

VOZES E LINGUAGENS SOCIAIS DO ROMANCE *CONFISSÕES DE RALFO*, DE SÉRGIO SANT'ANNA

Ana Paula Teixeira Porto
Departamento de Letras
Candelária - RS

Resumo: Esta pesquisa investiga o romance *Confissões de Ralfo – uma autobiografia imaginária*, escrito por Sérgio Sant'Anna em 1975. As vozes e linguagens sociais da obra são as referências de análise, pois é a partir delas que a perspectiva crítica do romance se constitui.

Palavras-chave: linguagem; *Confissões de Ralfo*; perspectiva crítica

Abstract: This research investigates the novel *Confessions of Ralfo*, an imaginary autobiography, written by Sérgio de Sant'anna, in 1975. The voices and the social languages of the work are references for the analysis, since they underlie the critical perspective of the novel.

Key-words: language; *Confessions of Ralfo*; critical perspective

Este artigo surge como uma possibilidade interpretativa para o romance *Confissões de Ralfo – uma autobiografia imaginária*, de Sérgio Sant'Anna, em que se prioriza o exame da configuração das vozes discursivas e da linguagem da obra, as quais acenam para uma perspectiva social do texto literário. O próprio título do trabalho – Vozes e linguagens sociais do romance *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna – indicam os caminhos de análise percorridos nesse estudo, mostrando a ênfase interpretativa nas construções discursivas da obra. Com base no dialogismo, conceito-chave formulado por Mikhail Bakhtin para compreender a artisticidade da prosa romanesca, fragmentos do texto são analisados para chegar à entonação crítico-social do romance, a qual mostra a inter-relação entre obra, contexto e sociedade.

Publicada em 1975, a narrativa apresenta uma diversidade formal e temática que traz, dentre as discussões, uma abordagem do contexto daqueles anos – contexto

que é representado amplamente, pois as referências não se limitam a um dado histórico específico de um lugar ou uma data. As relações que o romance mantém com o contexto extrapolam os limites do cenário brasileiro e contemplam um diálogo crítico com o momento sócio-histórico da década de 70. É importante observar que essas relações, em perspectiva distinta a de muitos escritores contemporâneos a Sérgio Sant'Anna, são construídas no romance por um intenso trabalho estético, em que a heterogeneidade lingüística é um dos traços dominantes. Paródia, intertexto, dialogismo, fragmentação, ironia - estas são algumas estratégias que aparecem no texto, dando artisticidade à prosa e estabelecendo a crítica social que transparece ao longo do romance.

Composto por nove livros, que se subdividem em trinta e duas partes, o romance de Sérgio Sant'Anna apresenta uma autobiografia real e imaginária de Ralfo, o aspirante a escritor, cuja obra (suas próprias confissões) é julgada e condenada pela Comissão Internacional de Literatura, que ordena a destruição do livro. As peripécias do personagem, relatadas a partir de focos narrativos distintos (primeira e terceira pessoa, voz reflexiva, outros personagens), variam desde o nascimento de Ralfo, “concebido do nada, com uma realidade física e mental de vinte e poucos anos de idade” (SANT'ANNA, 1995, 13), a experiência num campo de guerra – Eldorado, as relações amorosas com Sofia e Rosângela, a internação em hospício até o julgamento do livro, que, em forma alusiva à censura à arte no contexto brasileiro dos anos 70, encerra o romance.

A obra é elaborada a partir de carta, canção, ensaio, peça teatral, exemplificando a forte influência do teatro e a função deste no texto de Sérgio Sant'Anna – traço que reflete uma certa espetacularização, um aspecto criativo, uma expressão de autoconsciência artística, conforme aponta Nelson Vieira (1992). A inclusão de uma tragédia no texto, por exemplo, não é gratuita. Os problemas que aparecem na peça incluída no romance não são só os da tragédia, mas são os do Brasil. Nesse sentido, a imbricação com o teatro tem um interesse especial: motivar a ação. Isso porque o teatro tem como característica fundamental a ação e esta é instigada ao leitor, que deve ter uma atitude ativa e refletir sobre o que está sendo narrado. Assim, o escritor consegue associar ao tema uma forma estética compatível e ambos estão em sintonia, já que o relato enfatiza ação assim como a estrutura formal de uma peça mostra ação. Nesse sentido, a perspectiva social da obra não aparece apenas nos temas, mas também na forma de elaboração discursiva.

Com base no diálogo entre vozes discursivas e gêneros literários (e extra-literários) diversos, o romance de Sérgio Sant'Anna mostra um aspecto particular de construção da linguagem literária: o diálogo de vozes e linguagens. Esse traço, dominante em todo texto de modo a constituir um dos principais efeitos estéticos, assinala o dialogismo da linguagem literária. Nesse sentido, a natureza interdiscursiva, social e interativa da palavra constitui foco de interesse, pois é a partir dela que a entonação social da obra é esboçada de modo a tornar o romance comprometido com um discurso plurissignificativo em que diferentes pontos de vista dialogam, rompendo com a neutralidade discursiva e compondo um universo de constante introdução da voz alheia no discurso.

A partir das formulações teóricas de Mikhail Bakhtin é possível discutir como a linguagem é articulada na narrativa de Sérgio Sant'Anna, pois, na direção da estética da linguagem literária, o crítico russo sistematiza o romance como ápice da elaboração dialógica. Concentrando-se na natureza dialógica da linguagem, o teórico vê nessa particularidade do texto romanesco uma célula-matriz da qual decorrem outros aspectos que propiciam não apenas uma vivacidade à obra de arte, mas também sinalizam a orientação ideológica do texto, já que a palavra em si exime-se da neutralidade e seu tom orienta o discurso. A proposta de Mikhail Bakhtin é uma teoria sobre as formas de transmissão do discurso de outrem e sobre as possibilidades de confluência das formas discursivas na estrutura do romance.

A concepção bakhtiniana de dialogismo está intimamente relacionada ao conceito de discurso de outrem (ou discurso alheio ou discurso citado). Para o teórico, o discurso de outrem está sempre presente na enunciação do locutor, integrando-se na construção do discurso e mantendo uma existência autônoma, já que conserva seu conteúdo e sua integridade lingüística. Mikhail Bakhtin define que o discurso alheio “constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, ‘em pessoa’, como uma unidade integral da construção. Assim, o discurso citado conserva sua autonomia estrutural e semântica sem nem por isso alterar a trama lingüística do contexto que o integrou.” (BAKHTIN, 1995, 144). Nesse sentido, o crítico confirma sua tese de que o discurso configura-se com o entrecruzamento de linguagens, o que impede a visão de linguagem como processo monológico.

A cosmovisão dialógica configura-se pela intercalação de linguagens e vozes no discurso e é possível entre enunciações integrais e em “qualquer parte significativa do significado, inclusive a uma palavra isolada caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição interpretativa de um outro, como representante do enunciado de um outro, ou seja, se ouvimos nela a voz do outro.” (BAKHTIN, 1981, 160). Segundo Mikhail Bakhtin, a incorporação da voz do outro pode constituir o discurso polifônico, que se caracteriza pela multiplanaridade e multiplicidade de vozes e de mundos e pela ruptura da unidade monológica.

No discurso, são elaborados tipos de diálogo, sendo que “cada tipo apresenta inúmeras variedades” e que “os princípios de construção são os mesmos em toda parte.” (BAKHTIN, 1981, 235). Ao apontar as formas de dialogismo e ao apresentar um quadro tipológico das formas transmissoras do discurso de outrem, Mikhail Bakhtin desenvolve conceitos, partindo do pressuposto de que as relações dialógicas se caracterizam pelo cruzamento e dissonância de acentos e linguagens: “Em toda parte é o *cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis*. Em toda parte, *um determinado conjunto de idéias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente.*” (BAKHTIN, 1981, 235).

Para Mikhail Bakhtin, essas formas de interação entre as vozes configuram o plurilingüismo, que se introduz no romance através de unidades básicas de composição: o

discurso do autor, o discurso dos narradores, os gêneros intercalados e os discursos dos personagens, os quais admitem “uma variedade de vozes sociais e diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau).” (BAKHTIN, 1990, 75). Ao assegurar o caráter multiforme da língua, pois nesta há a coexistência de diversos falares que se entrecruzam “formando novos falares socialmente típicos” (BAKHTIN, 1990, 98), Mikhail Bakhtin afirma que “todas as linguagens do plurilingüismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas” (BAKHTIN, 1990, 98) que podem confrontar-se, complementarem-se ou oporem-se umas às outras servindo ao romancista para “orquestrar os seus temas e refratar (indiretamente) as expressões de suas intenções e julgamentos de valor.” (BAKHTIN, 1990, 99).

Mikhail Bakhtin chama a atenção para a variedade de formas de organização do plurilingüismo no romance, as quais exigem possibilidades estilísticas precisas. Segundo o autor, o plurilingüismo ocorre quando uma linguagem específica “de gêneros, de profissões e de outras camadas é quebrada” (BAKHTIN, 1990; 108) por uma voz que pode ser a do autor ou de outro personagem da obra, consolidando a bivocalidade do discurso direto do autor, que serve sempre a dois locutores e a duas intenções. As relações entre diferentes linguagens podem estabelecer sentidos distintos: deformação da linguagem, solidariedade com a linguagem ou até confusão entre um e outro discurso. As transcrições de uma linguagem a outra podem ocorrer em gradações diferentes, de um nível mais ameno até um extremamente brusco. A distribuição de vozes é dada principalmente pela passagem do tema, ou seja, pela dissonância do tema, e não pelo limite formal entre discursos.

Na construção plurilíngüe de um texto, Mikhail Bakhtin destaca a *construção híbrida* que se caracteriza por dois modos distintos de falar de um mesmo falante, em que há concorrência de vozes e sentidos em conflito, não tendo nenhum limite formal para a divisão das vozes: “Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas.” (BAKHTIN, 1990, 110). O autor reitera que a fala de outrem nunca está nitidamente separada da fala do autor, pois as fronteiras entre os discursos são frágeis, sendo por vezes difícil a demarcação entre as vozes, e que este jogo de linguagens não diminui o significado ideológico de uma obra literária.

De acordo com Mikhail Bakhtin, as vozes não se diferenciam pelos seus aspectos sintáticos que facilitariam a divisão das fronteiras entre os discursos, mas pelas coerções semânticas e pelo ponto de vista sobre o mundo que apresentam, pelo acento valorativo e pela entonação que determinam a perspectiva axiológica de que fala o teórico. As rupturas se dão mais em índices semânticos do que propriamente formais, o que, de

certa forma, qualifica o texto através do emaranhado de vozes, exigindo maior concentração do leitor, que deve estar atento ao choque de linguagens.

A combinação de gêneros ocorre quando ao texto literário são incorporados diferentes gêneros, que podem ser tanto literários (como peças líricas, poemas e novelas intercaladas) quanto extraliterários (como os gêneros científicos ou religiosos). Os gêneros introduzidos em uma obra mantêm sua estrutura, sua autonomia e sua originalidade lingüística e estética, sendo que alguns (confissão, diário, relato de viagens, biografia, cartas), como ressalva Mikhail Bakhtin, “chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco.” (BAKHTIN, 1990, 124). Quando isso ocorre, a intercalação dos gêneros altera totalmente a estrutura de uma obra, propondo a constituição de novos gêneros, como romance-confissão, romance epistolar, romance-diário.

Nessa perspectiva, no texto plurilíngüe, que é o discurso de outrem na linguagem de outrem, a palavra é *bivocal* porque simultaneamente presta-se a dois falantes e expressa ao mesmo tempo duas intenções (a do personagem que fala e a do autor). Mikhail Bakhtin afirma que “Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões” (BAKHTIN, 1990, 127) internamente dialogizadas e materializadas na pessoa que fala. A bivocalidade na prosa romanesca mergulha na diversidade sócio-lingüística dos discursos e das línguas para enriquecer o plurilingüismo da obra e é pré-elaborada na “linguagem enquanto fenômeno social formado historicamente, estratificado e dilacerado socialmente no decorrer da evolução.” (BAKHTIN, 1990, 129). Nem mesmo a voz do narrador se exime da transposição do discurso alheio, que pode revelar tanto as convicções do autor como expor a identidade do próprio narrador.

O romance de Sérgio Sant’ Anna chama a atenção pela variedade de discursos, em que diversas modalidades de articulação lingüística são usadas para acentuar o teor expressivo e artístico do texto. Predomina no romance o discurso bivocal que, conforme define Mikhail Bakhtin (1981), são as palavras do outro, introduzidas na nossa fala e revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação. A orientação dialógica da obra do escritor permite o entrelaçamento de vozes e discursos, que variam desde o narrativo até o dramático, pois o dialogismo é uma constante que fortalece o potencial criativo e crítico da obra e permite um diálogo fecundo entre expressão literária e condicionamento social. Isso se torna evidente porque a incorporação de diferentes gêneros no romance amplia não apenas os pontos de vista produtivo-objetais, mas também o horizonte lingüístico e literário, ajudando “a conquistar novos mundos de concepções verbais para a literatura, mundos já sondados e parcialmente conquistados em outras esferas (extraliterárias) da vida lingüística.” (BAKHTIN, 1990, 126).

A obra de Sérgio Sant’ Anna pode ser lida a partir da construção dialógica da linguagem literária. Os discursos que se opõem e se delimitam no espaço discursivo criado pelo romance são veiculados por diferentes personagens e pelo narrador-protagonista. Ralfo aparece, na maioria dos livros que compõem a trama, como narrador de suas aventuras, o que, no entanto, não significa a total autonomia de seu discurso, que é entrecortado pela voz de outrem. Nem sempre demarcado nitidamente, o discurso alheio

pode pertencer tanto a Ralfo brincando de outro personagem quanto a outro narrador em terceira pessoa, e, em alguns momentos, é a voz de personagens cujos textos são incorporados por Ralfo em seu livro de confissões. Dessa forma, Sérgio Sant'Anna transforma o discurso do narrador-personagem num discurso citado, um discurso no qual se intrometem outras falas, às vezes introduzidas com verbos de elocução que anunciam que é o outro que fala e não o narrador-personagem.

A complexidade discursiva do romance do escritor exige uma leitura ativa do leitor. Se o leitor da narrativa perde de vista a posição do narrador, simplesmente torna-se difícil ouvir as vozes que se embaralham num (tenso ora harmonioso) diálogo ao longo das confissões. Nesse processo narrativo, ao invés de o discurso do narrador ser apenas um suporte no qual se ancoram outros discursos, ele se confunde com a voz de personagens e com a própria voz de Ralfo, que não assume inteiramente o comando narrativo. O narrador da obra ora é explicitamente Ralfo, ora é uma voz camuflada que se distingue da de Ralfo. Dessa forma, a bivocalidade conduz o texto: uma confusão na perspectiva narrativa, a qual gera uma superposição de linguagens e perspectivas.

Confissões de Ralfo é uma obra em que o discurso bivocal transparece. Distante de uma perspectiva monovocal, que supõe uma voz e um fechamento ideológico, a narrativa articula-se com a coexistência de vários narradores (entre os quais Ralfo, o sujeito autobiográfico que se impõe nas cenas) de forma que o texto soe como um diálogo duplo: “O primeiro passo é abandonar a cidade e qualquer vínculo com a existência anterior. Mais do que isso: apagar todos os traços desse passado. Compenetrar-me de que sou Ralfo, concebido do nada, como uma realidade física e mental de vinte e poucos anos de idade. Saio para a rua neste meu primeiro dia de existência ativa como Ralfo.” (SANT'ANNA, 1995, 13).

O discurso constitui-se pela voz de um narrador, que cria um personagem, Ralfo, no qual ele finge ser. A partir disso, configuram-se duas vozes: um discurso mais impessoal de um narrador e outro de Ralfo, em primeira pessoa, sendo que ambos dialogam. É uma espécie de narrador duplo, que nem sempre apresenta fronteiras entre as vozes, dificultando a identificação da pessoa que fala. No entanto, essas não são as únicas orientações discursivas, pois a autobiografia imaginária é escrita por outras vozes, inclusive de outros personagens, elaboração explicitada já no prólogo da obra.

A pluralidade de vozes aparece desde a primeira página da narrativa. O prólogo, atribuído a Sérgio Sant'Anna, explica que o romance não é composto por uma única voz: “Antes de tudo quero divertir-me – ou mesmo emocionar-me – vivendo e escrevendo este livro e tomando com ele diversas liberdades, como a de objetivar-me, algumas vezes, na 3ª pessoa do singular ou através da fala de terceiros.” (SANT'ANNA, 1995, p. 6). Ao fazer referência à estrutura da narrativa, o excerto tanto traz à tona a mobilidade das pessoas do discurso, indicando que pode ser tanto a voz do autor como a de outros, quanto marca a dubiedade da autoria da autobiografia imaginária, deixando para o leitor uma dúvida quanto a voz do discurso autobiográfico: será Ralfo o autor de

suas confissões? Ou será um personagem interpretando ao mesmo tempo os papéis de narrador e de Ralfo?

Considerando que *Confissões de Ralfo* opera-se em dois níveis de construção, “o de Sérgio, que é a busca de um absoluto que possa lhe restituir a sua unidade, e o de Ralfo, que se constitui na criação do conteúdo do livro na escritura do mesmo do qual Sérgio é personagem” (MIRANDA, 1994, 85), Iraildes Dantas de Miranda também afirma que o prólogo é parte integrante da obra (é ficção, portanto) e configura-se como um jogo de enunciação “para mostrar que a voz que aparece no Prólogo é a de uma pessoa real que resolveu transformar-se em escritor, como se estivesse situado fora do universo ficcional.” (MIRANDA, 1994, 31). A autora acrescenta que o “eu que aparece no Prólogo” é um recurso de despistamento: “Há um jogo do ‘autor’ para mostrar, de um lado, a ausência de fronteira entre o real e a ficção, ao apresentar-se como um escritor ‘real’ que almeja escrever um livro. (...) Essa estratégia narrativa já revela que o narrador é um mestre em simulação e dissimulação.” (MIRANDA, 1994, 32).

A dificuldade de definir as vozes que falam no romance mostra uma fragilidade entre as fronteiras do discurso de Ralfo com o discurso alheio, apesar de o tom apreciativo de cada discurso amenizar esse embaraço. A autobiografia imaginária começa pela partida de Ralfo, que descreve a cidade ao incorporar o papel de guia turístico. Ao apresentar as ruas e seus atrativos, a voz narrativa de Ralfo é cortada por outro discurso:

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, 14). [grifos nossos]

O excerto destacado em itálico assinala a mudança da voz narrativa, que passa de Ralfo para a de outro personagem em terceira pessoa que desempenha a função de narrador. A passagem para a voz do outro é preparada pela construção da frase, apoiada desde o início pelo acento apreciativo que se distingue do discurso anterior, que se caracteriza pelos comentários picantes sobre os pontos aos quais faz referência. A linguagem do outro acentua o significado do discurso crítico de Ralfo, pois pela introdução da língua de outrem, que poderia ser colocada entre aspas, as palavras de Ralfo ganham maior vigor, sendo enfatizado o tom crítico e ao mesmo tempo sarcástico do discurso. Dessa forma, é introduzida a fala de outrem no discurso narrativo de Ralfo sob uma forma dissimulada, isto é, sem indicação formal de sua pertença a outrem. Não é apenas a fala de outrem na mesma língua, é um enunciado de outrem numa linguagem estranha à de Ralfo.

A voz narrativa sinaliza uma bifurcação da pessoa que fala no romance. O fragmento acima visualiza a presença de dois narradores: Ralfo e de outro em terceira pessoa, sendo que este pode ser tanto Ralfo dissimulando-se na voz de outro quanto outro personagem que assume a função de narrador. Nesse sentido, a trama é apresentada a partir do discurso de dois narradores cujas vozes se entrecruzam e se confundem, possibilitando a bivocalidade discursiva. Além disso, o romance estabelece-se com a dubiedade da voz narrativa, pois a elaboração do discurso é construída de forma a impossibilitar a definição exata da voz discursiva e com isso sustentar a mobilidade de vozes que povoam a autobiografia, mantendo um constante diálogo não apenas de vozes, mas também de perspectivas e linguagens.

A intercalação do discurso com a voz alheia transparece essencialmente pela alteração do acento apreciativo da fala: enquanto uma voz se propõe a relatar a autobiografia, a outra se concentra em proferir comentários acerca dos episódios narrados ou emitir um julgamento de valor sobre as ações de Ralfo enquanto personagem. Além do diálogo entre a voz de Ralfo e a de um narrador em terceira pessoa e da possível camuflagem da voz de Ralfo no discurso impessoal, a construção dialógica do romance também se estabelece com o discurso narrativo de outros personagens. Um exemplo dessa estratégia ocorre nos fragmentos que se ocupam em apresentar a experiência de Ralfo numa clínica para tratamento psiquiátrico em virtude de sua condenação após a seção do interrogatório policial. As ações de Ralfo no “Laboratório Existencial Dr. Silvana” são relatadas a partir de partes do diário da “Hóspede nº 215 da Ala Feminina do Laboratório Existencial Dr. Silvana”, apresentada sob o pseudônimo de “Madame X, psicopata”. Nesse caso, as atitudes de Ralfo são citadas através do ponto de vista da mulher que se encontra internada no hospício há cerca de 27 de anos, como atestam as datas do diário: “*Dia 151 (aprox.), do ano 27 (aprox.) do meu internamento.*” (SANT’ANNA, 1995, 137).

Apesar de Madame X ser considerada doente e ser punida com “tratamento à base de choques elétricos, além de isolamento” (SANT’ANNA, 1995, 143) e de seu diário revelar constantes incertezas sobre noções de tempo, por exemplo, as cenas incluídas na narrativa asseguram a perspectiva desse personagem sobre os acontecimentos e elucidam o cotidiano de Ralfo na clínica:

O fato é que meu coração bateu diferente desde o momento em que o vi. Estou falando evidentemente do novo hóspede que chegou hoje. (...) Fiquei muito excitada, hoje, com a notícia de que o novo hóspede é nada mais nada menos do que um escritor. E que estaria escrevendo, atualmente, sua autobiografia. E agora que estamos convivendo na mesma casa, tenho esperanças de tomar parte, ainda que modesta, em seu livro. (...) Ser personagem é ainda mais emocionante do que ser autor. A menos que se unam as duas coisas numa pessoa só, como no caso de Ralfo. Pois esse é o seu nome, disseram-me. (SANT’ANNA, 1995, 137-140).

A introdução do discurso da companheira de Ralfo assinala, explicitamente através da demarcação formal – o título do capítulo já anuncia a pertença do discurso a outrem –, a confluência na narrativa de várias perspectivas plenas: consciências que se combinam numa unidade superior de segunda ordem, isto é, na unidade do romance de Sérgio Sant’Anna. O mundo de Madame X associa-se ao mundo de Ralfo, de modo a articular diferentes discursos à complexa biografia do personagem principal da obra.

Além do efeito dialógico ao texto literário, a presença da voz de Madame X indica que, ao contrário do que normalmente se pensa sobre doentes mentais hospitalizados em clínicas especializadas, os internos podem apresentar um comportamento aceitável, próximo aos padrões. Um indício da narrativa que converge para essa leitura é o modo como o discurso da psicopata é organizado. Para Iraíldes Dantas de Miranda, a estrutura do discurso “(organização frasal, coerência, coesão e pontuação) não aponta para o discurso de uma psicopata, pessoa que manifesta desequilíbrio mental e que, portanto, repercutiria na maneira de elaborar um texto” (MIRANDA, 1994, 173) e, além disso, “seu modo de ser e de reagir não difere de qualquer pessoa considerada normal, o que pode ser observado nas reações que Ralfo lhe provoca.” (MIRANDA, 1994, 173).

Através deste discurso, que indica o médico como o desequilibrado, são desmascarados os mecanismos de opressão aos “psicopatas” transgressores das normas de conduta, cujo exemplo aparece com Ralfo. Nessa linha de raciocínio, a preferência por um discurso plurilíngüe no romance sublinha o interesse da obra em usar a linguagem estratificada para discutir mecanismos de contenção constantes em períodos autoritários como ao que alude Ralfo. A linguagem serve para discordar do convencional: não são os rotulados como doentes os loucos; na perspectiva apontada pela narrativa, os pervertidos são os que representam e incorporam os ideais de repressão ao diferente (entendido como o que não cumpre as normas de boa conduta, e, por isso, deve receber a punição pelo seu “crime”).

A autobiografia de Ralfo passa a contar com a narração de outro narrador, Madame X, que nutre um sentimento especial pelo colega de internamento. Nesse sentido, o caráter autobiográfico do texto de Ralfo perde um pouco de seu sentido, pois considerando o conceito tradicional desse tipo de texto, a narrativa confessional de Ralfo rompe com o estilo convencional e cria uma “autobiografia” escrita por vários narradores. Ralfo, uma voz em terceira e a de outros personagens, como Madame X, assumem o comando do discurso e, assim, através da intercalação da voz narrativa, o romance a) permite o diálogo de diferentes vozes, que trazem suas linguagens e perspectivas, e b) elabora sua construção como um grande diálogo: no interior desse diálogo ecoam os discursos expressos pelos personagens e narradores e as relações entre os capítulos e elementos do romance.

Além de sinalizar a voz de outrem nas confissões, a adoção do discurso da psicopata introduz no romance outro tipo de discurso – o diário, confirmando a tendência da obra em intercalar gêneros literários diversos que acentuam a construção dialógica da linguagem literária. Nesse caso, a recorrência a esse tipo de discurso não acontece através

do discurso de Ralfo, pois o diário não pertence a ele, como o texto de diário de bordo incorporado à narrativa, mas através do discurso de outro personagem, cujo texto mantém sua autonomia. Esse capítulo poderia, sob a ótica bakhtiniana, ser considerado como um gênero de discurso do tipo romance-diário.

As construções dialógicas baseadas na intercalação de gêneros não se resumem à inclusão de diários na obra. Canções, cartas, relatórios médicos e peças teatrais também fazem parte dessa estratégia dialógica operada no romance não apenas como artifício estético, mas também como índice de reforço da entonação crítica desenvolvida no texto. Uma “*Letra para uma canção a ser cantada enquanto marchamos*” (SANT’ANNA, 1995, p. 39), composta por versos distribuídos em oito estrofes e um estribilho estruturado em quatro partes, introduz o livro II do romance, destinado aos acontecimentos em Eldorado:

As serras cercam as cidades
o mar circunda a ilha
o nome da ilha é Eldorado
Dourada dor: Eldorado

Por noites e dias
marchamos marchamos
vencendo estradas e rios
pisando a pedra e o pó

(...)

Índios e negros, louros, mulatos
Pedros e Pablos, Marias, Antônio
Juans e Josés
os alegres guerrilheiros de Eldorado. (SANT’ANNA, 1995, 39-40).

Construídos por verbos conjugados na primeira pessoa do plural, indicando um ideal coletivo, os versos sublinham a luta integrada dos homens na ilha e, com isso, mostram que à guerra vão inúmeros homens. Os primeiros versos da letra apresentam a cidade onde ocorre o conflito, Eldorado. Sua designação como Dourada dor, uma definição que se vislumbra no próprio nome do lugar, antecipa a caracterização do ambiente, cujo contexto gera sofrimento especialmente aos guerrilheiros, que têm de enfrentar “na pele o sol forte” e “o frio das noites orvalhadas”. Enfatizando as ações dos que trabalham para a libertação do povo de Eldorado, a letra também reitera a referência ao número elevado de combatentes na guerra, como evidenciam a última estrofe destacada anteriormente e o estribilho:

Quinhentos nós somos
e depois seremos mil
e depois vinte mil
e depois duzentos mil
os guerrilheiros de Eldorado
Soldados, cavaleiros, mendigos
padres, campônios
operários
os bravos guerrilheiros de Eldorado

Putas, guerreiros, palhaços,
cegos, coxos,
estropiados
os audaciosos guerrilheiros de Eldorado

Vagabundos, intrépidos, covardes
loucos, líricos
libertários
os incríveis guerrilheiros de Eldorado. (SANT'ANNA, 1995, 40-1).

A letra da canção pode ser lida como um jogo parodístico e irônico com as canções revolucionárias e com as palavras comumente utilizadas nessas situações (marchamos, guerrilheiros, soldados, etc). A utopia surge com a referência ao número de combatentes, contabilizados em duzentos mil. Para Solange da Venda Vieira (1993), a canção faz uso do estereótipo das canções guerrilheiras ao adotar palavras e idéias que remetem à dor, ao marchar, à libertação do povo, mas simultaneamente “Ao clichê soma-se o inesperado, o *nonsense*, pois, nesta revolução, aos soldados, cavaleiros, padres, campônios, operários, guerreiros, intrépidos e libertários, unem-se, sem sombra de preconceito, mendigos, putas, palhaços, cegos, coxos, estropiados, vagabundos, covardes, loucos e líricos.” (VIEIRA, 1993, p. 33). Do jogo entre o usual e o inesperado surge a representação de situações de guerra e conflito.

As experiências de conflito são reforçadas pela obra no capítulo “Interrogatório”, que, ao quebrar as expectativas iniciais do leitor acostumado à leitura de depoimento de ex-presos políticos ou a relatos de guerrilheiros, desmistifica o protótipo da literatura de denúncia, comum nos anos 70 como apontam Flora Sussekind (1985) e Silviano Santiago (1982). As perguntas inusitadas, permeadas de chicotadas e petelecos, determinam o diálogo entre Ralfo e o interrogador, de forma a sugerir ao leitor um encadeamento entre as cenas da canção dos guerrilheiros e a experiência de violência e tortura na prisão. Nessa perspectiva, o diálogo entre vozes e linguagens no texto de Sérgio Sant’Anna, além de definir a natureza dialógica do discurso, marca a estratificação da linguagem, a mistura de acentos e a confluência de discursos sociais, pois esses revelam

uma recusa ao relato objetivo e monológico, imprimindo posições sociais específicas através do emaranhado de vozes, linguagens e perspectivas.

O desenvolvimento de *Confissões* é assegurado pela citação do alheio no discurso. O romance de Sérgio Sant'Anna configura-se dessa forma. Todo o texto poderia ser pontuado para destacar as vozes do discurso direto de Ralfo enquanto narrador, cuja voz se encontra misturada pelas ondas do plurilingüismo. Ora impessoal, ora disposta em segmentos compactos, a fala de outrem nunca está nitidamente separada do discurso de Ralfo narrador: as fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas, são frequentemente construídas em um único período ou oração e às vezes constituem apenas pequenos termos, pertencentes a zonas particulares. Esse jogo multiforme com as fronteiras dos discursos, das linguagens e das perspectivas é um dos traços que singulariza a obra e mantém viva a perspectiva crítico-social do texto.

A multiplicidade de vozes e de consciências independentes que contribuem para a construção de sentido plenivalente constitui uma das peculiaridades do romance do escritor. Não é apenas a variedade de temas e dos destinos de Ralfo que se desenvolve na narrativa, pois há destaque para a multiplicidade de consciências representada pelas diversas vozes que aparecem ao longo do texto, apresentando seus mundos e posições críticas. Por meio do discurso de Ralfo entrelaçado pelo discurso de outrem, o plano narrativo da obra adquire uma entonação social com alto alcance crítico, uma vez que a confluência de vozes permite o debate entre perspectivas distintas, sem que haja um fechamento. Os fragmentos da autobiografia de Ralfo, os comentários críticos que Ralfo tece ao relatar cidades e acontecimentos e os julgamentos emitidos pela voz de outrem se corporificam na composição narrativa e assumem um estilo romanesco voltado a questões do âmbito social e histórico.

Um dos méritos do romance é a composição do romance, constituída a partir de combinações de formas discursivas. Olhando por esse prisma, o que se encontra é uma técnica de representação lingüística que valoriza a representação do entrecruzamento de discursos sociais dentro da prosa romanesca. Sérgio Sant'Anna experimenta nessa obra o que Mikhail Bakhtin entende como a relação dialógica da palavra, que permite ao relato a exibição de diferentes focalizações sobre os temas, aproximando e confrontando diferentes visões de mundo que, sem se anularem, externam referências críticas à sociedade e ao contexto de produção do texto literário.

A leitura do romance de Sérgio Sant'Anna, quando elaborada sob a ótica bakhtiniana, dá indicações não apenas sobre os processos interpretativos que podem integrar a mente do receptor, mas também sobre as tendências sociais expressas na obra, as quais são resultantes da apreensão ativa do discurso de outrem que se manifesta de formas variadas na linguagem literária de *Confissões*. A confluência de diferentes vozes e distintos modos de organização do texto literário vislumbra a influência das forças sociais na elaboração do discurso, na medida em que o texto permite o diálogo de pontos de vista e linguagens distintos, impedindo a construção de um discurso monológico e

possibilitando um debate inconcluso, como chama atenção Mikhail Bakhtin ao referir-se ao processo dialógico da linguagem literária.

Na configuração da bivocalidade da palavra, como reitera Mikhail Bakhtin, todas as palavras e formas são vozes sociais e históricas que possibilitam determinadas significações, cujo efeito, na obra de Sérgio Sant'Anna, propicia uma entonação crítico-social. Esta transparece desde as primeiras páginas do romance, visto que o discurso narrativo enfatiza, reiteradamente, referências a temas sociais, elaborados com base em uma perspectiva crítica; ou seja, os temas não são gratuitos, mas ponto de partida para a reflexão sobre condicionamentos histórico-sociais que afligem o contexto brasileiro e mundial dos anos 70.

Associando-se ao caráter dialógico da narrativa, surge a estética do fragmento e as construções parodísticas, por exemplo, que permitem a reconstrução dessas relações com base na articulação de fragmentos dispersos e na montagem de Ralfo, já que este não se constitui com contornos nítidos, típicos dos romances tradicionais. Essa complexidade estrutural permite o desenvolvimento de sutis relações entre a obra e o contexto social e histórico de modo a correlacionar tendência estética à tendência social. Essas relações mantêm um equilíbrio, pois não há exploração social sem cuidado estético: forma e conteúdo são trabalhados juntamente, garantindo um equilíbrio entre elementos estéticos e conteudísticos, o qual garante a potencialidade crítica e a artisticidade do romance. O emaranhado de vozes, não unificadas por uma verdade englobante, aponta para uma multiplicidade de significações, em que a perspectiva crítica e social do romance aparece como uma das possibilidades de investigação da obra de arte.

Pelo dialogismo, a representação literária torna-se plural: plural porque admite que diferentes visões de mundo sejam apresentadas ao leitor, que terá a tarefa de julgá-las conforme suas próprias concepções. O discurso dialógico constrói um mundo plural e busca o questionamento (não enquanto conclusão) de temas que aparecem como matéria narrativa. O entrecruzamento de vozes no interior da narrativa propõe um *impasse* no sentido do inconcluso e do inacabamento das reflexões: não há respostas definitivas, mas caminhos para chegar a elas - caminhos que vão depender do trabalho ativo do leitor. Ao tom de debate inconcluso a que Mikhail Bakhtin faz referência, alia-se a fragmentação do romance, cuja organização também prioriza a abertura, a representação não absoluta das aspirações de ordem extraliterária.

Recusando-se à objetividade e à linearidade e rompendo com as estruturas convencionais de composição, o romance de Sérgio Sant'Anna constitui um espaço propício para estabelecer relações com a História e a sociedade, o que não significa a correlação direta entre fatos histórico-sociais e literatura. A relevância do histórico e do social na obra é garantida porque existe nela elaboração estética, da qual depende o caráter literário de um texto. Nesse sentido, o romance resulta de uma combinação de um conteúdo essencial, no qual podem estar incluídos fatores históricos, e uma montagem de caráter expressivo e artístico. Esse teor expressivo está baseado nas construções dialógicas e no caráter fragmentário da forma narrativa.

A representação literária da sociedade e do contexto na obra do escritor quebra as expectativas iniciais do leitor, possibilitando ao texto literário uma entonação social e, ao mesmo tempo, crítica. Ao tratar da tortura na prisão, usar canções que parodiam os clichês de letras de guerra, explorar o procedimento irônico do julgamento do livro (no capítulo “Literatura”) e construir o roteiro turístico de Goddamn City com base em informações inusitadas, o romance comprova sua especificidade estética ao tratar dos temas sociais e históricos. A discussão não é restrita à simples tematização das questões, uma vez que a matéria da ficção é trabalhada esteticamente, tornando o romance um objeto que funde à sua estrutura condicionamento social, estrutura formal e ponto de vista crítico.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et alli. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Vieira. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

MIRANDA, I. D. de. **A paródia da viagem rumo ao encontro da unidade em “Confissões de Ralfo (uma autobiografia imaginária)”**. Dissertação de mestrado (Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1994.

SANT’ANNA, S. **Confissões de Ralfo** – uma autobiografia imaginária. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

SANTIAGO, S. Repressão e censura no campo das artes da década de 70. In: _____. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SUSSEKIND, F. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

VIEIRA, N. **Sérgio Sant’Ana: o espetáculo não pode parar**. *Brasil Brazil*. Vol. 5, Nº 8, 1992, p. 81-92.

VIEIRA, S. da V. **Confissões de Ralfo: trocando figurinhas com o leitor**. Dissertação de mestrado (Curso de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1993.