importância de Ralfo, enquanto ele não se manda definitivamente (SANT’ANNA, 1995, p. 14).

A irreverência do ator, conforme se verifica na passagem acima, leva à constatação de que o narrador, simulacro do enunciador, coloca também em julgamento o sistema capitalista, ironicamente questionando as relações de trabalho e as desigualdades sociais entre empregadores e empregados.

Observa-se ainda, no último enunciado da citação, a ocorrência de embreagem. O narrador utiliza a terceira pessoa do singular, no lugar da primeira, ocorrendo, mais uma vez, a isotopia de distanciamento entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado.

Na seqüência da narrativa, Ralfo vai se revestindo de vários papéis temáticos, como o de cavaleiro andante, o de um sujeito errante, como se nota em: “Ralfo, cavaleiro andante de boas e péssimas intenções [...] Ralfo, homem sem pai e sem pátria” (SANT’ANNA, 1995, p. 13); “Ralfo, cavaleiro solitário, perdendo todas as memórias e passados” (SANT’ANNA, 1995, p. 14); “Ralfo, o homem sem passado” (SANT’ANNA, 1995, p. 17).

Assim o ator do enunciado vai se construindo, revelando um traço constante de ironia em relação aos espaços familiares que pretende deixar para trás, espaços estes não especificados. Há uma debreagem espacial que produz um efeito de sentido de indeterminação. Não há no enunciado referência a um espaço específico, “[...] no alto daquela avenida, temos o Palácio do Governo, que serve de moradia e local de trabalho àquele que tão sabiamente governa este Estado” (SANT’ANNA, 1995, p. 14). Sabe-se, pelas figuras que aí se manifestam, como “palácio do governo”, “Estado”, que se trata de uma capital. Mas que capital? Que Estado? Não há qualquer menção a topônimos.

A referência espacial, do modo como é enunciada, corrobora a idéia de universalidade. Não se trata desta ou daquela cidade específica. É um lugar cosmopolita que pode ser qualquer um. Várias figuras espaciais e actoriais generalizantes revelam esse universo, que, indeterminado, pode se referir a qualquer cidade grande:

Aqui, no monumental parque da cidade, os mendigos mendigam, os amantes amam, as crianças brincam, os policiais policiam, os vendedores vendem, os curiosos observam[...] ali adiante é o bairro boêmio da cidade, com suas luzes, bares, restaurantes, clubes noturnos[...]” (SANT’ANNA, 1995, p. 15).

Como se vê, não há especificações actorial e espacial, o que leva a produção de um efeito de sentido de universalidade. A cidade tem tudo que qualquer outra cidade grande, o que remete à idéia de tratar-se, na verdade, de uma referência ao “mundo” contemporâneo, mas há um indício que induz o enunciatário a pressupor que o espaço descrito refere-se a alguma cidade grande do Brasil, isso pela figura do “progresso”: “Ali se divertem nossos anônimos heróis depois de um dia de intensa faina construtiva (pois o progresso é nosso lema)” (SANT’ANNA, 1995, p. 15), uma vez que a afirmação que está entre parênteses retoma “Ordem e Progresso”, lema da bandeira brasileira.

Nota-se que, por trás das cenas em que Ralfo conduz os turistas aos locais menos apropriados a um roteiro turístico, está o sujeito da enunciação criticando o lado negativo, a devassidão da cidade grande.

[...]Nesse quarteirão, os cidadãos solitários do sexo masculino – os velhos, os muito

feios, ou tímidos – divertem-se durante as madrugadas. Putas, pastéis e grandes porres[...] Ali é a zona da cidade: onde os cidadãos carentes procuram febril e inutilmente apagar suas carências. Deitando suas cabecinhas em seios enormes de putas velhas e 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, 1995, p. 16).

Conforme podemos notar, crítica e ironia são perceptíveis no trecho supra-citado. Não acontecem, como seria normal em um guia turístico, relatos no sentido de ressaltar os aspectos positivos e atrativos da cidade. Pelo contrário, o que se verifica, pela exposição de Ralfo, é a intenção do enunciador de mostrar ao enunciatário, conforme já observara Nascimento (2002), a degradação humana, moral e social a que se submete o ser humano.

Na passagem seguinte ocorre novamente uma debreagem enunciativa da enunciação, em que Ralfo dialoga com o enunciatário:

Esta foi 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. Ralfo é meu nome. Sempre à vossa disposição (SANT'ANNA, 1995, p. 17).

O enunciador, metadiscursivamente, dá uma pista ao enunciatário de que vai escrever um livro e faz referência ao local onde ele poderá ser encontrado, conforme ilustra o fragmento destacado da citação acima: “[...] igrejas, museus, bibliotecas (onde espero colocar um dia meu livro)”. Dessa forma, coloca-se neste texto como ator da enunciação, investido do papel temático de escritor que tem por objetivo criar uma obra: a própria autobiografia imaginária que, um dia gostaria de encontrar na biblioteca de sua cidade que abandona.

Ralfo simula que vai partir para outros espaços, viver outras experiências. “Estou descendo agora, passos rápidos [...] a avenida que deságua na estação ferroviária [...] Estou correndo, agora, loucamente, como um perseguido [...] Pulo para uma nova vida” (SANT'ANNA, 1995, p. 17).

O tempo do enunciado, manifestado lingüisticamente no presente, simula um efeito de sentido de identificação temporal entre o tempo da enunciação e o do enunciado, e o narrador, ator da enunciação, é também o sujeito do enunciado que precisa abandonar seu espaço como se estivesse sendo perseguido.

Ocorre, assim, a partida de Ralfo, revestida de uma ausência de destino definido:

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. Pulo para uma nova vida. Não me preocupo com a passagem. Pago a passagem e a multa devida por não ter passagem. Pago com o maior prazer. A multa por ter vindo tão tarde. Mas não ainda tarde demais (SANT'ANNA, 1995, p. 17).

Em se tratando de tema e figuras, parece que um dos temas principais 1 que recobre toda a narrativa é o da busca de aventuras, em consequência de uma falta de perspectiva do homem quanto à assunção de sua própria vida tal qual ela se apresenta. “O primeiro passo é abandonar a cidade e qualquer vínculo com a existência anterior” (SANT'ANNA, 1995, p. 13). O desejo de fugir de seu passado, de seu próprio “ser”, o conduz a uma busca de nova identidade. “Roupas novas, cabelos cortados, começar tudo desde o princípio” (SANT'ANNA, 1995, p. 13) marca o “nascimento” de um novo homem. A referência à idade aproximada – “[...] com uma realidade física e mental de vinte e poucos anos de idade” (SANT'ANNA, 1995, p. 13) – figurativiza bem a indefinição da identidade do ator. Parece pertinente afirmar que ao lado do tema abrangente, acima especificado, estão outros, como, por exemplo: (a) a insatisfação do ser humano frente sua história pessoal. “[...] apagar todos os traços desse passado [...] Porque sou Ralfo, o personagem, à procura de seus acontecimentos [...] Ralfo, o homem sem pai e sem pátria” (SANT'ANNA, 1995, p. 13); (b) tema social retratando a indiferença, a insensibilidade do homem diante das “tragédias” humanas “[...] um funcionário público que se atirou do vigésimo andar [...] ninguém prestou atenção nele, embora tivessem cercado o cadáver. Mas as pessoas queriam ver apenas as tripas, o espetáculo, e não o homem [...]” (SANT'ANNA, 1995, p. 14); (c) descompromisso ético com valores familiares “Saqueei o que havia dentro de casa. Nenhum remorso enquanto revistava aqueles velhos bolsos de ternos. Não tinha nada mais a ver com aquela gente, minha ex-família” (SANT'ANNA, 1995, p. 13).

Sabendo-se que as oposições fundamentais, assumidas como valores narrativos, apresentam-se de forma temática, e muitas vezes assumem concretude por meio de figuras, observam-se em “A Partida” alguns traços *actoriais*, *espaciais* e *temporais*, que distinguem o antes e o depois da construção do ator Ralfo, enquanto “viajante” à procura de acontecimentos.

No traço *actorial*, o físico, material, enfim, enquanto “pessoa”, no *antes* tem-se o indefinido, um ator insatisfeito com sua história de vida, sem caracterização precisa quanto ao aspecto físico, sem nome, ao passo que no “mundo” que caracteriza o *depois*, a vida de aventuras, já se observa mais ou menos, uma definição. Há um antropônimo, uma referên-

cia à idade, embora não rigidamente pontuada, “[...]sou Ralfo[...] com uma realidade física e mental de vinte e poucos anos de idade”(SANT’ANNA, 1995, p.13), à aparência física “[...] Roupas novas, cabelos cortados”(SANT’ANNA, 1995, p.13), um ator determinado a buscar satisfações, a mudar os rumos de sua vida, mesmo sem saber especificamente o que fazer “[...] começar tudo desde o princípio. Nenhuma idéia precisa na cabeça, mas a certeza de algo tem que acontecer. Porque sou Ralfo, o personagem, à procura dos acontecimentos”(SANT’ANNA, 1995, p.13). No traço *espacial*, na vida pacata, no *antes*, o espaço, embora não especificado, leva a pressuposição de tratar-se de uma cidade grande, uma Capital: “Uma cidade apenas. Capital de algum Estado brasileiro [...] No alto daquela avenida temos o Palácio do Governo”(SANT’ANNA, 1995, p.14). Já na vida de aventuras, no *depois*, tem-se o “mundo” ficcional: “[...] pedirei licença para tomar meu rumo, que é outro [...] Sinto-me quase imortal neste princípio de história, nada pode acontecer-me. Porque estou apenas no início e o mocinho nunca morre no começo[...] Pulo para uma nova vida[...]”(SANT’ANNA, 1995, p.17). Quanto ao traço *temporal*, parece que no *antes* tem-se o presente do enunciado: “[...] a esta hora os bares ainda estão vazios [...] para retomá-la no dia seguinte ou na segunda-feira[...] os velhos, os muito feios, ou tímidos – divertem-se durante a madrugada”(SANT’ANNA, 1995, p. 15-16), enquanto que o *depois* representa o tempo da enunciação “estou correndo, *agora*, loucamente, como um perseguido” (SANT’ANNA, 1995, p.17, grifo nosso).

Efetua-se, assim, a partida de Ralfo rumo ao desconhecido, dando-se início à concretização do projeto do sujeito da enunciação de escrever uma autobiografia imaginária.

3.1 DIAS TRANQUÍLOS: A OPÇÃO PELA LIBERDADE

Sou vil, sou reles, como toda gente, não tenho ideais, mas não

*os têm ninguém. Quem diz que os tem é como eu, mas mente.
Quem diz que busca é porque não os tem.*

Fernando Pessoa

Buscamos na análise das unidades “Dias tranquilos (ou Sofia e Rosângela”, “Dias tranquilos (final)”, do Livro I “A partida” de *Confissões de Ralfo*. Uma autobiografia imaginária, apreender os efeitos de sentido dos textos por meio da aplicação do percurso gerativo de sentido.

Em “Dias tranquilos (ou Sofia e Rosângela)” ocorre o relato do cotidiano de Ralfo com Sofia e Rosângela, duas irmãs gêmeas, já em “Dias tranquilos (final)” dá-se a arquitetura do plano de Ralfo para ver-se livre da situação em que se envolvera, e sua fuga.

Constatamos, nesses episódios, a construção de um ator oportunista, que se submete ao papel de gigolô, entregando-se a uma vida fácil, confortável, “à espera de melhores oportunidades” (SANT’ANNA, 1995, p. 18), como ele mesmo justifica.

Ralfo, ao entrar “num trem qualquer”, jamais imaginara que seu destino seria São Paulo, “uma das cidades mais insuportáveis do mundo”. “[...] 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, 1995, p. 18).

Pela citação, percebe-se a ironia veiculada pelo enunciador em relação às moças, ironia esta que perpassa todo o texto.

O enunciador, projeta Ralfo como narrador, que relata seu cotidiano em primeira pessoa, produzindo assim um efeito de subjetividade. “Confesso que, como no início, é constrangedor [...] Quase me sinto tentado a não falar mais nelas, Sofia e Rosângela, esse pequeno intervalo tragicômico em minha vida [...]” (SANT’ANNA, 1995, p. 18).

Como narrador dos acontecimentos, é por meio de Ralfo que os outros atores são apresentados, e as experiências relatadas por ele constituem o fio condutor de toda a narrativa.

Rosângela e Sofia são duas gordas irmãs gêmeas, movidas por um intenso desejo sexual. Sofia é cantora de ópera e Rosângela trabalha em programas cômicos de televisão. Conheceram Ralfo num trem, na volta de uma estação de águas. Encantaram-se com o rapaz e convidaram-no para morar com elas, pelo menos até que ele conseguisse um emprego. Ralfo aceita. Inicia-se então a trajetória do “triângulo amoroso”. Ralfo vê-se completamente envolvido pelas gêmeas, que o cobrem de mimos e conforto. Assim vai, a cada dia, adiando seu projeto de busca de trabalho. Arranja sempre uma desculpa para si próprio e para as gêmeas.

meas:

Oficialmente, estou à procura de emprego num jornal, pois redação de textos é o meu ramo. É o que estou dizendo a Sofia...Que as formalidades de admissão levam tempo e, além do mais, a imprensa está em crise pela falta de acontecimentos no país. Nessas ocasiões, eles demitem ao invés de admitir pessoal.” (SANT’ANNA, 1995, p. 19).

E assim, vai entregando-se à ociosidade, vivendo à custa das duas irmãs, vendo, deste modo, seus dias transcorrerem “tranqüilos”, sem qualquer preocupação com sua subsistência.

Os textos em análise põem em destaque, no nível fundamental, a categoria semântica liberdade vs. dominação, manifestada de diversas formas, na referência aos compromissos sexuais de Ralfo com as gêmeas. Aquela rotina, eivada de eroticidade, vai tornando-se cada vez mais opressora, levando-o a desejar a “liberdade”, longe das insaciáveis mulheres: “Perfumes, camisolas de rendas, pijamas de bolinhas, suspiros de sensualidade. Não suporto mais” (SANT’ANNA, 1995, p. 24). Observa-se, portanto, que ele já tem planos para livrar-se daquela situação: “Nesse exato momento em que meu pijama (presente de Rosângela, claro) é arrancado impiedosamente de meu corpo, já estou construindo mentalmente um plano para partir deste apartamento de mulheres insaciáveis” (SANT’ANNA, 1995, p. 21).

Vale mencionar que, de um modo geral, Ralfo refere-se às moças com sarcasmo, num tom de ridicularização: “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, 1995, p. 19) enquanto “Sofia é cantora de ópera[...]é aquela mulher gorda que morre berrando tragicamente no final, vestida com roupas mais ridículas do que as de Rosângela na televisão” (SANT’ANNA, 1995, p. 20). Pode-se inferir que, por meio destas figuras está o sujeito da enunciação, ironicamente criticando os modelos de entretenimentos veiculados pela televisão e também o gosto dos telespectadores: “Quanto aos programas, são grotescos e obtêm tremendos índices de audiência.” (SANT’ANNA, 1995, p. 19).

Ao longo do capítulo, percebe-se que Ralfo vai sujeitando-se à situação, embora sinta-se “sufocado” pelas irmãs, até que, não suportando mais, após saquear-lhe as economias, vai embora, fugindo de suas opressoras. Dessa forma, no final da história, o ator Ralfo concretiza o papel actancial de sujeito operador que entra em conjunção com o objeto de valor “liberdade”, por meio de sua partida.

Verifica-se, portanto, nos capítulos em pauta, um percurso entre os termos opostos. Há uma passagem da dominação negativa (disforia) à liberdade positiva (euforia) “

Adeus, Dulcinéias minhas. Prometo invocar-vos diante de todos os moinhos de vento contra os quais me defrontarei[...]é preciso descer aos infernos para depois subir aos céus” (SANT’ANNA, 1995, p. 26).

No patamar das estruturas narrativas, em que se colocam em jogo os valores dos sujeitos no que diz respeito às oposições semânticas fundamentais, não está mais em jogo a reiteração da liberdade ou a rejeição da dominação. O que prevalece, na verdade, são as transformações dos estados de liberdade para o de opressão e, ao final do texto, novamente para a liberdade, operadas pela ação do sujeito. Em vista disso, são analisados, nas duas histórias, sobretudo os percursos do sujeito Ralfo, manipulado pelos sujeitos Rosângela e Sofia, por tentação, já que elas lhe ofereciam um valor positivo: a vida confortável que podiam proporcionar-lhe.

Efetua-se, deste modo, já no início da história, um contrato entre Ralfo, Rosângela e Sofia. Sabe-se que num contrato há uma troca que pressupõe um fazer persuasivo por parte do destinador e um fazer interpretativo pelo destinatário. No texto em análise há um fazer – persuasivo, ou seja, um fazer-criar do destinador, no caso, as gêmeas, e um fazer – interpretativo ou o criar do destinatário Ralfo. Sofia e Rosângela propõem uma vida tranqüila a Ralfo, fazendo-o crer no interesse do contrato. “ Venha morar conosco, sr. Ralfo. Pelo menos enquanto não arranja emprego. O sr. parece tão solitário e desprotegido” (SANT’ANNA, 1995, p. 18). Ralfo interpreta a persuasão das gêmeas, nela crê e aceita o acordo, auto justificando-se: “Não me considero um crápula, um explorador, um cafajeste, mas as circunstâncias obrigam, às vezes, um homem. E podem-se efetuar arranjos vantajosos para todas as partes” (SANT’ANNA, 1995, p. 18).

Barros (2005, p. 33) postula que “uma manipulação só será bem sucedida se o sistema de valores em que ela está sustentada for compartilhado pelo manipulador e pelo manipulado”, isto é, se houver cumplicidade entre ambos. Em “Dias tranqüilos”, conforme já foi esclarecido, no início ocorre essa cumplicidade. O destinador-manipulador (as gêmeas) oferece ao sujeito – destinatário (Ralfo) valores “positivos” como casa, comida, roupas caras, dinheiro, em troca de prazer sexual. Em vista disso, Ralfo passa a morar com elas, sem qualquer preocupação com sua subsistência, oferecendo-se a si próprio, enquanto objeto de prazer. Como consequência desse singular triângulo amoroso, surge outro contrato. As noites seriam intercaladas entre as duas irmãs, de modo que, na noite em que Ralfo se dedicasse a uma, a outra se retiraria discretamente aos seus aposentos. “Sofia e Rosângela, as duas irmãs gordas. Nos dias que me dedico a uma delas, a outra se retira discretamente a seu quarto, quando não sai melancolicamente de casa [...]” (SANT’ANNA, 1995, p. 21-22).

Deste modo, alternadamente, Ralfo cumpre seus deveres: “E amanhã será o dia de Sofia. E depois de amanhã novamente Rosângela. E depois Sofia e depois Rosângela e assim por diante” (SANT’ANNA, 1995, p. 22). Essa rotina exaustiva ocorre de segunda a sábado, já que, de acordo com o contrato, o domingo é dia de descanso. “Felizmente, existem os domingos. Consegui convencê-las de que aos domingos religiosamente descanso. Santo hábito adquirido na infância.” (SANT’ANNA, 1995, p. 22). Nesse dia, todos se comportam como uma família “normal”, com almoço especial, passeios pelos parques da cidade, cinema, etc. “E somos todos irmãos, apenas irmãos” (SANT’ANNA, 1995, p. 22).

E assim, sucessivamente, transcorrem-se os dias e Ralfo vai cumprindo o acordo para receber os valores que o tentam, mas com o passar do tempo esses valores começam a ser questionados: “Tudo estaria bem, quase, se não fosse preciso recomeçar todos os dias e com a mesma intensidade[...]” (SANT’ANNA, 1995, p. 21)

Pode-se dizer que ocorre aqui, um querer fazer subjogado por um não poder fazer. Ralfo quer reencontrar uma vida normal, sem obrigações sexuais pré-determinadas, sem programas forçados, como assistir à televisão com Sofia, ou ir ao teatro com Rosângela, mas não o faz. Não se sente “apto” para concretizar seu desejo (ir embora), pois não pode se sustentar: “Afinal ainda não estou preparado para ser expulso desse paraíso demoníaco e enfrentar o mundo com meus próprios recursos”(SANT’ANNA, 1995, p. 22). No entanto, à medida que os dias passam e ele se vê cada vez mais manipulado pelas duas mulheres, começam a surgir outros valores (os da liberdade), que também o tentam, fazendo com que quebre o contrato e vá embora, sorrateiramente, fugindo das duas insaciáveis mulheres. Nesse percurso da ação, o destinatário (Ralfo) que havia aceitado até então o contrato proposto pelo destinador-manipulador (as gêmeas), quebra a ação acordada, operando uma transformação na narrativa.

Conforme Barros (2005, p. 20) “um enunciado do fazer rege um enunciado de estado”, produzindo-se as transformações e definindo-se um programa narrativo. No *corpus* analisado o enunciado de estado dá-se pela relação de junção entre o sujeito Ralfo e os objetos casa, comida, roupas boas, conforto, vida despreocupada. Já no enunciado de fazer tem-se a transformação que a rotina e a “opressão” do estilo de vida imposto pelas gêmeas operam na relação de Ralfo com os objetos de valor. “Não suporto mais. Quando sair daqui – e será logo – precisarei passar por um longo estágio de castidade e recuperação” (SANT’ANNA, 1995, p. 24). Ralfo passa a desacreditar no valor dos valores que as gêmeas lhe ofereciam. Todas as comodidades de uma vida fácil – casa, dinheiro, diversões – tudo conseguido “gratuitamente”, apenas em troca da satisfação sexual delas – já não mais o seduzia. “E me apiedei de todas as duas e de mim próprio em tão desesperada situação de alimentador de gordas mulheres insa-

ciáveis” (SANT’ANNA, 1995, p. 20). O que de início parecia ser bom, já não era mais: “Deus sabe que árduo trabalho, ao menos em cada novo princípio, quando é preciso convencer o corpo de que ele se acha excitado e cheio de vitalidade” (SANT’ANNA, 1995, p. 21).

Assim, ao fugir de Sofia e Rosângela, não antes sem furtar-lhes dinheiro e outros objetos, Ralfo adquire os valores de liberdade. “Cabelo um pouco mais crescido, mala na mão, roupas novas e elegantes, dinheiro no bolso, uma vaga noção de para onde ir” (SANT’ANNA, 1995, p. 26).

Abrindo parênteses, interessante ressaltar a reiteração à aparência física, ao furto e quanto ao destino a ser tomado por Ralfo, figuras também evidenciadas no capítulo “A partida”: “Saqueei o que havia dentro de casa[...] Roupas novas, cabelos cortados, carregando uma pequena mala com poucos pertences, e uma vaga noção de para onde ir” (SANT’ANNA, 1995, p. 13). Tal fato corrobora a idéia da isotopia de um ator de caráter ambivalente, desvinculado de valores éticos. Importante destacar também, na cena em que Ralfo vasculha o apartamento das gêmeas, à procura de dinheiro, a isotopia do projeto escritural do enunciadador: “Revolvendo armários como um ladrão vulgar. Ralfo, o ladrão de casa, seria um bom título para minhas memórias” (SANT’ANNA, 1995, p. 25).

No nível discursivo, as oposições fundamentais, assumidas como valores narrativos, apresentam-se de forma temática e muitas vezes assumem concretude por meio de figuras. Tal fato pode ser observado em “Dias tranqüilos...”, uma vez que o texto propicia algumas leituras temáticas: a) tema da sexualidade envolvendo o homem-objeto - “comprado” para o prazer; b) tema da exploração da mulher pelo homem; c) tema da bigamia - as duas irmãs envolvem-se sexualmente com o mesmo homem, no mesmo espaço físico; d) tema da desonestidade e ingratidão - Ralfo, além de sair do apartamento, sorrateiramente, fugindo das duas irmãs, ainda furta-lhes jóias caras e muito dinheiro.

Os temas concretizam-se em figuras marcadas pela oposição de alguns traços, tais como os *sensoriais*, *espaciais* e *temporais*, que distinguem no texto, a liberdade da dominação. No traço *sensorial* está presente o *olfativo*, figurativizado na dominação pelo “perfume”: “E sou obrigado a reconhecer que Sofia cheira bem (deve ser o mesmo desodorante) e que no escuro todos os gatos são pardos” (SANT’ANNA, 1995, p. 20), “Perfumes, camisolas de renda[...]Não suporto mais isso” (SANT’ANNA, 1995, p. 24). Já, a liberdade é representada pelo “ar puro”: “Preciso de ar puro” (SANT’ANNA, 1995, p. 24). No que se refere ao *visual*, a dominação é figurativizada por “carnes brancas e moles” e “mulheres gordas”: “Sofia e Rosângela. As duas gêmeas irmãs gordas[...] E não fosse aquela maldita luz azulada da televisão eu nem estaria consciente de que carnes brancas e moles sobravam para todos os lados”

(SANT'ANNA, 1995, p. 19-20). Na liberdade tem-se a figura de mulheres bonitas: “[...]enquanto construiria mentalmente o corpo de todas as lindas donzelas a cruzarem a trajetória de Ralfo” (SANT'ANNA, 1995, p. 21). No traço *sexual* a dominação vem marcada pelo cotidiano de intensa, constante e obrigatória atividade sexual: “E tudo estaria bem, não fosse preciso recomençar todos os dias[...] Deus sabe que árduo trabalho[...] quando é preciso convencer o corpo de que ele se acha excitado e cheio de vitalidade [...] e cujo corpo acaricio com a mais absoluta consciência profissional” (SANT'ANNA, 1995, p. 21), ao passo que a liberdade pressupõe descanso, abstinência: “Quando sair daqui – e será logo – precisarei passar por um longo estágio de castidade e recuperação” (SANT'ANNA, 1995, p. 24). No que tange ao traço *espacial*, a dominação figurativiza um espaço referenciado – cidade de São Paulo, limitando-se mais especificamente à casa das gêmeas, parques, teatro, cinema: “Quem poderia imaginar que aquele trem viesse justamente para São Paulo? E que eu fosse travar conhecimento com tão graciosas criaturas?[...] Venha morar conosco, Sr, Ralfo” (SANT'ANNA, 1995, p. 18). “Rosângela e eu, numa discreta frisa do Teatro Municipal” (SANT'ANNA, 1995, p. 20). “Passeamos pelo parque[...] vamos ao cinema” (SANT'ANNA, 1995, p. 24). Na liberdade, o espaço não é referenciado. Está indeterminado: “Sair para onde? Apenas uma ligeira intuição de que devo realizar uma viagem marítima[...] oceanos, horizontes, aventuras” (SANT'ANNA, 1995, p. 24). No traço *temporal* a dominação é marcada pelos dias e principalmente noites de segunda a sábado, período de maior “opressão”, uma vez que Ralfo tem, alternadamente, que cumprir seus compromissos sexuais com as gêmeas, “descansando” apenas aos domingos: “Felizmente existem os domingos. Conseguí convencê-las de que aos domingos religiosamente descanso” (SANT'ANNA, 1995, p. 22), sendo que na liberdade presume-se que terá todo o tempo, indefinidamente para si próprio.

Observa-se que Ralfo, ao fugir com o dinheiro das gêmeas, libertando-se do esquema opressor da vida doméstica, preza o valor da aventura e da liberdade. É importante destacar que, em “Diário de bordo”, episódio final do Livro I, Ralfo revela-se despojado a tal ponto que decide esbanjar todo seu dinheiro em um cassino de um navio em que parte em busca de novas aventuras. Entretanto, ao longo do jogo, só obtém sucesso e aumenta sua fortuna, para, ao final, entregá-la toda a uma prostituta, num “ato gratuito perfeito”, como ele mesmo o considera, meramente para vê-la feliz, liberta da visão maniqueísta entre o bem e o mal. Dessa forma, o sujeito da enunciação chama a atenção do enunciatário para a relatividade do valor que Ralfo atribuía aos valores pragmáticos, como o dinheiro. O dinheiro das gêmeas, foi, assim, o objeto modal que lhe deu o poder-fazer, continuar em busca de aventuras.

3.2 “A PAIXÃO SEGUNDO RALFO”: UMA PAIXÃO DE PALAVRAS

*Foram dados na minha boca os beijos de todos os encontros,
acenaram no meu coração os lenços de todas as despedidas.
Todos os chamamentos obscenos de gestos e olhares batem-me
em cheio em todo o corpo com sede nos centros sexuais.*

Álvaro de Campos

Confissões de Ralfo é uma obra em que a paixão da escritura aflora e se sobrepõe às paixões humanas. Nesse sentido as projeções – actorial, espacial e temporal – sempre heterogêneas ao longo da obra, espelham a fragmentação do homem contemporâneo. Em “A paixão segundo Ralfo”, unidade do livro III das *Confissões*, os dois atores, Ralfo e Ruth figurativizam-se como projeções da memória do narrador num espaço-tempo heterogêneo e indefinido, vivenciando uma “paixão de papel” que a enunciação resgata no bojo de sua memória discursiva.

Nessa história, Ralfo relata um intenso relacionamento erótico que simula ter vivenciado com Rute, retratado num cotidiano em que impera o sexual, num jogo singular de experiências e simulações: “[...] dois loucos anjos do inferno é o que somos, minha Rute, capazes de todos os truques, farsas e alucinações. Até mesmo fingirmos de nós próprios[...]” (SANT’ANNA, 1995, p. 66).

Ralfo e Rute “viajam” por quartos de hotéis baratos, ou mesmo sótãos, em uma cidade não referenciada, onde vivem uma ligação que extrapola a normalidade da rotina de um casal. Ali passam os dias, quase que exclusivamente entre quatro paredes, em um ambiente degradado, sujo, compartilhado com ratos, o que produz no texto um efeito de sentido de desapego ao “mundo” organizado. As figuras destacadas no excerto abaixo compõem um percurso figurativo que remete ao tema do desleixo do casal em relação ao espaço-tempo em que se encontram, voltados narcisicamente apenas para a vivência da paixão.

Este sótão estreito e abafado[...]Um cômodo desarrumado, molduras vazias de quadros que foram comidos por insetos[...] Roupas jogadas pelo chão, farelos que caem no assoalho e nunca são varridos; um rádio permanentemente ligado, até que um dia silencie ou exploda durante uma canção alucinada. E, durante as noites, o barulho de um rato roendo, enquanto somos indolentes demais para caçarmos um rato, pouca importa, não pertencemos a um mundo organizado (SANT’ANNA, 1995, p. 64-65, grifos nossos).

Esse cotidiano instaura-se por meio de debreagem enunciativa da enunciação, o que dá à narrativa um efeito de sentido de subjetividade. É importante ressaltar, porém, que a

história narrada pelo ator Ralfo é fruto de sua imaginação, e Rute, assim como todas as experiências com ela compartilhadas nada mais são que criação dele, o que se evidencia no texto, como apontamos no decorrer desta análise.

Pelo processo de debreagens espacial e temporal enunciativas, o sujeito da enunciação instaura no enunciado um espaço e um tempo, que aparecem sempre indefinidos. Percebe-se que, embora não haja referência temporal determinada, há um distanciamento entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado, que aparece marcado por um “então” distante, figurativizado, já no início da narrativa:

A memória ou antecipação de algo ligado a quartos baratos, hotéis de segunda categoria ou mesmo um sótão. Sim, um sótão. Embora *a primeira vez*, pressinta-se, tenha sido entre árvores de um parque, vento transportando folhas secas, tempestades formando-se no além. *Quando tu ainda eras virgem*, porque te guardaras para mim[...]Nós que, *desde então*, nos deitamos em todos os momentos e, às vezes, lugares. Gememos e gozamos e partimos para uma volta sem rumo definido[...]Ou a inércia de ir a lugar nenhum. Numa cidade qualquer, pouco importa quando ou onde (SANT’ANNA, 1995, p. 62, grifos nossos).

Neste trecho há uma referencialização espacial: um hotel, uma cidade, um parque, mas sem ancoragem. Não há qualquer referencialização topológica, e isso se verifica no desenrolar de toda a história. Conforme relata o próprio narrador, ele e o simulacro de sua amada – Rute – na saga de suas experiências amorosas, estão em todos os lugares, ou em lugar nenhum, o que leva à percepção de uma isotopia de indeterminação espacial, que perpassa toda a narrativa. Essa isotopia apresenta o traço semântico da indefinição, recorrente nas figuras “lugar *nenhum*”, “*numa cidade qualquer*”, “*um quarto*”, “*um sótão*”, “*um edifício qualquer*”, “*sem rumo definido*”(grifos nossos). Além da ausência de topônimos, o emprego de indefinidos (artigo e pronomes) ratifica o traço de indeterminação espacial. O mesmo acontece com relação ao tempo, que no decorrer da história, é apresentado sempre sem referência a uma data específica: “[...]a primeira vez”, “[...] pouco importa quando[...]” “[...]um dia[...]” “[...]uma nova manhã[...]”

O enunciador, ainda por meio de debreagem enunciativa da enunciação, delega voz a um narrador, projetando um “eu” no enunciado, figurativizado pelo ator Ralfo, que “dialoga” com Rute, situando-a, portanto, como narratário. Rute, na verdade, constitui a amante das lembranças de Ralfo, de tal forma que ao estabelecer com ela uma situação de interlocução, ele o faz dirigindo-se a uma imagem, simulacro do seu imaginário, produto de sua criação, como se nota no excerto a seguir:

Como se eu próprio te tivesse criado, eu que não me asseguro de minha própria rea-

lidade. Não serias então mais do que um sonho dentro de um sonho, a mentira no interior da mentira, a ficção na ficção (SANTA'ANNA, 1995, p. 62).

Importante observar também que o narrador, ao dirigir-se ao narratário, o faz numa espécie de monólogo, uma vez que quase não há reversibilidade em sua fala. O que prevalece, desde o início da narrativa, é o discurso em primeira pessoa, com o narrador relatando os fatos dirigindo-se a Rute como objeto de seu imaginário: “Uma alucinação sofrida por mim, Rute: isso é o que tu és” (SANT'ANNA, 1995, p. 6).

Nessa referência metadiscursiva ao ator Rute, como ser de ficção, o sujeito da enunciação faz uma alusão intertextual ao mito bíblico da criação do homem: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida[...]” (GÊNE-SIS, 2:7). Destacam-se, no trecho abaixo citado, as figuras que remetem a esse diálogo entre o discurso literário e o bíblico:

Sim, como *eu te criasse por um sopro no barro*. Desenhando teus seios: pequenos e pontudos. Fabricando um corpo, o teu, magro em geral, mas com coxas grossas, abrigando uma flor escura entre as pernas. Tomando um especial cuidado no rosto, não querendo fazê-lo perfeito para que não se tornasse enjoativo. Traços rudes, como de uma negra. E por capricho fabricando olhos desiguais, negro e verde, de modo que um deles fosse puro e generoso e o outro, cruel. *E depois eu contemplaria minha obra, satisfeito. Como Deus*. E terá sido como se eu te ordenasse: “Levanta-te e anda” (SANT'ANNA, 1995, p. 63, grifos nossos).

Importante destacar aqui que o enunciador, ao lançar mão da estratégia da intertextualidade, vincula outra característica do pós-modernismo à obra, já que, segundo Reis (1987, p. 86), encontram-se na literatura contemporânea, entre outras, marcas do leque pós-moderno, tais como: “[...]quebra de seqüência previsível[...] incorporação, num mesmo texto, de fragmentos diversos, de vários autores, estilos, épocas, realizando o que se chama intertextualidade[...]”

É perceptível, neste trecho, a manifestação do imaginário na criação do ser de ficção. O próprio narrador deixa isso claro quando chama a atenção do narratário para tal fato: “E por capricho fabricando olhos desiguais, negro e verde, de modo que um deles fosse puro e generoso e o outro, cruel.” A cor dos olhos diferente figurativiza um ser ficcional, uma vez que isso, de um modo geral, só acontece na ficção.

As figuras “sopro”, “barro”, “desenhando”, “fabricando” compõem um percurso figurativo da construção do ator, em que o enunciador se instaura como simulacro do criador divino, comparando-se à figura de Deus. Delineia-se assim, o papel temático do criador de ficção literária cujo papel é o de dar vida a sua criatura.

Além disso, o sujeito da enunciação está também, ironicamente, aludindo ao tema do amor como paixão destrutiva, tanto o humano como o divino, conforme se nota em: “E também como Deus, amando profunda e perversamente minha criatura, fazendo-a sofrer por uma espécie de amor incontrolável. Sendo capaz de devorá-la ou despedaçá-la” (SANT’ANNA, 1995, p. 63).

Na seqüência das reflexões de Ralfo sobre a “construção” de Rute, observa-se também a projeção do tempo verbal no presente, configurando-se um agora, que cria um efeito de sentido de anulação da distância entre o do tempo da enunciação e o do enunciado: “E *vens* até a cama e *deitas* comigo sob as cobertas.” “E *exploramos* nossos corpos com as mãos, antes que o tenhamos apreendido com os olhos” (SANT’ANNA, 1995, p. 63, grifos nossos). O sujeito da enunciação, ao descrever a cena no presente, projeta um tempo que leva o enunciatário-leitor a supor que se liga ao momento da escritura da obra, criando um efeito de sentido de presentificação temporal, o mesmo ocorrendo com relação ao espaço, que se torna próximo, configurando-se num aqui: “Um quarto, um sótão, num edifício qualquer, velho e condenado onde *estamos* vivendo” (SANT’ANNA, 1995, p. 63, grifo nosso).

Há, no entanto, um momento em que Ralfo faz referência ao distanciamento passional que se deu entre ele e Rute, operado por ela que, ao pronunciar o nome dele teria quebrado o encantamento da *vivência* da paixão: “Tu que, pronunciando *naquela hora* meu nome, quebraste o encantamento, trouxeste-me novamente à vida, mesmo que esta não passe de um sonho ou delírio de alguém profundamente desacordado” (SANT’ANNA, 1995, p. 63, grifos nossos). Assim, do ponto de vista dele, a distância se dá entre o instinto, a paixão e a razão, já que a linguagem, a pronúncia do seu nome o fez voltar à “realidade”; ele que estava imerso no delírio, no sonho, na fantasia.

A anulação da distância entre o tempo presente e o pretérito imperfeito do subjuntivo e futuro do pretérito, observados no trecho citado, minimiza a oposição entre o ser imaginário”, construído no espaço da enunciação”, e o simulacro do ser “real”, projetado nos tempos do enunciado. “Terá sido eu que te inventei, Rute? Ou, quem sabe, tu és que me inventaste e eu te reinvento, num círculo interminável?”(SANT’ANNA, 1995, p. 63). Consta-se aqui a reiteração da isotopia figurativa da criação literária do atores, manifestada por meio das figuras “inventei”, “reinvento”.

Convém destacar, conforme se verifica no excerto abaixo, que o enunciador, neste mergulho na ficção, já faz uma projeção do futuro, criando um efeito de sentido de incerteza quanto ao fim que dará à sua criatura:

Marquises que se supõe abrigarem periodicamente cadáveres de assassinados ou suicidas, a renovação da espécie. Talvez porque as pessoas mais sensíveis e fracas destruam-se a si mesmas, cumprindo a lei da natureza. E nós mesmos, quem sabe, poderemos vir a espatifar-nos um dia sobre uma dessas marquises. Pulando nus e abraçados no ar, para evitarmos que as coisas terminem mesquinhas e sem dignidade. Ou talvez eu te atire sozinha e arbitrariamente para a morte, num momento em que estiveres feliz e despreparada. De modo que morras bem, Rute. E eu possa carregar para sempre uma bela lembrança tua. Neste caso, *continuarás viva em mim, até que eu próprio desapareça. Ou mesmo prosseguirá existindo também depois de minha morte*. Pois talvez em algum ponto do cosmo permaneça a energia que sobrou dos sonhos, das fantasias mais poderosas e irrealizáveis, do pensamento dos loucos (SANTA'ANNA, 1995, p. 64, grifos nossos).

Evidencia-se também a construção de um ator que remete ao simulacro do jovem da contemporaneidade, que não trabalha, contestador quanto ao que é estabelecido pelo sistema, que se deixa levar por uma vida desregrada, fugindo aos padrões considerados normais. “Eu não trabalho, tu não trabalhas, até que consumamos os últimos níqueis espalhados nos bolsos e que gastamos lentamente[...] Quando então nos pomos a vender os objetos do antigo habitante deste quarto” (SANT'ANNA, 1995, p. 65). Verifica-se ainda, uma espécie de liberação da repressão sexual, numa busca pelo prazer, manifestada em figuras de “avental sobre a pele”, “camareira”, “hotel de encontros passageiros”, “lésbicas” “vinho sobre o corpo”, que se encadeiam num percurso figurativo de atividades sexuais que fogem a uma suposta normalidade:

E vestida apenas com *um avental sobre a pele*, fingindo-te de *camareira num hotel de encontros passageiros*. Trazendo para mim[...]um cálice de precioso vinho barato[...] aguardando que eu te ordene alguma coisa. Como por exemplo, que tires o avental e te deites na cama, onde derramarei *o vinho sobre ti e o beberei em tua pele*. E depois[...]estarei bebendo a ti mesma, Rute, no ponto mais íntimo e escondido de teu corpo[...]O dia em que fingimos ser duas pessoas do mesmo sexo, Rute, como duas *lésbicas*[...] e gastamos duas horas naquilo, Rute, até a exaustão (SANT'ANNA, 1995, p. 65-66, grifos nossos).

Na seqüência dos relatos acerca deste peculiar relacionamento erótico, constata-se que a intenção do enunciador não é apenas desnudar o desejo de liberação sexual do homem contemporâneo. Percebe-se também, por trás dos relatos, uma concepção do sexo não apenas como instrumento natural de prazer, mas também como algo responsável inclusive por levar o homem a discussões de questões transcendentais, ligadas ao mito religioso: “[...] Mas antes disso eu entrasse em teu corpo e assim terminássemos [...] E ainda disseste que em tua religião os que assim morrem reencarnavam em anjos xifópagos ligados pelo sexo. Dois seres ligados num prazer total e permanente”(SANT'ANNA, 1995, p. 66).

No texto em questão, constatam-se reiteradas alusões à paixão, figurativizada como: *doença* - “Paixão, dizem, é uma doença mórbida das emoções” (SANT'ANNA, 1995,

p. 66); *alucinação, fantasia, tragédia* – “Uma alucinação sofrida por seres infantis e fantasistas e que geralmente termina em tragédia ou apatia, com repulsa pelo amante” (SANT’ANNA, 1995, p. 66); *dor e escravidão* – “Evitando a paixão, que é uma espécie de dor. Uma dor ainda mais forte que o sofrimento físico, pois nos perdemos ainda mais, somos completamente escravos” (SANT’ANNA, 1995, p. 67)

Reforça-se aqui o propósito do enunciador de mostrar um olhar múltiplo de Ralfo sobre a paixão, até porque essa figura compõe o título desta história. Convém destacar também, a correlação metafórica que se estabelece entre paixão e loucura, concretizada pelas figuras que se manifestam no texto, tais como: “doença mórbida das emoções”, “alucinação”, “até onde essa loucura poderá nos levar”.

Importante ressaltar que, qual seja o enfoque dado à paixão, ela vem quase sempre revestida, conforme menção feita acima, de um traço peculiar, sendo que algumas vezes, em função de algum fenômeno que tenha acontecido em seus corpos, ou da ingestão de bebidas ou de outras drogas, de acordo com a justificativa do próprio narrador, o apelo erótico entre Ralfo e Rute acontece de um modo meio enlouquecido: “Com exceção dos dias que exaltamos, enlouquecemos[...]porque tenhamos bebido demais ou mergulhado numa droga qualquer[...] E comemoramos, então, com ritos loucos que só a nós dois pertencem” (SANT’ANNA, 1995, p. 65). Isso é bem perceptível no relato do narrador com referência ao episódio do Conde Drácula:

Como o Conde Drácula, à meia-noite, bebo uma taça de champanhe e depois sorrio para o espelho e verifico que meus dentes incisivos estão em forma e te percebo à espera sobre a cama e mordo seu pescoço, Rute. Mordo até sangrar. Enquanto tu choras, Rute. De dor? De alegria? *Porque és minha escrava e portanto me dominas*, Rute. Deixo que realizes em mim teus menores caprichos, como nas noites em que desejo apenas dormir, mas tu me feres o corpo, me deixas marcas de verdade, dolorosas[...] até onde essa loucura poderá nos levar? (SANT’ANNA, 1995, p. 65, grifo nosso).

No trecho acima, percebe-se um paradoxo: “Porque és minha escrava e, portanto, me dominas”. O emprego de “portanto”, conector conclusivo, se por um lado marca o contra-senso entre ser escrava e dominar, por outro, firma a pretensão do enunciador de mostrar o traço recíproco da dominação entre os atores, ou seja, Rute assume respectivamente os papéis temáticos de escrava e de dominadora. Reveste-se do primeiro ao submeter-se às mais excêntricas atitudes de Ralfo, e do segundo ao submetê-lo às suas vontades.

Interessante observar ainda, que na referência feita à alucinação, Ralfo manifesta a certeza de ser Rute produto de seu imaginário: “Uma alucinação sofrida por mim, Rute: isso é o que tu és” (SANT’ANNA, 1995, p. 67). Por outro lado, revela-se incerto quanto

sua própria identidade, deixando claro, inclusive, o seu ser camaleônico: “Eu que não sei quem sou e que talvez não passe de um sonho de mim mesmo e torno-me *qualquer identidade que pretenda tornar-me*.” (SANT’ANNA, 1995, p. 67, grifo nosso).

Nota-se, na seqüência do relato supracitado, uma embreagem actancial com a anulação da distância entre a primeira pessoa e a terceira: “É preciso advertir-te, Ruth, que quando brinco de Conde Drácula eu me transformo efetivamente no conde Drácula. Pois o Ralfo verdadeiro não passa de alguém brincando de Ralfo” (SANT’ANNA, 1995, p. 67). Aqui, a neutralização do “eu” em favor do “ele” cria um efeito de sentido de distanciamento do narrador Ralfo, ator da enunciação, em relação ao ator Ralfo, sujeito do enunciado e o primeiro, ao aludir ao caráter lúdico de sua personalidade, remete-nos novamente à isotopia metadiscursiva da construção do ator como ser de ficção literária.

Logo em seguida, observa-se um trecho marcado por um percurso figurativo composto de figuras que evidenciam o propósito do sujeito da enunciação de deslindar ao enunciatário leitor o traço multifacetado do ator Ralfo, assim como o seu “passeio” pelos variados espaços e tempos que perpassam as *Confissões* : “Tome cuidado comigo, Rute, já que Ralfo não existe e pode diluir-se a qualquer momento, para reencarnar-se mais adiante no tempo e no espaço” (SANT’ANNA, 1995, p. 67). Verifica-se, novamente, a mudança da primeira para a terceira pessoa, numa reiteração do uso da embreagem, corroborando a isotopia do efeito de sentido de distanciamento entre o ator da enunciação e o do enunciado. Depois deste rápido relato, em discurso indireto, acerca desse traço volátil de Ralfo, o narrador retoma a primeira pessoa, em que se reafirma como ser de ficção, dotado do papel temático de criador, conforme se pode verificar: “Por isso prefiro observar-te, Rute, pois, embora *criatura* minha, espero que sejas mais real do que eu” (SANT’ANNA, 1995, p. 67, grifo nosso).

Deve-se ressaltar que, no desenrolar dos fatos, há um momento em que o enunciator, por trás do relato do narrador, mostra a racionalização do homem frente ao ato sexual “[...]E para que não sejamos animais que copulam com o corpo e não possuem mente a acompanhá-los[...], estou sentindo teu corpo e portanto tua alma, pois descubro neste instante que a alma é o próprio corpo” (SANT’ANNA, 1995, p. 68). Neste instante, de acordo com o relato do narrador, dá-se a constatação da descoberta do amor, manifestada pelas figuras: “E descobrimos que o amor é constituído sobretudo de detalhes rudimentares” (SANT’ANNA, 1995, p. 68). Convém mencionar que é exatamente neste ponto da narrativa que ocorre o único diálogo efetivo entre Ralfo e Rute. Somente aqui, por meio de debreagem interna, instala-se o discurso direto, delegando-se voz a Rute, em resposta à fala de Ralfo, criando, desse modo, “um efeito de sentido de realidade” (FIORIN, 2002, p. 46)

- O modo como você me coça as costas, Rute.
- O modo como você simplesmente não faz nenhum esforço, Ralfo, mesmo que o mundo esteja prestes a desintegrar-se e nós a morrer de fome. Você apenas se deixa ficar por aí, deitado na cama, esperando que se excite outra vez. Concentrando-se inteiramente em nós.
- O modo como você finge estar concentrada na leitura de um livro, Rute, quando, na verdade, expõe-se deliberadamente, deixando-me ver aquilo que é a sua flor e o seu veneno.
- O modo como você é vulgar, Ralfo, falando palavrões na hora em que goza comigo. Porque sabe que adoro essa vulgaridade primitiva, revelando uma sensibilidade.
-
- O modo como você fala, Ralfo, e assim *deve escrever a nosso respeito...*
- O modo como você quase não fala, Rute.
-
- O modo, Ralfo.
- O modo, Rute (SANT'ANNA, 1995, p. 68-69, grifo nosso).

Vale observar no diálogo, em uma das falas de Rute, a referência que ela faz ao fato de Ralfo escrever sobre eles, reiterando assim a isotopia da ficção literária.

Na seqüência ao diálogo, novamente é delegada voz apenas a Ralfo, que segue “monologando” acerca do modo de ser dele e de Rute, e de tudo que lhes poderá acontecer: “O nosso modo de gemidos roucos e distensões dos músculos[...] Químicas, alquimias secretas, como um filho que já pode existir em tua barriga, Rute, e que jamais conheceremos por já haveremos desaparecido” (SANT'ANNA, 1995, p. 69). Nesse ponto, a referência à possibilidade de terem gerado um filho que não virão a conhecer por já terem “desaparecido”, manifesta, mais uma vez, a isotopia dos atores como seres de ficção.

Voltando ao espaço, nota-se que este ocupa um lugar significativo na história, relacionando-se intimamente à criação de Rute pelo ator Ralfo. Ao referir-se à reconstrução mental e física de Rute e de si próprio, Ralfo o faz enquadrando-se reiteradamente “num quarto”, “num sótão” ou nas ruas, ora de uma “cidade mágica”, ora de uma “cidade fantasma”.

Na cena em que o narrador fala dos passeios de Ralfo e Rute pelas ruas de uma cidade, a que ele se refere como “mágica”, há uma debreagem espacial enunciativa com a instalação de um “lá” no enunciado.

Nossos passeios incongruentes pela ruas da cidade. Uma cidade mágica, pois se queríamos uma praia era só virar uma rua à esquerda, qualquer rua, e lá encontrávamos uma praia onde nos deitarmos durante a noite, estendendo um cobertor sobre nós, Rute. Os outros não existem. Se não os vemos, eles não existem. *Uma cidade mágica* e de sonho, Rute. (SANT'ANNA, 1995, p. 69, grifo nosso).

O dêitico “lá” marca um espaço que não é o referente da enunciação, mas o do enunciado. Trata-se daquele lugar que remete às lembranças do narrador. O tempo, neste trecho, também é enuncivo, evidenciado pelo emprego do pretérito imperfeito “queríamos”, “en-

contrávamos”. Importante observar, no mesmo trecho, na seqüência das considerações do narrador sobre a cidade, que ao referir-se à inexistência de outras pessoas, o narrador usa o presente do indicativo, indicando, dessa forma, que tais reflexões ocorrem no momento da enunciação. Assim, percebe-se um jogo entre debreagens e embreagens no texto, estratégia utilizada pelo narrador para obter respectivamente um efeito de sentido de distanciamento e de proximidade entre o espaço da enunciação e o espaço do enunciado.

A cidade mencionada é figurativizada como mágica em vista de propiciar aos atores Ralfo e Rute, de acordo com o relato do narrador, a satisfação de seus desejos: “Pois se queríamos um cinema, era só entrar ao acaso numa daquelas portas e lá estaria exibindo *Jules e Jim* (grifo do autor) ou um gasto filme de Chaplin[...]” (SANT’ANNA, 1995, p. 69-70). No fragmento acima, nota-se um cenário próprio do universo ficcional. Reitera-se, portanto, no texto, a isotopia do espaço imaginário em que Ralfo, enquanto ator da enunciação, projeta-se com Ruth, espaço em que todos os desejos do criador se realizam, já que é imaginado por ele.

Convém ressaltar que nessas referencializações espaciais percebe-se uma passagem de espaços fechados – quarto, sótão – para espaços abertos – ruas da cidade, e em ambos constata-se uma espécie de insulamento dos atores Ralfo e Rute. É como se apenas os dois existissem, apesar da presença física de outros:

Nossos passeios. Desordenados pelas ruas dessa cidade. *Uma cidade fantasma*, Rute. Passos ritmados de um policial invisível durante a noite. Multidões súbitas e silenciosas durante o dia e que de repente desaparecem para ceder lugar a gatos negros e uivantes e a cachorros esqueléticos[...] Uma cidade que, pressentimos, pode desfazer-se com seus habitantes. Pois pessoas que passam pelas ruas e nunca nos dirigem o olhar ou a palavra. Como se cada uma delas vivesse dentro de um sonho privado e incomunicável. Espectros. Como se essa gente servisse apenas como o cenário de que necessitamos[...]E muitas coisas mais, Rute, quando temos cansaço e medo e voltamos depressa ao nosso abrigo (SANT’ANNA, 1995, p. 70, grifo nosso).

O narrador, ao referir-se à cidade como “cidade fantasma”, numa alusão aos fatos atípicos que a envolvem, fornece indícios ao enunciatário de tratar-se, de fato, de um espaço que transcende o real, reforçando mais uma vez a isotopia da criação literária, ou seja, é ao espaço da ficção que Ralfo alude.

Convém destacar ainda, no trecho supracitado, a primeira manifestação de medo dos atores frente à estranheza dos fatos que o envolvem – “[...]quando temos cansaço e medo e voltamos depressa ao nosso abrigo.” Constata-se, neste fragmento, que o efeito passional do medo os impele a quererem retornar ao espaço fechado a que o narrador especifica como “abrigo”, sendo que a própria figura “abrigo” sugere um lugar de proteção, de refúgio. Na seqüência, porém, percebe-se que o enunciador traça um percurso figurativo que vai des-

velando ao enunciatório o desfecho que dará à história: “Nessa cidade onde de repente não existem números, ruas ou prédios. Apenas nós dois. Espaço, silêncio e nós dois, Rute. E começamos também a temer por nós, Rute. Que também nós possamos desaparecer” (SANT’ANNA, 1995, p. 71). Evidencia-se aqui, que os referentes espaciais vão deixando de existir. Assim, de certo modo, seu então desaparecimento remete ao presumível desaparecimento dos próprios atores, projeções do imaginário do narrador Ralfo. “E nossas formas, Rute, que começam a se diluir, estão quase desfeitas” (SANT’ANNA, 1995, p. 71).

Assim, a história vai se encaminhando para o seu final, reiterando-se a isotopia da ficção literária: “E também nós que agora vamos entregando progressivamente os pontos, Rute. Começamos por cansar-nos deste esforço em criar-nos do nada”(SANT’ANNA, 1995, p. 72). Importante explicitar que na citação a seguir ratifica-se, conforme foi explicitada no início desta análise, a figurativização dos dois atores, Ralfo e Rute, como projeções da memória do narrador num espaço-tempo heterogêneo e indefinido:

O tempo que passa, apesar de não existir tempo onde não existem formas, movimento e espaço. Apenas um tempo da memória e que nos foge. O pensamento que custa a rememorar aquilo que foram nossos corpos. E teu corpo nada mais é para mim, agora, do que aquilo que construo com o que sobrou de minhas lembranças. Ou talvez tenha sido sempre assim, Rute: uma construção imaginária (SANT’ANNA, 1995, p. 72).

Convém destacar que no último parágrafo do texto há uma redundância do dêitico temporal “agora” e também o farto emprego dos verbos no presente do indicativo, criando um forte efeito de sentido de presentificação temporal, reportando-se, portanto, o relato ao tempo da enunciação.

Mas não pode haver esforço se cessa de existir aquele que o produz e perco também a noção de mim mesmo, Rute, *agora* que não se percebe um lugar onde habitamos, habito *agora* que não existe uma cidade, um cenário, pessoas não existem pedras, vento, espaço, ausência de espaço *agora* que deixa de existir até mesmo quem imagine ou sinta a falta de tudo isso pois se não existem objetos, pontos, para que um observador os aprenda, *também esse observador se dilui* de todo *agora* que não existe *nada*, Rute nem tu (?) ou eu (?) apenas nada (Rute?) *nada* (SANT’ANNA, 1995, p. 72, grifos nossos).

No trecho acima, verifica-se que assim como o espaço e o tempo, também os atores “diluem-se”, já que tudo deixou de existir. Observa-se ainda, a reiteração da figura “nada”, remetendo ao tema do vazio existencial, já que a paixão segundo Ralfo, mesmo que reconstrução pretérita do que ficou, talvez, na memória, é construção discursiva, e, nesse sentido, sua reconstrução nostálgica não deixa de ser fruto do imaginário.

3.3 “INTERROGATÓRIO (1)” E “INTERROGATÓRIO (2)”: A ISOTOPIA DA ARBITRARIEDADE

Cruzo os braços sobre a mesa, ponho a cabeça sobre os braços. É preciso querer chorar, mas não sei ir buscar as lágrimas...Por mais que me esforce por ter uma grande pena de mim, não choro, tenho a alma rachada sob o indicador curvo que lhe toca...

Álvaro de Campos

A análise, em “Interrogatório (1)” e “Interrogatório (2)”, do Livro V de *Confissões de Ralfo*. Uma autobiografia imaginária, busca compreender a construção do sentido do texto, descrevendo os percursos figurativos e temáticos que nele se entrecem e que constituem a isotopia temática da arbitrariedade.

Sabe-se, conforme postula Barros (2005) que a organização dos percursos temáticos de um texto resultam da formulação abstrata dos valores narrativos, e que em vista disso, a recorrência de um tema no discurso decorre da transformação dos sujeitos narrativos em atores revestidos de papéis temáticos, ou seja, o percurso do sujeito converte-se em percurso temático.

Em “Interrogatório (1)” e “Interrogatório (2)” o tema da arbitrariedade está fortemente marcado, revestido de extrema ironia.

No primeiro texto, Ralfo é preso por vagabundagem e imagina-se vivendo uma situação de tortura. Assim, passa a relatar sua experiência ficcional na prisão, onde vive inicialmente momentos de tortura psicológica vendo-se premeditadamente abandonado em um cubículo escuro e sujo, sem comunicação com qualquer outro ser humano. Depois de um tempo indeterminado, é levado à presença de dois homens que o submetem a um interrogatório permeado das mais variadas perguntas, que descaracterizam completamente os interrogatórios judiciais normais. Às respostas dadas, quase todas corretas, Ralfo recebe castigos físicos, sempre justificados pelos seus torturadores. No início ele rebela-se e dirige-se a eles com palavras de baixo calão, mas à medida que se intensificam as agressões, como chutes e socos no rosto, estômago e testículos, cede e passa a responder a tudo pacificamente.

Em “Interrogatório (2)” tem-se a seqüência de perguntas, voltadas para os mais variados campos do conhecimento, reiterando o sistema de torturas, ou seja, para cada resposta um castigo, finalizando com Ralfo prostrando-se aos pés de seus torturadores, rogando-lhes

perdão.

Nos textos em análise, o sujeito narrativo transforma-se de “livre” em “preso”, é projetado no discurso como “eu” e se reveste do papel temático de prisioneiro torturado.

No início, em “Interrogatório (1)” o sujeito da enunciação deixa claro que todos os acontecimentos fazem parte de um universo ficcional, explicitando o caráter metadiscursivo de seu texto, criando um jogo que evidencia seu caráter verossímil, que provoca o efeito de verdade humana, ironicamente negando a ilusão referencial.

Foi como num sonho ou fantasia, no meu caso. Mas que diferença isso pode fazer, se no caso de milhares de outros tem sido uma realidade de ladrilhos úmidos dentro de cubículos, lâminas de aço que rasgam carnes sensíveis, cordas repuxando os membros de um corpo? E mais gritos, desespero, chicotadas e mutilações. Que alívio, portanto, pode trazer para mim o fato de que tais coisas aconteceram apenas ficcionalmente comigo? Pois poderia ter sido assim (SANT’ANNA, 1995, p. 114).

Ralfo inicia, portanto, sua trajetória como prisioneiro fictício, mas aqui os relatos sugerem, que por trás da ficção está o sujeito da enunciação colocando em julgamento a gratuidade da violência alicerçada na prática autoritária do poder exercido num contexto de opressão e censura.

Após ser preso por mendicância, Ralfo é lançado numa cela imunda, mal cheirosa, infestada de insetos. “Eles me arrancaram de dentro do carro, e me empurraram, aos bofetões, para uma cela imunda e infestada de pequenos insetos sobre um chão de cimento, onde havia vestígios de sangue, mijo e vômitos” (SANT’ANNA, 1995, p. 114).

Acometido por um medo intenso, põe-se a conjecturar sobre o que lhe acontecerá. Neste momento, instala-se no enunciado um “tu”, por meio de debreagem actancial enunciativa, uma vez que Ralfo dialoga com um narratário: “Mas, companheiros, é preferível que um homem deixe seu medo brotar e sair[...] E isso é apenas o começo, irmãos.” (SANT’ANNA, 1995, p. 144). Neste ponto, há uma indeterminação actorial. A quem se dirige Ralfo? Parece que a menção a figuras como “companheiros”, “irmãos” sugere que o sujeito da enunciação se refere àqueles que comungam com Ralfo uma determinada ideologia, e parece aludir ao tema da união solidária entre os que se postam contrariamente ao regime repressor instituído, alusão talvez ao contexto histórico da década de 1970 em nosso país, em que houve a prisão dos que se posicionavam contrariamente ao regime militar.

Imbricando vários tempos e espaços, Ralfo refere-se ainda às prisões e torturas da época medieval:

Pressentimentos de masmorras medievais e suplícios requintados. Rodas gigantes

às quais você será amarrado por dias e dias, pedindo um pouco de água, em nome do Senhor, eles o atormentam e lhe oferecem um pouco de fel. Ou correntes que puxarão lenta e simultaneamente para lados opostos o seu corpo de brinquedo. Ou uma chama que se aproxima dos pontos mais frágeis de sua pele. Ou ainda algum azeite a ferver em sua homenagem, enquanto eles aguardam que você confesse crimes inconcebíveis como feitiçarias. “Arrependa-se em nome de Cristo”, um carrasco encapuzado lhe ordenará, erguendo um crucifixo e ameaçando-o com o inferno (SANT’ANNA, 1975, p. 115-116).

Percebe-se, assim, que as figuras que revestem o texto organizam-se em dois tempos distintos: uma época que faz parte do conhecimento de mundo do narrador e outra que remete ao tempo presente da enunciação. No primeiro, as figuras são encadeadas num percurso figurativo de “rodas gigantes”, nas quais são amarrados os prisioneiros, “correntes”, “chamas”, “azeite fervente”, “carrascos encapuzados”. Já, no simulacro do tempo contemporâneo à enunciação, o processo de tortura se dá, conforme relata o narrador, de forma bem mais simples:

Mas não, companheiros: os tempos mudaram e a realidade que o espera é muito mais simples, embora quase idêntica, você descobrirá logo. Ali não é mais do que o burocrático porão de uma delegacia, lúgubre e semelhante a todas as delegacias do mundo. E ao invés de sofisticados mecanismos de tortura, o que existe são três cadeiras e uma escrivaninha, sobre a qual se instalou uma lâmpada de muitos volts e foco dirigido, de modo que apenas um pouco do ambiente se revela à claridade. E eles estarão lá, à sua espera [...] o baixinho e o magro, os torturadores padrão[...] (SANT’ANNA, 1995, p. 116).

Aqui o percurso figurativo configura-se num porão de delegacia, três cadeiras, uma escrivaninha, uma lâmpada com muitos volts, dois homens- um gordo baixo e um magro.

Importante ressaltar que as figuras utilizadas pelo narrador para caracterizar as prisões das duas épocas, embora apresentem traços distintos não constituem percursos figurativos em oposição uma vez que não revelam temas antagônicos. Pelo contrário, ambos dão concretude à temática da arbitrariedade abusiva do poder e criam efeitos de sentido semelhantes.

No texto confrontam-se os sujeitos Ralfo e seus torturadores, que não são referenciados por antropônimos. A referência a eles é feita por meio de características físicas: “O baixinho é gordo, truculento e tem a barba crescida [...] O magro é somente um perfil que se mantém na obscuridade. O magro é gentil e sinuoso como Himmler e todos de sua espécie[...]” (SANT’ANNA, 1995, p. 116-117). Percebe-se aqui um tom irônico do sujeito da enunciação ao atribuir o adjetivo “gentil” ao torturador magro e ao compará-lo a Himmler, comandante das forças de elite nazista no período da Segunda Guerra Mundial, conhecido por sua crueldade e responsável pelo extermínio de judeus e outros milhares de prisioneiros nos

campos de concentração.

Pelo imaginário de Ralfo traça-se o percurso figurativo em que o enunciador leva o enunciatário a deduzir como seria o cotidiano do baixinho: “conduções abarrotadas”, “uma mulher murcha e apática”, “garotos melequentos”, “prato de macarrão”, “um bar onde se embriaga”. Na visão de Ralfo, essas figuras colocam o baixo gordo num plano mais humano que o magro: “[...]dentre os dois, você o prefere ao magro. Porque o baixinho ainda possui algo de humano, apesar de tudo” (SANT’ANNA, 1995, p.116).

Nas conjecturas de Ralfo, após alguns dias de premeditado isolamento no cubículo em que estava, já que, segundo seu relato, sua suposta incomunicabilidade com qualquer outro ser humano fazia parte de uma estratégia de tortura, ele é colocado frente a seus “inquisidores” para a sessão de interrogatórios. O recurso do discurso direto empregado na realização do interrogatório, por meio de debreagem de segundo grau, cria um efeito de sentido de verdade.

O interrogatório foge dos padrões normais. No lugar de perguntas sobre nomes de pessoas, endereços, e outras próprias de um interrogatório judicial, são feitos os mais desmedidos questionamentos, evidenciando o tema do arbítrio dos interrogatórios.

Neste ponto da narrativa, instaura-se um percurso figurativo (configuração do interrogatório) que manifesta o processo de construção de um discurso autoritário, alusão ao poder ditatorial, instituído à época da escritura da obra.

-Nome?

-Ralfo.

-De quê?

-Da Silva.

-Idade?

-Vinte e seis anos.

-Documentos?

.....

Um peteleco na orelha por não ter documentos.

.....

-Quem descobriu o Brasil?

-Pedro Álvares Cabral.

.....

-Para que descobriu Pedro Álvares Cabral o Brasil?

-Para maior glória da Coroa portuguesa.

- Quando?

-22 de abril de 1500

.....

-E o que é um índio?

-Um membro da raça aborígine das Américas.

-Assim como vós?

-Assim como eu, senhores.

Uma chibatada por ser um índio (SANT’ANNA, 1995, p. 121-122).

Percebe-se aqui claramente o exercício desmedido do “poder”. Ralfo é castigado de uma forma ou de outra, mesmo respondendo corretamente ao que lhe perguntam: “Uma chibatada por ser um índio” (SANT’ANNA, 1995, p. 122). “Duas chibatadas por aborrecer-nos com tantas datas” (SANT’ANNA, 1995, p. 123). “Errado: peteleco na orelha”. “Errado: choque elétrico nos testículos” (SANT’ANNA, 1995, p. 129).

Ao descrever a ilogicidade do processo de tortura, figurativizado pelo interrogatório – já que as perguntas pautam-se pelo *non-sense*, conforme já observara Perdigão (p.03) - o narrador leva o enunciatário a pressupor que a intenção do sujeito da enunciação, na verdade, é trazer à cena do discurso ficcional a barbárie e os desmandos daqueles que se julgam investidos do poder.

A isotopia do interrogatório, eivada de perguntas acerca dos mais variados campos do conhecimento reveste Ralfo também do papel temático de intelectual. A tudo que lhe perguntam, ele responde com fundamento e conhecimento de causa e acrescenta, inclusive, informações adicionais, conforme se constata:

- E como morreu Rasputin?
- Assassinado.
- Como?
- O assassinato de Rasputin foi planejado pelo Príncipe Felix Yussoufov, de 29 anos, membro de uma das mais nobres e ricas famílias da Rússia. Marcado o dia para o assassinato (29 de dezembro de 1916), o Príncipe convidou Rasputin, seu velho conhecido [...], para uma ceia em seu principal palácio [...] Atraído para a cilada, Rasputin dirigiu-se ao palácio [...] Ali foram-lhe servidos bolos e vinho do porto envenenados [...] O corpo foi encontrado pela polícia três dias depois [...] Quando sobreveio a revolução de 1917, o corpo de Rasputin foi desenterrado e cremado por ordem de Kerensky. (SANT’ANNA, 1995, p. 124-125).

Sabe-se historicamente, que Rasputin, místico com poderes de adivinhação e curas, embora de origem humilde conquistou trânsito livre no palácio do czar Nicolas II, por mais de uma vez “salvar” da morte o filho do czar, que era portador de hemofilia e estava desenganado pelos médicos. Em vista disso, Rasputin transformou-se, inclusive, num líder extra-oficial e conselheiro do trono, fato que lhe angariava a inveja do Príncipe Felix Yussoufov e de outros líderes russos, que num momento oportuno engendraram um plano para assassiná-lo. Consta que o fator determinante para a execução do plano foi o fato de Rasputin influenciar ativamente nas decisões políticas do país, na ausência do czar, que saíra do palácio para liderar as tropas russas que estavam em desvantagem na I Guerra. E assim, concretizou-se a morte do místico, conforme descreve a citação acima.

Parece-nos, portanto, que a enunciação fez questão de explicitar a história de

Rasputin neste contexto para reafirmar a arbitrariedade daqueles que estão instituídos do poder.

Retornando ao interrogatório, a diversificação de perguntas formuladas pelos interrogadores e a reiteração de castigos, a cada resposta dada, reitera a alusão a um sistema político repressor e autoritário e concretiza Ralfo, no papel temático de intelectual aprisionado e torturado pelo referido sistema.

Assim, no decorrer de toda a narrativa do interrogatório, a isotopia da arbitrariedade, relativa a um sistema político ditatorial põe a nu o simulacro de prisões arbitrárias, censuras e torturas, relacionadas ao presente da enunciação da obra, que foi gerada à época da ditadura militar no Brasil.

No que diz respeito ao espaço, figurativamente o texto é articulado numa movimentação espacial entre corredores, porão da delegacia e uma cela. “Dias e dias que você não consegue contar, entre caminhadas pelos corredores e sessões tenebrosas no porão, quando depois eles o atiram para dentro da cela” (SANT’ANNA, 1995, p. 118).

Dessa forma, na disposição figurativa da espacialidade vê-se uma reiteração do universo que circunda Ralfo, enquanto prisioneiro. Pode-se observar o mesmo com relação à temporalidade: “Durante dias e dias, caminhadas sem esperança entre a cela e o porão.” (SANT’ANNA, 1995, p. 121).

Essa referência a um tempo reiterativo, não circunscrito, cria um efeito de sentido de indeterminação temporal. Não se sabe exatamente quantos dias durou o interrogatório, alusão, talvez, ao longo espaço temporal do período da repressão.

No final, percebe-se que a arbitrariedade, temática geral do texto em questão, revela-se em toda sua plenitude metalingüisticamente manifestada nos últimos diálogos do interrogatório, inclusive figurativizando-se no léxico:

- O que é tirania?
- Exercício arbitrário do poder.
- Assim como o exercemos nós?
- Assim como vós, meus senhores – eu respondi, prostrando-me aos seus pés e rogando por perdão (SANT’ANNA, 1995, p. 132).

Pode-se dizer que aqui se figurativiza a transformação de estados de Ralfo, que se rende à força do arbítrio (ajoelha-se e pede perdão), alusão ao tema do fracasso dos que lutaram contra a repressão, submetendo-se a ela.

3.4 “O BAILE DE GALA”: AS RELAÇÕES ENTRE A ENUNCIÇÃO E O ENUNCIADO

Fiz de mim o que não soube, e o que podia fazer de mim não o fiz. O dominó que vesti era errado. Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me. Quando quis tirar a máscara, estava pregada à cara.

Fernando Pessoa

No episódio intitulado “Relatório conjunto da comissão de psiquiatras convidada a observar o Baile de Gala no Laboratório Existencial Dr. Silvana”, do Livro VI D.D.D.2: Documentos, das *Confissões de Ralfo*, o foco da análise centrou-se na descrição das relações que se estabelecem entre a instância da enunciação e o discurso por ela enunciado em que se relatam os percursos dos sujeitos nela envolvidos: Dr. Silvana, Ralfo e os médicos.

Há, já no início, uma debreagem enunciativa da enunciação por meio da qual se projeta o narrador coletivo – uma comissão de psiquiatras que responde a um despacho do Ministro da Saúde Mental e do Bem Estar Social, instalado, pois como narratário.

Na resposta ao ministro, o qual instaurou um inquérito para esclarecer os fatos relacionados ao funcionamento do Laboratório Existencial Dr. Silvana, clínica especializada no tratamento de doenças mentais, o narrador coletivo leva o enunciatário leitor a observar que fará sua defesa, pois testemunhara e participara “involuntariamente”, segundo sua perspectiva, do baile realizado naquela clínica, onde ocorreram fatos que poderiam ser motivo da ação e repressão do ministro.

No aludido baile organizado pelo Dr. Silvana, com objetivos “científicos e terapêuticos”, os psiquiatras deveriam acompanhar a manifestação dos distúrbios psíquicos dos internos. Neste baile, “espécie de psicodrama à fantasia”, pacientes fantasiavam-se de diversas formas: pierrôs, arlequins, odaliscas, soldados, médicos, enfim, fantasias que variavam das mais humildes, como palhaços e mendigos, às mais exuberantes, como imperador africano e rei Luís XV.

Ralfo, conhecido como o paciente 69, ao contrário dos outros, veste-se de si mesmo, “encarnando a própria pessoa”, assumindo o papel de louco, de acordo com o narrador. Fantasia-se com a máscara da loucura, loucura essa inautêntica, desejada, levando-se em conta que “seus eletroencefalogramas, na verdade, jamais acusaram qualquer lesão cerebral” (SANT’ANNA, 1995, p. 159).

Os doentes escolhiam-se entre si e formavam pares, dançando desinibidos, sempre observados pela comissão de médicos, e sob aplausos entusiásticos do Dr. Silvana, naquele seu momento de triunfo ante a expectativa de uma longa noite de caráter científico em

que se observaria o 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 do 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, 1995, p. 151-152).

A noite, porém, que prometia trazer grandes resultados para a ciência, não se concretizou, uma vez que Ralfo, ao travestir-se de si mesmo, usa a loucura como pretexto para levar os donos do poder (médicos) a revelarem um comportamento luxurioso e irracional.

No decorrer do baile, enquanto os demais pacientes, devidamente fantasiados, comportavam-se dentro de aparente normalidade, comendo, bebendo, e timidamente organizando-se em pares para a dança, Ralfo, após tentativa frustrada de chamar a atenção sobre si, fazendo-se passar por Napoleão, volta a representar a si mesmo: “o louco”, conforme relata o narrador. Após jogar-se ao chão, babando e estrebuchando como um louco, começa a dançar freneticamente ao som histérico de uma música instigante (escolhida propositadamente pelo Dr. Silvana).

A voz que assume a narrativa é, conforme já foi esclarecido no início dessa análise, a do sujeito coletivo, os psiquiatras, convidados pelo Dr. Silvana a participar do Baile de Gala como observador do comportamento dos loucos.

Nossa mesa - a mesa dos convidados – fora colocada no alto de um estrado [...] e nos oferecia um privilegiado ponto de observação [...] Nós – os observadores – comíamos e bebíamos sem demasiados cuidados, com a intenção, inclusive, de não inibi-los ainda mais, tolhendo seus movimentos espontâneos e prejudicando os objetivos do baile (SANT’ANNA, 1995, p. 152).

Ao referir-se aos acontecimentos, incluindo-se como participante deles, o corpo de psiquiatras reveste-se do estatuto de sujeito do enunciado. Mas enquanto narrador, ao escrever o relatório exigido pelo Ministro da Saúde Mental e do Bem Estar Social, acerca da responsabilidade sobre os fatos ocorridos, não poupa nem a Ralfo “[...] de que fantasiou-se o Sr. Ralfo, pivô de todos os acontecimentos? Ora, num claro deboche, fantasiou-se de si mesmo” (SANT’ANNA, 1995, p. 156) nem a Dr. Silvana “[...] o Dr. Silvana manteve-se à margem desta selvageria [...] *se considerarmos o fato de que foi ele o maior responsável por tudo [...]*” (SANT’ANNA, 1995, p. 164, grifos nossos).

Abrindo um parênteses, interessante ressaltar, que na referência do narrador à

atitude de Ralfo, fica clara a proposta escritural do sujeito da enunciação, já evidenciada no prólogo, de “mergulhar” no universo da ficção via Ralfo, ator por ele construído:

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 veleidade de *escritor personagem*, costuma variar constantemente de personalidade, assumindo radicalmente essas personalidades temporárias e não medindo riscos para si e para aqueles que o cercam (SANT’ANNA, 1995, p.156, grifo nosso).

Há, no texto, outros trechos que também reiteram o traço metadiscursivo da obra e a isotopia da criação literária: “[...] – para à custa de médicos laboriosos e pacientes verdadeiros, dar prosseguimento aos seus objetivos escusos: escrever um livro autobiográfico e certamente pernicioso[...]” (SANT’ANNA, 1995, p. 157). Observa-se outra referência à construção do ator como simulacro de escritor em: “[...]caso se confirmem nossos fundados temores de que tais fatos sejam utilizados no livro de memórias do já tão comentado Ralfo” (SANT’ANNA, 1995, p. 165).

Voltando à análise, descrevendo o comportamento de Ralfo, o narrador observa que ele se despiu no meio do baile, fato que levou os outros internos a cantarem e dançarem insanamente e também a se despirem. Após esse acontecimento, o caos instala-se definitivamente no salão com a aproximação de Ralfo da mesa dos médicos convidados do Dr. Silvana. Requebrando sensualmente diante da esposa de um deles, contagia-a de tal forma, que ela, deixando-se levar pelo apelo erótico, integra-se também ao clima orgiástico.

E a citada senhora, não satisfeita em contemplar o ímpio espetáculo, resolveu participar dele. 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. Uma dança que constava, inclusive, das peças de roupa sendo arrancadas uma a uma por seu parceiro, Ralfo 69[...] (SANT’ANNA, 1995, p. 162).

Podemos notar que os psiquiatras, até então observadores, eivados de preconceitos, “[...] pois, num relance, estávamos também naquele salão de *luxúria e do pecado*, infestados de faunos e ninfas[...]” (SANT’ANNA, 1995, p. 162, grifo nosso), transformam-se em participantes da orgia instalada, e vão se deixando atrair por aquele “satânico” ritual. Instala-se, então, na cena enunciativa do baile de gala, um clima de intensa exploração da erotividade, transformando-o num “palco de orgias” e levando ao desmascaramento daqueles que se julgam investidos do mais perfeito equilíbrio mental: “E infelizmente esta senhora não conseguiu resistir ao demônio, ali encarnado na pessoa de um doente mental, terminando por arrastar todos nós consigo[...]” (SANT’ANNA, 1995, p. 161).

Não só nessa cena, mas no decorrer de toda a narrativa, o narrador quer fazer o Ministro crer que Ralfo tem consciência de seu poder de manipulação e de que é o responsável por operar toda uma transformação de estados dos sujeitos, e assim, leva os que estavam, até o momento, investidos do poder e da “normalidade” – os médicos, a se transformarem em sujeitos da histeria coletiva.

Ocorre, portanto, a partir desse episódio, uma transformação de situação, e conseqüentemente, uma alteração de estado. O sujeito coletivo (médicos observadores – menos o Dr. Silvana – que estrategicamente desaparece do laboratório), entra em disjunção com a normalidade. De sujeito observador, “normal”, dotado da autoridade científica, passa a sujeito participante da orgia, com as marcas da insensatez e descontrole que o colocam no mesmo plano de insanidade dos doentes da clínica. Esse comportamento luxurioso se intensifica, demonstrando os mais primitivos instintos sexuais, revelando uma relação quase animalesca entre os envolvidos naquele bacanal, “que faria empalidecer as mais animadas festas romanas” (SANT’ANNA, 1995, p. 163).

E foi o que aconteceu, sr. Ministro, dezenas de orgasmos se sucedendo em meio a gritos e suspiros, gemidos e gargalhadas. Um corpo não sabendo que outro corpo estava possuindo ou sendo possuído por. Pois até mesmo a luz havia-se apagado. E, de repente, também o som se esvaíra dos alto-falantes, num efeito, acreditamos, também previamente calculado. E os sons, então, eram concretos e animalescos; sons que nossas próprias gargantas produziam em estertores. (SANT’ANNA, 1995, p. 164).

De acordo com o narrador, “quando todos caíram em si” acerca do ocorrido, após um tempo não marcado pontualmente, “não sabemos quanto tempo durou aquilo” (SANT’ANNA, 1995, p. 164), a primitiva sensação de satisfação de desejos carnis transformava-se em vergonha: “E fez-se um profundo e constrangedor silêncio, enquanto nos levantávamos aos poucos do chão e, envergonhados de nossa nudez[...] procurávamos de olhos baixos nossas roupas ” (SANT’ANNA, 1995, p. 164). O estado de vergonha do sujeito coletivo – corpo médico – explicita-se e ele é investido, no nível da enunciação, de um papel julgador, na medida em que atribui a responsabilidade dos fatos não só a Ralfo,

Quanto a esta nossa participação, de que nos confessamos profundamente envergonhados [...] 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* e que, por capricho da sorte, atendia pelo número e alcunha de 69, o que lhe caía tão perfeitamente (SANT’ANNA, p. 161, grifo nosso).

mas também ao Dr. Silvana, “que foi o maior responsável por esses acontecimentos que fize-

ram nivelar alguns dos mais corretos profissionais médicos do país a um bando de loucos desvairados” (SANT’ANNA, 1995, p. 161).

O narrador coletivo parece insinuar que a intencionalidade de Ralfo, com essa atitude, é promover o envolvimento dos médicos observadores e dos internos do “Laboratório Existencial” na orgia. Ao atribuir a responsabilidade dos acontecimentos a Ralfo e a Dr. Silvana, os psiquiatras, por outro lado, parecem querer eximir-se da culpa de que também estavam investidos, uma vez que, como sujeitos do enunciado, integraram-se ao clima de orgia, deixando-se levar pelos instintos quando, na verdade, estavam ali para analisar o comportamento dos considerados loucos.

Em vista do exposto, pode constatar-se que por trás desta cena está o sujeito da enunciação questionando ironicamente, neste texto, o limite entre a loucura e a razão, assim como a imagem da seriedade científica dos psiquiatras. Isso porque os médicos, considerados dotados de perfeito domínio das faculdades mentais, ao envolverem-se na orgia coletiva, equiparam-se aos “insanos”, transgredindo, assim, a barreira entre normalidade e loucura. Evidentemente, como consequência, a “seriedade” científica também é colocada na berlinda: “Mas se, porventura, também sofreremos algum castigo por nossa descuidada participação nos acontecimentos, que ao menos nossa desgraça sirva de exemplo àqueles que, no futuro, planejem ‘experiências científicas’ semelhantes[...]” (SANT’ANNA, 1995, p. 166)

O narrador, ao constatar, segundo seu relato, que o Dr. Silvana não cumpriu o contrato de oferecer ao “corpo médico de elite do país” oportunidade de acompanhar a reação dos doentes, assim como de comprovar os eficazes tratamentos, transforma-se de sujeito confiante em sujeito decepcionado, e aparece o sentimento de falta. Desse modo, adquire outra competência modal: querer fazer o mal.

Assim, o estado de vergonha e constrangimento evolui para vingança, no momento em que o sujeito narrador, por meio das denúncias feitas no relatório, pretende atingir, causando-lhe mal, aquele que, além de Ralfo, julga ser o maior responsável pelos constrangedores acontecimentos: o Dr. Silvana. Segundo Greimas, apud (BARROS, 2002, p. 66), “a malevolência e a benevolência interpretam a hostilidade e a atração de paixões definidas pelo /querer-fazer/ bem ou mal a alguém”. Ainda de acordo com Barros (2002, p. 66) “o /querer-fazer/, que instala o sujeito, define-se pela intencionalidade, ou seja, dirige-se para o outro sujeito considerado responsável pela falta”.

[...] Se não estivéssemos em tão incômoda posição, se bem que não intencionalmente, aconselharíamos a V. Exa. o fechamento de tal clínica, que atende pomposamente pelo nome de Laboratório Existencial Dr. Silvana. E quanto a esse último, quando

for encontrado, sugerimos sua prisão imediata, além do confisco do material comprometedor para a classe médica deste país que ele deve ter obtido, segundo rumores, através de equipamentos ocultos de filmagem e gravação (SANT'ANNA, 1995, p. 165).

O desejo de vingança é “representado , na estrutura modal, pelo /poder-fazer/” conforme Greimas , (1981b, p. 21) *apud* (BARROS, 2002, p. 67), tornando, por conseguinte, o sujeito de estado competente para o fazer. Assim, o sujeito do fazer, na figura do sujeito narrador, responsável pelo relato dos fatos ocorridos no Baile de Gala, instaurado pelo /querer-fazer/ e atualizado pelo /poder-fazer/; por intermédio das denúncias que faz no relatório, visa à destruição daquele que o prejudicou, e acontece, então, a vingança, por meio da tentativa de desmoralização do Dr. Silvana:

Foi o que ocorreu, sr. Ministro. A bem da verdade, devemos testemunhar que só mesmo o Dr. Silvana manteve-se à margem desta selvageria, o que nada lhe acrescenta aos méritos, se considerarmos sua provável impotência e o fato de que foi ele o maior responsável por tudo, usando como cobaias de uma experiência não só seus pacientes, por quem devia zelar com mais cuidado, mas também seus próprios colegas, que atraiu para aquela armadilha. (SANT'ANNA, 1995, p. 164).

No capítulo em análise ocorrem algumas oposições semânticas como *normalidade vs anormalidade, loucura vs razão, aparência vs essência*, a partir das quais se constrói o sentido do texto. A primeira oposição citada manifesta-se com o envolvimento dos médicos observadores e dos internos do “Laboratório Existencial” numa orgia coletiva que dissolve as barreiras entre a normalidade e a anormalidade. Na posição apenas de observadores dos doentes da clínica psiquiátrica, na cena do baile de gala, o corpo médico, considerado de elite, encontra-se aparentemente em conjunção com a normalidade, disjunta dela no momento em que passa de observador a participante, mas parece que a enunciação, por trás do relato, quer fazer o enunciatário questionar os limites entre a loucura e a razão, muitas vezes manifestados em condutas humanas distorcidas, levadas pelos instintos sexuais: “[...]esta participação de nós outros, médicos e suas acompanhantes, em semelhante “bacanal”, aconteceu antes mesmo que pudéssemos dar conta disto. Era como se, de repente, se esvaíssem em nós todos os traços de civilização acumulados em séculos[...]”(SANT'ANNA, 1995, p. 163).

O sujeito do fazer- narrador- ao relatar os fatos atribui sempre a outros a responsabilidade dos mesmos, caracterizando, assim, no texto, um programa de sanção e manipulação. A sanção está presente no julgamento que o sujeito narrador faz, atribuindo responsabilidade a outros; e a manipulação evidencia-se quando tenta fazer crer na sua inocência.

Voltando, porém, ao tema propriamente dito – o da participação dos observadores no espetáculo dos observados - reafirmamos a V.Exa. nossa boa fé, bem como podemos garantir que nada teria acontecido sem a sedução exercida pelo sr. Ralfó, sobre a esposa de um dos nossos colegas, o que acabou por nos arrastar a todos para o interior do caos e da insensatez. [...] sendo que, para nós, havia a agravante de termos ingerido bebidas alcoólicas, talvez até acrescidas de um ou outro estimulante que o Dr. Silvana poderia ter previamente colocado em nossos copos, caso em que estaríamos diante de uma verdadeira conspiração. (SANT'ANNA, 1995, p. 162-163).

Finalizando, percebe-se que o narrador, no seu relato, ao julgar aqueles que considera responsáveis pelo teor de sandice que acometeu o sujeito coletivo, do qual ele é parte, o faz, na verdade, para se isentar de uma culpa de que também estava investido.

4 “LITERATURA”: O CRIADOR E A CRIATURA

Chegado aqui, onde estou, conheço que sou diverso no que informe estou . No meu próprio caminho me atravesso. Não conheço quem fui no que hoje sou.

Fernando Pessoa

Após vários acontecimentos que marcaram a trajetória de Ralfo, o enunciador fecha o ciclo dos nove livros que constituem a obra, com a unidade intitulada “Literatura”. Nesse livro Ralfo relata seu percurso em um palácio em Genebra onde fora convocado pela Comissão Internacional de Literatura para fazer o exame público de seu romance: “Era uma espécie de palácio, na cidade de Genebra, terra dos bancos, da placidez, e também da neutralidade, para evitar que se acusassem os examinadores de facciosismos nacionalistas.” (SANT’ANNA, 1995, p. 229).

A debreagem espacial e temporal enuncia, que aí se manifesta, cria o efeito de sentido de distanciamento do narrador em relação ao espaço e ao tempo projetados, em coerência com a postura de Ralfo que, durante todo o julgamento de sua obra pelos examinadores, mostra-se distanciado, completamente contrário ao padrão estético da Comissão Internacional avaliadora.

A comissão é composta por figuras como o Ministro da Língua, o da Concisão e Síntese, o dos Diálogos, o dos Monólogos Interiores, o da Vanguarda, além da Madame la Littérature. Se aprovado, o livro poderia ser publicado em dezenas de línguas e distribuído aos leitores ligados à “Liga Mundial”. Se desaprovado, haveria “a destruição ostensiva dos originais” e o “confinamento do livro à mais ostensiva clandestinidade” (SANT’ANNA, 1995, p. 230)

Neste capítulo reiteram-se as marcas do metadiscorso e se percebem as marcas da pós modernidade da obra, conforme se verifica pelo excerto abaixo que materializa a fala do promotor, no momento de suas considerações sobre o livro apresentado por Ralfo:

- [...] Tomado em seu conjunto, este livro demonstra, como os senhores devem ter percebido em sua leitura, o mais completo desprezo pelas regras estruturais do romance, a sutil combinação das partes entre si. Eis que, sem a menor cerimônia e verossimilhança, os capítulos do livro e as aventuras deste senhor vão se acumulando, quase sempre com uma impossível e inadequada relação de causa e efeito. Não fosse o receio de criar mais uma infame terminologia, diríamos que o autor inaugura o *romance desestrutural*. E quanto a esses capítulos, tomados em separado, são peque-

nas aberrações literárias ou mesmo não-literárias. Simplesmente aberrações. (SANT'ANNA, 1995, p. 234-235).

Vale destacar que o livro é duramente criticado por seu caráter fragmentário, traço típico da ficção pós-moderna. Dessa forma, o enunciator ironicamente faz uma crítica ao padrão estético conservador da Comissão Internacional que sanciona negativamente “o esboço de romance”, de que Ralfo é o criador, justamente pelo que ele apresenta de mais inovador, ou seja, a ruptura com as convenções da estrutura romanesca tradicional.

No desenrolar do julgamento, ocorrem manifestações de repúdio ao romance por parte dos ministros, principalmente, porque Ralfo, ao ser questionado sobre o motivo por que desejava ser admitido na confraria dos escritores, responde:

- O que eu desejo, senhores – comecei a dizer, após o pigarro de praxe e num rompante de coragem ou de loucura. – O que eu desejo, senhores, é um pouco de prestígio e dinheiro. Algo assim como direitos autorais entrando regularmente e uma casa de campo e viagens pelo mundo, tendo como única contraprestação proferir conferência para otários de todos os tipos. Palestras sobre a fantasmagorização lúdica e simbólica do personagem na obra de Ralfo, o homem que escreveu a si mesmo. Ou sobre a organização do caos ou a caotificação da ordem como expressão literária. Ou ainda sobre os parâmetros semi-óticos e ético-monológicos e semântico-moleculares na obra de Ralfo, o Único. E, diante de tanta erudição demonstrada, encontrar uma garota amável e sorridente e de seios pontudos que case comigo e a quem apresentarei aos amigos dependurada em meu ombro e bebendo na fonte de minhas palavras como se eu fosse o próprio *geniousinperson* em pessoa. Essa minha vocação de latino-americano *petit bourgeois*, mas revolucionário de coração (ah, não fossem os medos e os vícios do corpo e da alma), impregnado sinceramente das revoluções dos intelectos infectos e o povo que coma bolos[...] (SANT'ANNA, 1995, p. 232 – 233).

Observa-se nessa resposta que o narrador quer desmistificar a idéia de um escritor movido por ideais utópicos e românticos. Os valores que o movem são de um sujeito plenamente identificado com os valores de um “latino americano *petit bourgeois*”, como ele mesmo se caracteriza.

Por outro lado, o público que a tudo assiste, reage ora apoiando, ora vaiando o autor, e a sessão termina com a declaração de sentença de morte para Ralfo e com a ordem de destruição do livro, operada pelo promotor.

Ralfo tenta defender a obra, mas quando percebe que não tem saída, joga para o alto as folhas dos originais que trazia consigo, salta sobre a mesa dos ministros e passa a tocar uma flauta, com o intuito de seduzir o público, objetivando conquistar seu apoio, por meio da música. O público deixa-se levar pela musicalidade, entoando canções cujas palavras se manifestavam em liberdade e invade a mesa, onde estavam os originais da obra, da qual arrancam folhas ao acaso, jogando-as também para o alto, fazendo com elas aviõezinhos. As histórias se embaralham e o capítulo termina com a declaração de Ralfo de que se sente livre à me-

dida que o público rasga a obra e a ele próprio, em pedacinhos:

E finalmente havia eu, Ralfo, subitamente livre, não mais impelido a cumprir ritos, discursos e representações: cada vez mais livre à medida que me rasgavam em pedacinhos junto com meu livro. Eu, Ralfo, de repente esquecido de todos e me esgueirando para fora do recinto, não sem antes observar os ministros que se transformavam em morcegos e também escapuliam do salão – esvoaçando, cegos, a esbarrarem nas colunas e paredes e a emitirem horríveis guinchos desprovidos de significado. (SANT’ANNA, 1995, p. 242).

No excerto acima, percebe-se a ironia do narrador ao metamorfosear os ministros em morcegos cegos, cujos guinchos eram desprovidos de significado, numa clara alusão à alienação dos representantes da literatura academicista, oficial, que não são nada neutros, mas parciais.

Interessante mostrar que embora apareça em destaque, no final do capítulo a palavra FIM, com letras maiúsculas, pressupondo realmente o final do romance, o enunciatário é surpreendido ainda com um Epílogo e Nota Final. Desse modo, contrariando o efeito de sentido de expectativa de encerramento, de final da narrativa, que produz a figura “FIM”, a obra não se encerra com o último episódio.

4.1 “EPÍLOGO” E “NOTA FINAL”: A EXPLICITAÇÃO DO METADISCURSO

No *Epílogo*, Ralfo se projeta em primeira pessoa do plural, imbricado ao narrador num espaço fechado, num apartamento de um “edifício qualquer”, de uma “cidade qualquer”, onde se notam uma mesa e uma máquina de escrever, envolvidos com o final da história.

Nós terminamos de escrever isso, que é o fim do nosso livro e de nossas aventuras “que finalmente havia eu, Ralfo, subitamente livre, não mais impelido a cumprir ritos, discursos e representações; cada vez mais livre à medida que me rasgavam em pedacinhos junto com meu livro. Eu, Ralfo, de repente esquecido de todos e me esgueirando para fora do recinto, não sem antes observar os ministros que se transformavam em morcegos e também escapuliam do salão – esvoaçando, cegos, a esbarrarem nas colunas e paredes e a emitirem horríveis guinchos desprovidos de significado”. (SANT’ANNA, 1995, p. 245).

Dilui-se, desse modo, a distância entre o ator da enunciação e do enunciado, figurativizados, respectivamente, pelo narrador, simulacro do autor, e pelo ator por ele construído - Ralfo. O emprego do “nós”, no lugar do “eu”, remete à idéia de que o sujeito da enuncia-

ção realmente se amalgamara a Ralfo, ator por ele construído, concretizando a proposta revelada no prólogo de tornar-se “personagem” e vivenciar ficcionalmente uma história que merecesse ser escrita. Porém, na continuidade da cena em que se expressa o “nós”, aparece um “eu”, refletindo na voz de Ralfo.

Convém observar que, na passagem da primeira pessoa do plural para a primeira do singular, a fala que é atribuída a Ralfo vem entre aspas. Assim, o narrador, ao mudar subitamente o “nós” pelo “eu” e empregar aspas, sugere que a autoria do relato que se findara era de sua criatura, cuja morte já se pronunciara com o final de suas aventuras. É relevante mencionar a alusão ao esquecimento de Ralfo, transformado em pedacinhos de papel como prenúncio de sua morte. Nesse momento, o narrador sugere que Ralfo é projeção de seu imaginário, uma espécie de *alter-ego*, responsável pelos registros dos acontecimentos que resultaram na concretização de seu projeto de escritura de um romance, ou melhor, de vivência de uma história que merecia ser escrita, como ele declara no prólogo. É um “ser de palavras”, que simula viver sua história no momento em que a escreve, daí o fato de o narrador projetá-lo em estado de euforia quando se liberta de todo o ritual de representação discursiva que era seu dever cumprir como ser de ficção literária, figurativizado no papel temático de “personagem” que vivencia as histórias imaginadas. Nesse momento parece que a criatura inicia o processo de libertação em relação ao criador.

O enunciador fornece ao enunciatário pistas para tal pressuposição, por meio da reiteração da projeção do “nós”, que sincretiza o papel do criador ainda imbricado à criatura e pelas referências à performance da escritura do romance que chega ao fim, performance atribuída aos dois:

Nós terminamos de escrever isso, retiramos o papel da máquina e o colocamos numa pasta, junto a todas as outras folhas datilografadas. Depois, nós acendemos um cigarro, pegamos outra folha e a pusemos na máquina, justamente para escrever isso que acima está escrito, o princípio do nosso epílogo: que “nós terminamos de escrever isso, que é o fim do nosso livro e de nossas aventuras[...]” (SANT’ANNA, 1995, p 245).

Essa referência ao ato de escrever repete-se várias vezes, reforçando a isotopia metadiscursiva da escritura do romance que chega ao fim. Dessa forma, a intenção do narrador, simulacro do enunciador, é mostrar que, embora Ralfo se apresente ao longo das páginas do romance, como um sujeito pragmático, cognitivo e sensível, que provoca no enunciatário o efeito de sentido de verdade humana, não deixa de ser “personagem”, produto de sua criação e que, diante do término do livro deverá “desaparecer”, pois não há lugar para os dois no espaço da enunciação, já que a história deve ter um fim. E o desaparecimento de Ralfo, decisão to-

mada por ambos, se concretiza por meio do suicídio:

Então nós 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. Depois, o sinal reabre para os veículos e estes arrancam furiosamente, enquanto pedestres retardatários procuram aflitadamente alcançar a calçada. Nós olhamos tudo isso lá embaixo 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 ao ser humano para vencer o mesmo percurso. Um corpo humano que, com seu peso, deve levar muito mais tempo, ainda que o imponderável corpo de Ralfo que, agora, desprestando-se de mim, já procura passar os pés pelo peitoril da janela. (SANT'ANNA, 1995, p. 246).

O próprio narrador apresenta figuras que sugerem essa intenção de suicídio e, agora, a libertação do criador em relação a sua criatura:

Uma vez escrito tudo isso e também o que agora se escreve, estaremos livres para o final que decidimos dar a Ralfo, o seu epílogo. Um final que nos veio à mente lá mesmo junto à janela e que agora passamos a narrar. E que, por razões óbvias (para não sermos obrigados a retornar interminavelmente a esta máquina e esta cadeira), é escrito com precedência ao próprio fato narrado, que é o seguinte e também o último: Que nós vamos retirar da máquina também estas últimas folhas e guardá-las cuidadosamente numa pasta, junto a todas as outras folhas datilografadas, como se faz quando se termina um livro. Páginas onde estará 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, 1995, p. 247).

O emprego do dêitico “agora” em “*depois* o corpo de Ralfo – carregando também, felizmente, sua *alma*, se *desprenderá* de mim, seu criador, até agora, indivisível”(grifo nosso) produz um efeito de sentido de presentificação temporal e a figura “até”, precedendo o advérbio, remete à idéia de limite temporal, indicando que a “existência” de Ralfo, fundida ao sujeito da enunciação, chegara ao fim. É relevante frisar que a “morte” de Ralfo é decisão comum ao criador e criatura como se nota nos excertos citados.

A partir da decisão do suicídio, o narrador simula que Ralfo e ele anteciparam o relato de sua morte, mas é ele quem passa a conduzir a narrativa, projetando temporalmente o suicídio no tempo futuro e criando a impressão de objetividade:

Que, por um pequeno intervalo, não de dúvida ou de medo, mas de cálculo frio da corrente descontínua do tráfego lá embaixo, Ralfo se deixará ficar à janela medindo as trajetórias possíveis para o seu corpo. Enquanto também rememorarà , numa percepção totalizante e instantânea, tudo o que terá vivido e percorrido neste livro, que foi sua própria existência. Que, em seguida, sem qualquer hesitação, Ralfo imprimi-

rá 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, 1995, p. 248).

Na seqüência da narração do trecho supracitado, o enunciador descreve o corpo de Ralfo sendo esmagado pelos carros que avançam, com a abertura do sinal, transformando-se em uma “pasta humana”, que ele observa, concedendo-lhe “o alívio de um assassino que destruiu o cadáver”.

Assim, com a morte de Ralfo, pressupõe-se a libertação do narrador, que abandonará o papel temático de escritor e retornará à condição de homem comum, saindo ansiosamente do espaço fechado do apartamento em que estivera o tempo todo “preso” enquanto escrevia o livro, conforme ele mesmo relata:

Então eu fecharei calmamente a janela, acendendo depois mais um cigarro e atravessando com passos seguros o pequeno espaço que me separa da porta deste apartamento: esta *prisão* onde estive tanto tempo encerrado escrevendo um livro. (SANT'ANNA, 1995, p. 248, grifo nosso).

A figura da prisão revela um traço do estado de alma do narrador, que mostra sua subjetividade e alude, de forma metafórica, ao tema da libertação do criador em relação a sua criatura.

Ainda no elevador, dirigindo-se para a rua, o narrador declara que ao olhar para as pessoas sentirá que a “realidade inteira entrou em metamorfose”, e que uma euforia tomará conta dele; então tomará todo o cuidado para que ninguém perceba em seu rosto sinais do “crime” que cometera. Mas, sujeito sensível, tem consciência de que o “mundo” continuará o mesmo, com as pessoas voltadas apenas para si próprias, alheias às mudanças externas e que a metamorfose ocorrerá apenas consigo mesmo: “Pois as mudanças se terão passado apenas no interior de mim mesmo” (SANT'ANNA, 1995, p. 248).

Desse modo, mesmo antes de chegar à rua, presente que será um novo homem e, como ele mesmo confessa, capaz de enxergar o âmagô mais profundo das pessoas. Por outro lado, revela também um certo alívio por ter terminado o projeto a que se propusera no prólogo, de transformar-se em “personagem”: “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, 1995, p. 249, grifo nosso).

Convém esclarecer que, antes de entregar-se por completo à “nova liberdade”, expressão do próprio narrador, ele olhará o local onde poderão estar os prováveis vestígios de

Ralfo e constatará que não restará “nem mesmo a presença irreal daquela ausência do cadáver. Não haverá nada. Ou quase nada” (SANT’ANNA, 1995, p. 249), figuras que remetem ao tema da incredulidade do narrador em relação à sobrevivência de seu personagem como ser de palavras.

Importante salientar, neste término de análise, a oposição que ocorre entre o prólogo e o epílogo quanto ao “nascimento” e “morte” de Ralfo. No prólogo, ao expressar seu objetivo de escrever um livro alicerçado em “experiências” mais interessantes que sua história pessoal, o sujeito da enunciação resolve tornar-se “personagem”. Assim, “constrói” Ralfo, que “nasce” de sua própria morte: “Ralfo é esse homem. Nasceu com minha primeira morte, a morte de alguém cuja identidade não interessa.” (SANT’ANNA, 1995, p. 6). Já no epílogo, dá-se a morte de Ralfo, para fazer ressurgir o narrador, que simula necessitar desprender-se da criatura e retomar o seu percurso existencial. Com isso, reveste-se do papel temático de escritor, que conclui sua obra. Pode-se dizer, portanto, que a construção do objeto literário está terminada e que o universo ficcional terá um ponto final.

Antes de colocar esse ponto final, após o epílogo, o narrador apresenta uma “Nota Final”, em que se desnuda, apresentando-se como simulacro do enunciador Sérgio Sant’Anna, fato confirmado pela sua assinatura no final.

A narrativa de *Nota Final* inicia-se por meio de debreagem actancial enunciativa, com a projeção do sujeito da enunciação num narrador de terceira pessoa, figurativizado como “autor”, produzindo, desta forma, um efeito de sentido de objetividade ao relato. Esse distanciamento é conseguido pelo expediente da debreagem enunciativa, criando o efeito de sentido de que lhe cabe simplesmente o papel de apresentar ao enunciatário uma espécie de justificativa acerca do livro, conforme se percebe pelo excerto abaixo:

Entre as várias incoerências deste livro está a de ser guardado ou publicado, uma vez que todas as suas cópias foram supostamente destruídas, no capítulo a que se deu o nome de “Literatura”. Quando aí se completou o ciclo de Ralfo e a purificação de seu autor, ambas as coisas impossíveis sem a paciente escrita do livro e sua rápida e simbólica destruição. (SANT’ANNA, 1995, p. 25).

Na seqüência, reitera-se o tema do destino da personagem, figurativizado por sua morte simbólica já que a história “vivida” chegara ao fim: “A Ralfo não restava outra alternativa senão desaparecer, o que ele cumpriu fielmente.” (SANT’ANNA, 1995, p. 251). As figuras “cumpriu” e “fielmente” sugerem que, como “criador” de Ralfo, o narrador reveste-se do poder de dar a ele o destino que julgar necessário, cabendo a Ralfo simplesmente obedecer e cumprir. “Quanto ao autor, alguém poderia argumentar que deveria seguir o mesmo cami-

no” (SANT’ANNA, 1995, p. 251), a que ele talvez respondesse, “que uma vez completada aquela purificação, com a conseqüente descoberta de uma nova e fascinante liberdade, não haveria por que tomar decisão tão irreversível”. (SANT’ANNA, 1995, p. 251).

Nesse momento, o narrador, simulacro do sujeito da enunciação, reflete sobre a provável morte simbólica do narrador, também ser de ficção, cuja concretude só se manifesta ao longo do processo de enunciação da obra.

O emprego do futuro do pretérito e do lexema “talvez”, figuras que denotam incerteza, remetem à pressuposição de que o sujeito da enunciação não está completamente seguro sobre o rumo que deveria dar a sua vida após o encerramento da obra, mas por outro lado, fica claro o “exorcismo” que nele se operou, conforme desejo anunciado no prólogo: “[...] pensei um em dia exorcizar-me” (SANT’ANNA, 1995, p. 5). Agora, tudo terminado, obra concluída, resta-lhe a purificação com “a descoberta de uma nova e fascinante realidade”.

Ao fim, confessa que, no papel de narrador da obra em que Ralfo é ator, que “morre” com a destruição do romance do qual é “personagem”, ele, como ator da enunciação, nega-se a optar pela destruição do relato e justifica: “ao autor faltou evidentemente coragem para destruir qualquer coisa que fosse, depois do trabalho que lhe deu escrever o livro.”(SANT’ANNA, 1995, p. 251).

A possibilidade de destruição do livro ele confere a leitores e críticos, os virtuais enunciatários: “E o que resta é a possibilidade consoladora de que o façam todos os leitores e críticos, se algum dia os houver. Destruírem esse livro apoiados na tranqüila convicção de que Ralfo aprovaria com grande entusiasmo tal gesto” (SANT’ANNA, 1995, p. 251).

E assim, mesmo mantendo durante toda a narrativa de “Nota Final” um certo distanciamento, conseguido pela narração em terceira pessoa, o enunciador assume o papel temático do simulacro do escritor assinando “Sérgio Sant’Anna” no final da nota e registrando ali uma data: “Julho – 1974”, produzindo, com essas referências, um efeito de sentido de verdade.

Fechando a análise, é relevante ressaltar aqui a forte manifestação da isotopia metadiscursiva que se revela na reflexão do enunciador sobre seu papel, sobre a obra e sobre o ator por ele construído. Convém observar que, apesar de manifestar a impressão pessoal de que, com a morte simbólica de Ralfo a obra estaria destinada ao esquecimento, assim como seu personagem, o fato de delegar aos “leitores e críticos” essa tarefa, manifesta a abertura do criador à possibilidade de inserção da obra, que deixa de ser pessoal, para inserir-se no contexto cultural da coletividade a que pertence.

Ao enunciatário, a quem o enunciador delegou o papel de julgá-la, fica a impressão de que o criador blefou ao sugerir a morte simbólica de sua criatura e da obra que a constitui. Ela permanece como legítima representante de uma obra pós cujo caráter estético advém da coerência com que o narrador dialoga com a estrutura da narrativa tradicional, reconstruindo-a de acordo com o código artístico que a insere na pós-modernidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme refletimos na introdução deste trabalho, uma obra literária de caráter estético, como as *Confissões de Ralfo*, exige um grande envolvimento de quem se propõe a tomá-la como objeto de estudo, além de uma proposta analítica cuidadosa.

E foi essa a postura que procuramos tomar na realização dessa dissertação, atendo-nos à materialidade do texto e ao desvendamento de alguns dos efeitos de sentido que nele se manifestam.

Sabemos que o universo ficcional é repleto de “teias” que se entrecem, formando um universo de caráter complexo, plurissignificativo, constituindo um desafio para aqueles que nele pretendem se adentrar, daí o cuidado a que nos referimos. Mas acreditamos que ao realizarmos uma análise da perspectiva da semiótica francesa, como o fizemos, conseguimos, mesmo que em parte, não extrapolarmos aquilo que o *corpus* nos ofereceu. Procuramos partir do pressuposto de que: "a semiótica se interessa pelo 'parecer do sentido', que se apreende por meio das formas de linguagem e mais concretamente dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável." (BERTRAND, 2003, p. 11).

Ressaltamos que essa apreensão do sentido, como preceitua Bertrand, é fundamental na análise de *Confissões de Ralfo*. Uma autobiografia imaginária, visto esta pautar-se sobretudo pela reflexão a respeito da própria tessitura da obra, cujo caráter, como pretendemos descrever, é metadiscursivo.

Já no início da narrativa, mais precisamente no prólogo, o narrador, simulacro do sujeito da enunciação, posiciona-se como um sujeito cuja história pessoal não interessa, e propõe-se a escrever um romance de caráter ficcional no qual será personagem. A partir daí, sentimos no simulacro do escritor uma profunda reflexão sobre o ato de escrever e as possibilidades de novas descobertas pela “vivência” num outro universo: o ficcional, registrando-se, portanto, já, a metadiscursividade que marca a obra, marca esta, que procuramos explicitar, na análise do *corpus*, nos trechos em que elas mais se sobressaem.

Como a produção da obra, objeto de nosso estudo, deu-se num contexto em que as inovações advindas do pós-modernismo afluíam em vários campos do conhecimento, estendendo-se à literatura, procuramos também mostrar no texto algumas dessas características.

Para chegarmos a estas considerações finais, dividimos nosso trabalho em quatro capítulos. No primeiro, encontra-se o referencial teórico da semiótica francesa em que nos apoiamos para a análise do texto. No segundo, apresentamos um panorama geral da obra, sua inserção no contexto do pós-modernismo e, na seqüência, fizemos considerações sobre o prólogo. Na abordagem ao panorama geral, procuramos apresentar informações substanciais que pudessem realmente situar o “leitor” desta dissertação na obra como um todo. Esclarecemos sobre sua estrutura, que é fragmentada, composta por nove pequenos livros, que se subdividem em outros, totalizando trinta e duas histórias; discutimos sobre a intencionalidade do enunciador quanto ao seu projeto escritural e buscamos delinear o caráter do ator que perpassa toda a narrativa: Ralfo, assim como também a sua trajetória.

No terceiro capítulo, efetuamos a análise do *corpus* propriamente dito: as sete histórias selecionadas, “amarradas” por um enfoque comum que é a verificação de como nelas se manifesta o metadiscurso e a construção do ator.

No quarto e último capítulo, fizemos a análise da última história, intitulada “Literatura”, do “Epílogo” e da “Nota Final”, destacando aí os traços do pós-modernismo e a metadiscursividade como característicos da obra.

Verificamos, em *Confissões de Ralfo*, não só por meio das histórias que foram objeto de nossa análise, mas também pelo texto como um todo, um profundo envolvimento do enunciador com o fazer literário e um intenso trabalho com a linguagem, daí, certamente, obter-se como resultado, obra tão acentuadamente metadiscursiva.

Constatamos, na obra em questão, a construção de um ator inconstante, sem vínculos actoriais, espaciais e temporais, como podemos verificar no fragmento seguinte: “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, 1995, p. 169). O que está em jogo, portanto, no percurso de Ralfo, é sempre a busca de novos acontecimentos. Daí Ralfo multifacetar-se, revestindo-se de uma pluralidade de papéis temáticos, remetendo-nos à idéia de que, na verdade, por trás dele, está o sujeito da enunciação questionando a heterogeneidade do ser humano inserido na pós modernidade.

Desta forma, acreditamos que em nossa análise conseguimos mostrar a construção deste ator, buscando os efeitos de sentido que o texto ofereceu na sua materialidade, ou seja, na perspectiva da semiótica, conforme nos propuséramos.

Obviamente essa leitura não se fecha aqui, visto que, reiterando o que afirmamos na introdução, uma obra de tamanha complexidade como *Confissões de Ralfo*. Uma autobiografia imaginária demandaria mais tempo, estudo e reflexão para uma abordagem mais

completa. Mesmo assim, esperamos, com esse trabalho, ter contribuído para a abertura de mais uma fresta no vasto campo de pesquisa, que a obra, em sua magnitude oferece.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, J. F. *A Bíblia Sagrada*. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1995.

BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso*. Fundamentos semióticos. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2001.

_____. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo Casa Grande. Bauru: Edusc, 2003.

BRANDÃO, I. L. *Não verás país nenhum*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981

DORRA, R. Perspectiva da Semiótica. In: GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Tradução Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002. p. 115

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

_____. *Elementos de análise do discurso*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1992.

_____. *Introdução à Linguística II. Princípios de análises*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. O Ethos do Enunciador. In: CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata (Orgs). *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Cultura/Acadêmica Laboratório Editorial, 2004. p.117-138.

FLOCH, J. M. *Documento de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. Periódicos I. São Paulo: Centro de pesquisas sociosemióticas, 2001.

FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Con-

texto, 2007.

GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Tradução Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____. *Du Sens. Essais sémiotique*. Paris: Edicion du Seul, 1970.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s.d.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE. *Semiótica das paixões*. Dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Márcia Stela Gonçalves. 12. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

HOUAISS, A. *Minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LYOTARD, J. F. *A Condição pós-moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

NASCIMENTO, M. A. *Paródia e Transgressão: uma discussão do sujeito nas Confissões de Ralfo*, 2003. 69 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

PERDIGÃO, N. H. B. *Confissões de Ralfo: o avesso das memórias*. Disponível em <http://www.cefetpr.br/deptos/dacex/noemi.htm>. Acesso em 11 de fev. 2007.

PESSOA, F. *Poesias*. Porto Alegre: L & P M Editores, 1996.

REIS, L. M. R. *O que é o conto*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANT'ANNA, S. *Confissões de Ralfo*. Uma autobiografia imaginária. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

SANTOS, J. F. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

SILVA, I. A. *Figurativização e metamorfose. O mito de Narciso*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.

Livros Grátis

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

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

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

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

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