

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Taciana Gallas

**PASSEIOS PELOS BOSQUES DA CONFISSÃO: AS *ESCRITAS DE SI*  
EM *CONFISSÕES DE RALFO* (1975), DE SÉRGIO SANT'ANNA**

Santa Maria, RS  
2021



**Taciana Gallas**

**PASSEIOS PELOS BOSQUES DA CONFISSÃO: AS *ESCRITAS DE SI EM CONFISSÕES DE RALFO* (1975), DE SÉRGIO SANT'ANNA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Farias de Felipe

Santa Maria, RS  
2021

Gallas, Taciana

Passeios pelos bosques da confissão: as escritas de si em Confissões de Ralfo (1975), de Sérgio Sant'Anna / Taciana Gallas.- 2021.

126 p.; 30 cm

Orientadora: Renata Farias de Felipe

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2021

1. Sérgio Sant'Anna 2. Confissões de Ralfo 3. Romance  
4. Escritas de si I. Farias de Felipe, Renata II. Título.

**Taciana Gallas**

**PASSEIOS PELOS BOSQUES DA CONFISSÃO: AS *ESCRITAS DE SI EM CONFISSÕES DE RALFO* (1975), DE SÉRGIO SANT'ANNA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

**Aprovado em 07 de maio de 2021:**

---

**Renata Farias de Felipe, Dra. (UFSM) - Videoconferência**  
(Presidente/Orientadora)

---

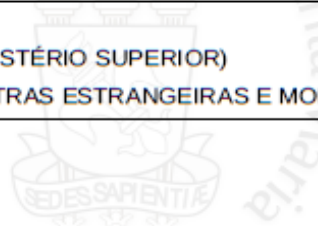


**Dionei Mathias, Dr. (UFSM) - Videoconferência**

---

**Pablo Lemos Berned, Dr. (UFFS) - Videoconferência**

Santa Maria, RS  
2021



NUP: 23081.037896/2021-68		Prioridade: Normal
Homologação de ata de banca de defesa de pós-graduação 134.332 - Bancas examinadoras: indicação e atuação		
<b>COMPONENTE</b>		
<b>Ordem</b>	<b>Descrição</b>	<b>Nome do arquivo</b>
2	Folha de aprovação	Folha de aprovação.pdf
<b>Assinaturas</b>		
11/05/2021 14:40:57 DIONEI MATHIAS (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR) 08.37.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E MODERNAS - DLTE		
11/05/2021 14:51:43 PABLO LEMOS BERNED (Pessoa Física) Usuário Externo (828.***.***-**) 		
11/05/2021 23:22:22 RENATA FARIAS DE FELIPPE (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR) 08.38.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS - DLTV 		
Código Verificador: 645344 Código CRC: 35c7b658 Consulte em: <a href="https://portal.ufsm.br/documentos/publico/autenticacao/assinaturas.html">https://portal.ufsm.br/documentos/publico/autenticacao/assinaturas.html</a>		





## DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho para minha mãe Sueli, com todo o meu amor.*



## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, Doutora Renata Farias de Felipe, por ter me aceito como orientanda e por sempre estar disponível para me auxiliar.

Ao meu companheiro Cristiano, pelo apoio em todas as minhas decisões.

À minha família, pelo suporte para que eu me mudasse de Cerro Largo para Santa Maria.

À Capes, pelo apoio financeiro<sup>1</sup> e à Universidade Federal de Santa Maria, pelo acolhimento.

Ao escritor Sérgio Sant'Anna, pois foi a partir de sua obra que me interessei a enxergar a literatura de outra maneira.

Obrigada, literatura, por sempre me dar alento diante de todas as dificuldades.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



*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 tranquila mediocridade, pensei um dia em exorcizar-me. Transcender a mim próprio através da “arte”. A oportunidade não só de gozar de uma efêmera glória imortal como de expulsar os morcegos que habitavam meu cérebro, talvez me libertando deles para sempre.*

*(Sérgio Sant’Anna)*



## RESUMO

### **PASSEIOS PELOS BOSQUES DA CONFISSÃO: AS ESCRITAS DE SI EM CONFISSÕES DE RALFO (1975), DE SÉRGIO SANT'ANNA**

AUTORA: Taciana Gallas

ORIENTADORA: Renata Farias de Felipe

Este trabalho tem por objetivo analisar no texto literário *Confissões de Ralfo* (1975), do escritor Sérgio Sant'Anna, os gêneros das *escritas de si* e os diferentes pactos de leitura que compõem a narrativa. A percepção desses distintos gêneros, já expostos no título e no subtítulo da narrativa, levou-nos a pesquisar sobre a mistura entre o romance e outras formas de ficção e não-ficção. Sendo assim, dividimos a presente pesquisa em quatro partes, sendo a primeira responsável por contextualizar o cenário brasileiro dos anos 1970 e 1980, momento em que Sérgio Sant'Anna inicia sua carreira literária e período no qual o processo de hibridismo literário fica em maior evidência. É também nesse período que a literatura denominada pós-moderna, cujas manifestações misturam diferentes gêneros e linguagens artísticas, assume certa proeminência no âmbito da literatura brasileira. A segunda parte tem como propósito apresentar considerações teóricas sobre os gêneros autobiografia, confissões, memórias, testemunho, autoficção, diário e correspondência, *escritas de si* que estão registradas no texto e no paratexto de *Confissões de Ralfo* (1975). Ao percebermos a inserção desses diferentes gêneros na narrativa, consideramos de extrema importância discutir os pactos de leitura, espécie de contrato tácito entre o autor e o leitor. Os pactos abordados são o referencial, comprometido com uma referencialidade externa ao texto literário, e o acordo ficcional, no qual o leitor suspende sua descrença diante do texto de ficção. Já a terceira parte apresenta uma análise atenta de *Confissões de Ralfo* (1975) a partir de excertos do texto literário e do paratexto. O objetivo é examinar como os gêneros das *escritas de si* (ficcionais e não-ficcionais) estão inscritos nesse romance e, também, com a análise, abordar como os pactos de leitura são construídos. Por fim, o último capítulo discute a paródia presente na expressão “autobiografia imaginária”, bem como em outras passagens do livro e, ainda, avalia o pastiche das *escritas de si*, recurso que Sérgio Sant'Anna utiliza para referenciar os gêneros que analisamos no decorrer de nosso trabalho.

**Palavras-chave:** Romance. Pactos de leitura. Sérgio Sant'Anna. *Confissões de Ralfo*. *Escritas de si*.





## ABSTRACT

### WALKS THROUGH THE WOODS OF CONFESSION: THE *WRITING OF THE SELF* IN *CONFISSÕES DE RALFO* (1975), BY SÉRGIO SANT'ANNA

AUTHOR: Taciana Gallas  
ADVISOR: Renata Farias de Felipe

This paper aims to analyze in the literary text *Confissões de Ralfo* (1975), by Sérgio Sant'Anna, the genres of *writing of the self* and the different reading pacts that make up the narrative. The perception of these distinct genres, already exposed in the title and subtitle of the narrative, led us to research the mixture between the novel and other forms of fiction and non-fiction. Thus, we divided this research into four parts, the first one being responsible for contextualizing the Brazilian scenario of the 1970s and 1980s, the moment in which Sérgio Sant'Anna begins his literary career and the period in which the process of literary hybridity becomes more evident. It is also in this period that the so-called postmodern literature, whose manifestations mix different genres and artistic languages, assumes some prominence in the field of Brazilian literature. The second part has the purpose of presenting theoretical considerations about the genres autobiography, confessions, memoirs, testimony, autofiction, diary, and correspondence, *writings of the self* that are registered in the text and in the paratext of *Confissões de Ralfo* (1975). When we realize the insertion of these different genres in the narrative, we consider it extremely important to discuss the reading pacts, a kind of tacit contract between the author and the reader. The pacts discussed are the referential, committed to a referentiality external to the literary text, and the fictional agreement, in which the reader suspends his disbelief before the fictional text. The third part presents a careful analysis of *Confissões de Ralfo* (1975) based on excerpts from the literary text and the paratext. The purpose is to examine how the genres of *writing of the self* (fictional and nonfictional) are inscribed in this novel and, also, with the analysis, address how the pacts of reading are constructed. The last chapter, finally, discusses the parody present in the expression "imaginary autobiography", as well as in other passages of the book, and also evaluates the pastiche of the *writings of the self*, a resource that Sérgio Sant'Anna uses to reference the genres we analyze throughout our paper.

**Keywords:** Novel. Reading pacts. Sérgio Sant'Anna. *Confissões de Ralfo*. *Writings of the self*.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	19
<b>2 A LITERATURA NOS ANOS 1970 E 1980</b> .....	25
2.1 O CENÁRIO DA LITERATURA BRASILEIRA DOS ANOS 1970 E 1980 .....	25
2.2 AS MANIFESTAÇÕES PÓS-MODERNAS NA LITERATURA .....	30
2.3 A FICÇÃO DE SÉRGIO SANT'ANNA .....	34
<b>3 <i>ESCRITAS DE SI</i> E PACTOS DE LEITURA</b> .....	47
3.1 AS CONFISSÕES E A AUTOBIOGRAFIA .....	47
3.2 AS MEMÓRIAS E O TESTEMUNHO .....	51
3.3 A AUTOFICÇÃO .....	54
3.4 O DIÁRIO E A CORRESPONDÊNCIA .....	58
3.5 O PACTO REFERENCIAL .....	62
3.6 O PACTO FICCIONAL .....	66
3.7 OS PACTOS DE LEITURA E O LEITOR .....	70
<b>4 AS <i>ESCRITAS DE SI</i> E OS PACTOS DE LEITURA: UMA ANÁLISE DE <i>CONFISSÕES DE RALFO</i> (1975)</b> .....	75
4.1 AS <i>ESCRITAS DE SI</i> EM <i>CONFISSÕES DE RALFO</i> (1975): PROBLEMATIZAÇÕES INICIAIS.....	75
4.2 AS MEMÓRIAS DO PROTAGONISTA RALFO .....	77
4.3 A AUTOBIOGRAFIA E AS CONFISSÕES EM <i>CONFISSÕES DE RALFO</i> (1975) .....	81
4.4 A NARRATIVA RETROSPECTIVA .....	87
4.5 MANIFESTAÇÕES DA AUTOFICÇÃO .....	93
4.6 REFLEXÕES DE SI: O DIÁRIO E A CARTA EM <i>CONFISSÕES DE RALFO</i> (1975).....	98
<b>5 OLHARES SOBRE AS <i>ESCRITAS DE SI</i> EM <i>CONFISSÕES DE RALFO</i> (1975)</b> .....	103
5.1 A PARÓDIA E O PASTICHE .....	103
5.2 UM TESTEMUNHO DE GERAÇÃO .....	112
<b>6 CONCLUSÃO</b> .....	117
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	123



## 1 INTRODUÇÃO

Sérgio Andrade Sant'Anna nasceu em 1941 no Rio de Janeiro e iniciou sua carreira como escritor em 1969 com a publicação do livro de contos intitulado *O Sobrevivente*. Após o lançamento desse livro, o autor recebeu uma bolsa de estudos da Universidade de Iowa nos Estados Unidos para o programa *Writing Program*, do qual participou entre os anos 1970 e 1971. Antes de estreiar na literatura, Sant'Anna estudou na Universidade Federal de Minas Gerais, local onde realizou o curso de Direito, iniciado em 1959 e, posteriormente, também fez um curso de pós-graduação no Instituto de Ciências Políticas em Paris.

Em 1977, Sérgio Sant'Anna começou a atuar no corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde permaneceu até 1990. Em seguida, dedicou-se de forma contínua à literatura, trabalhando como colunista e integrando os cadernos literários de diversos canais de imprensa, como o jornal *O Dia*, *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo* e *Jornal do Brasil*. Em 2008, o autor participou do projeto **Amores Expressos** da editora Companhia das Letras, participação que lhe proporcionou uma viagem para Praga, na República Tcheca. Nessa ocasião, ele produziu *O Livro de Praga: Narrativas de Amor e Arte*, que foi publicado em 2011.

Além de *O Sobrevivente* (1969) e *O Livro de Praga* (2011), o autor também escreveu os demais livros: *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (contos, 1973); *Confissões de Ralfo* (romance, 1975); *Simulacros* (romance, 1977); *Circo* (poesia, 1980); *Um romance de geração* (teatro, 1980); *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (contos, 1982); *Junk-Box* (poesia, 1984); *Amazona* (novela, 1986); *A tragédia brasileira* (romance-teatro, 1987); *A Senhorita Simpson* (contos e uma novela 1989); *Breve história do espírito* (contos, 1991); *O monstro* (contos, 1994); *Um crime delicado* (romance, 1997); *O Vôo da madrugada* (contos, 2003); *Páginas sem glória* (dois contos e uma novela, 2012); *O homem-mulher* (contos, 2014); *O conto zero e outras histórias* (contos, 2016) e *Anjo Noturno* (contos, 2017). Parte de sua produção foi republicada nas coletâneas *Contos e novelas reunidos* (1997) e *50 contos e 3 novelas* (2007).

De acordo com a editora Companhia das Letras<sup>2</sup>, Sérgio Sant'Anna recebeu o prêmio Jabuti quatro vezes, sendo *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, *Amazona*, *Um crime delicado* e *O Vôo da madrugada* os livros premiados. Também recebeu o prêmio APCA pelos livros *O Vôo da Madrugada*, *O livro de Praga*, *O homem-mulher* e *Anjo Noturno*, além de ter sido premiado pela Biblioteca Nacional pelo romance *O livro de Praga*. Parte de sua obra foi traduzida para diversas línguas, como alemão, italiano, francês, tcheco, espanhol, hebraico e, inclusive, alguns de seus livros foram adaptados para o teatro e o cinema.

Em 2019, o escritor foi homenageado por seus 50 anos de produção literária e participou de uma entrevista com a editora Companhia das Letras, oportunidade na qual ele divulgou o conto intitulado *Um conto quase mínimo*. Em 10 de maio de 2020, com a idade de 78 anos, o autor faleceu devido a uma complicação de saúde após apresentar sintomas da COVID-19. Sendo assim, Sant'Anna deixa aos seus leitores uma vasta produção de romances, novelas, poesia, peças de teatro e contos, sendo o gênero conto que o consagrou como um dos mais importantes escritores da literatura brasileira.

Diversos veículos de imprensa e estudiosos da obra de Sérgio Sant'Anna prestaram homenagens ao autor, exaltando a grande contribuição de sua obra para a literatura brasileira. Além de Sant'Anna, em 2020, a literatura brasileira perdeu um outro nome significativo: Rubem Fonseca, cuja ficção é paradigmática no âmbito da produção literária posterior a 1950. Fonseca, conforme o estudo de Karl Erik Schøllhammer (2011, p. 27), inovou a literatura brasileira a partir de um “estilo próprio”, com escritas voltadas para o chamado “brutalismo”, desenvolvido por volta dos anos 1960, responsável por descrever a violência social urbana, abordagem que Sant'Anna, mais tarde, também desenvolveu. O meio acadêmico lamenta a perda de escritores como Sant'Anna e Fonseca, que inovaram e representaram a trajetória da literatura nacional desde os anos 1960 e continuaram escrevendo e publicando textos literários nos últimos anos.

Dentre a obra de Sérgio Sant'Anna, nosso objeto de pesquisa neste trabalho é o primeiro romance do autor, intitulado *Confissões de Ralfo* (1975). A narrativa aborda uma história centrada nas memórias reunidas pelo protagonista Ralfo, que se apresenta como um personagem de ficção, logo após assumir a identidade de um

---

<sup>2</sup> As informações apresentadas nesse parágrafo foram retiradas do site oficial do Grupo Companhia das Letras.

escritor não nomeado, que se manifesta no “Prólogo” do livro. Esse escritor tem o objetivo de transcender sua personalidade através da arte e, portanto, recusa a si mesmo (a sua personalidade) para incorporar um personagem de ficção.

Após breves ponderações sobre Sérgio Sant’Anna e sobre o livro, destacamos que nosso interesse pela escolha de *Confissões de Ralfo* (1975), dentre a obra do autor, se dá pela alusão que o romance faz a diversos gêneros, principalmente vinculados às escritas de si. Essas referências a determinados gêneros estão presentes, principalmente, na capa, no “Prólogo”, no “Epílogo”, nas Epígrafes e no “Roteiro”, que podem ser considerados elementos paratextuais<sup>3</sup>. Além disso, outras indicações de gêneros também são sugeridas no decorrer do texto literário. Nesse sentido, o livro que analisamos no presente trabalho se destaca pela referência aos gêneros literários e não-literários e, também, em relação à apropriação das denominadas *escritas de si*<sup>4</sup>.

Figueiredo (2013) menciona que o gênero romance se transforma quando entra em contato com as escritas de si, escritas desenvolvidas com maior expressividade por volta dos anos 1980. Sendo assim, nosso trabalho se direciona para discussões acerca do hibridismo entre romance e outros gêneros literários, a fim de entender como a ficção pode “enganar”, “iludir” ou criar “armadilhas” para o leitor. Essas “armadilhas” podem ser compreendidas a partir do paratexto de *Confissões de Ralfo* (1975), uma vez que as informações apresentadas podem embaralhar as expectativas do leitor em relação ao texto literário. Além disso, a dificuldade de diferenciar a autobiografia da autoficção, gêneros discutidos no decorrer da pesquisa, pode ser vista como uma “armadilha”, que pode confundir o leitor a respeito de aspectos “factuais” ou “ficcionais” apresentados pela narrativa.

Dessa forma, nosso objetivo principal nesta pesquisa é o de abordar discussões sobre os gêneros literários vinculados às escritas de si mencionados no

---

<sup>3</sup> De acordo com Genette ([1987] 2010), o paratexto pode ser entendido como as informações que circundam o texto, como por exemplo: títulos, subtítulos, Notas, Prólogos, Epílogos, Epígrafes etc. Tais elementos são importantes em nosso estudo porque revelam informações relevantes no que se refere às escritas de si em *Confissões de Ralfo* (1975) e, por isso, destacamos o paratexto como parte integrante de nossa análise. Entretanto, é importante considerar que o Prólogo, o Epílogo, o Roteiro e uma das Epígrafes (produzida pelo próprio autor-personagem ficcional) podem ser entendidos como paratextos fictícios, isto é, que adentram o âmbito da ficção. Sendo assim, utilizaremos “Prólogo”, “Epílogo” e “Roteiro” entre aspas para indicar que eles são paratextos ficcionais.

<sup>4</sup> Conforme o estudo de Foucault ([1969] 1992), as *escritas de si* apresentam o ato da escrita atrelado com o pensamento sobre si mesmo. Abordaremos esse conceito com maior profundidade na segunda parte da pesquisa, no item “3 *Escritas de si* e pactos de leitura”.

livro *Confissões de Ralfo* (1975), analisando os paratextos (capa, “Prólogo”, “Epílogo”, Epígrafes, entre outros elementos), bem como excertos do texto literário. Cada gênero, com suas particularidades, envolve um determinado pacto de leitura, e problematizar esses diferentes pactos – tacitamente firmados entre escritor e leitor – é também objetivo desta pesquisa.

Para o desenvolvimento deste trabalho, dividimos a proposta em quatro partes. A primeira, intitulada “A literatura nos anos 1970 e 1980”, aborda uma projeção contextual sobre o período no qual Sérgio Sant’Anna inicia sua produção literária e o momento em que publica *Confissões de Ralfo* (1975), pois consideramos de extrema importância discutir tendências e acontecimentos da época de publicação do texto literário que analisamos. Dessa forma, a partir das considerações de Sússekind (1985), Barbieri (2003), Schøllhammer (2011) e demais críticos, o primeiro capítulo está voltado para a discussão de aspectos da literatura brasileira dos anos 1970 e 1980.

As décadas mencionadas são relevantes para o nosso estudo porque fazem referência ao momento da ditadura militar. Nesse período, publicações como romances-reportagens e contos-notícias, bem como expressões da chamada literatura do eu, que publicava memórias, testemunhos, autobiografias, entre outros gêneros, a partir de relatos de pessoas que viveram a ditadura, tornaram-se frequentes na literatura brasileira, revelando o hibridismo, isto é, o entrecruzamento de diferentes gêneros.

Ainda, a literatura pós-moderna é abordada de forma mais intensa nos anos 1970 e 1980 no Brasil. Conforme Hutcheon (1991), a literatura pós-moderna se utiliza de recursos como a paródia, o pastiche e a metaficção, que podem ser encontrados no romance que investigamos. Sendo assim, no primeiro capítulo também propomos uma breve apresentação e análise de *Confissões de Ralfo* (1975), além de abordar algumas considerações sobre outros textos literários de Sant’Anna, focalizando aspectos de grande importância na literatura dos anos 1970 e 1980.

Na segunda parte deste trabalho, apresentamos, mediante uma revisão de pressupostos de Klinger (2012), Figueiredo (2013), Lejeune ([1975] 2014), Doubrovsky ([2010] 2014), entre outros teóricos e críticos, uma abordagem acerca dos gêneros vinculados às escritas de si que identificamos em *Confissões de Ralfo* (1975), sendo eles: **as confissões, a autobiografia, as memórias, o testemunho,**



**a autoficção, o diário e a correspondência.** Cada um desses gêneros envolve um determinado pacto de leitura que se dá entre o autor e o leitor, por isso, expomos considerações sobre o termo “pacto referencial”, a partir da ideia de *pacto autobiográfico*, proposto por Lejeune (2014). Também, abordamos observações sobre o “pacto ficcional”, discutido por Umberto Eco (1994), no qual o leitor suspende sua descrença para imergir no universo ficcional do texto literário.

Na terceira parte, intitulada “*As escritas de si e os pactos de leitura: uma análise de Confissões de Ralfo (1975)*”, apresentamos uma análise das escritas de si no romance de Sant’Anna a partir de excertos (dos paratextos e do texto literário), bem como considerações sobre os diferentes pactos de leitura sugeridos por esses gêneros. A análise do texto e do paratexto do romance de Sant’Anna também nos leva a repensar as “armadilhas” que a ficção cria para o seu leitor, que pode ser “enganado” ou direcionado a interpretar a narrativa de diferentes maneiras. É importante lembrar, ainda, que *Confissões de Ralfo (1975)* faz referência à autoficção, gênero cujo conceito é formulado somente em 1977 por Serge Doubrovsky, ou seja, dois anos após a publicação do romance de Sant’Anna.

Já na última parte, fazemos um levantamento sobre como os recursos paródia e pastiche estabelecem associações com os gêneros das escritas de si que analisamos no texto literário de Sant’Anna, baseando-nos em pressupostos de Hutcheon (1985). Ademais, abordamos como esses gêneros possuem relação com a época de produção do romance, principalmente com a chamada literatura do eu, que mobilizava gêneros das escritas de si. Sendo assim, propomos uma análise do gênero testemunho presente em dois capítulos da narrativa para ilustrar que *Confissões de Ralfo (1975)* referencia gêneros literários e não-literários produzidos com frequência nos anos 1970 e 1980.



## 2 A LITERATURA NOS ANOS 1970 E 1980

### 2.1 O CENÁRIO DA LITERATURA BRASILEIRA DOS ANOS 1970 E 1980

Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 17), apresenta uma abordagem da literatura nacional desde os anos 1970, que é realizada a partir de “recortes temporais”, “pois a questão de época e de geração insiste e produz ainda leituras sugestivas para entender a ficção produzida num determinado momento”. Dessa maneira, Schøllhammer (2011) divide sua análise em “gerações” e pontua que, ao fazer esse exercício, são assinaladas incidências que marcam determinada década, como a de 1970, por exemplo, que é reconhecida como a dos “contistas urbanos”. Já em relação à década de 1980, o crítico a define como a da “literatura pós-moderna no Brasil”. Com esse mesmo intuito de fazer um “recorte temporal”, pretendemos discutir aspectos significativos da literatura produzida nas décadas de 1970 e 1980 no Brasil, momento no qual Sérgio Sant’Anna inicia sua produção literária.

Schøllhammer (2011, p. 23), em sua análise, resgata dois caminhos assumidos pela literatura brasileira posterior ao golpe militar de 1964. Uma das tendências na literatura do período era a adoção do viés “mágico-realista”, já a outra estava baseada na retomada de aspectos do realismo social que vinham sendo problematizados desde os anos 1930. As duas tendências, no entanto, estavam comprometidas com a crítica social, não somente em relação ao autoritarismo da ditadura militar, mas também em relação ao avanço da sociedade industrial. Nesse sentido, conforme Schøllhammer (2011, p. 23), o caráter crítico da literatura poderia estar presente inclusive nos textos fantásticos ou alegóricos.

Sendo assim, o cenário brasileiro dos anos 1970 traz à tona aspectos referentes à ditadura militar, iniciada em 1964, cujo caráter repressivo deixou marcas na literatura, principalmente, após a promulgação do Ato Institucional número 5, no ano de 1968. O AI-5 representou uma forma mais severa de controle ao que era produzido e divulgado no país, pois esse Ato Institucional pode ser compreendido, segundo Sússekind (1985, p. 16), como uma “política de supressão: expurgos de professores e funcionários públicos, apreensões de livros, discos, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida, prisões [...]”. Dessa maneira, os

escritores foram impedidos de publicar críticas diretas e literais ao período, optando por outros modos de denúncia, de forma que seus textos literários pudessem escapar do cerceamento. Sússekind (1985, p. 18) revela que, metaforicamente, o escritor “passa a sentir a presença de um censor ao lado da máquina de escrever”, isto é, o autor produz “como se o seu grande interlocutor fosse efetivamente a censura” (SÜSSEKIND, 1985, p. 10). Desse modo, os anos 1970

se impõem sobre os escritores com a demanda de encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação política e social do regime autoritário. É esta responsabilidade social que se transforma numa procura de inovação da linguagem e de alternativas estilísticas às formas do realismo histórico (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 22-23).

As expressões estéticas buscaram estratégias para denunciar o período ditatorial a partir de recursos que referenciavam a realidade, porém de forma “indireta ou camuflada, numa linguagem cheia de alusões e subterfúgios, que a crítica identificou como recurso para ‘driblar a censura’” (PELLEGRINI, 2008, p. 42). Além disso, o hibridismo entre gêneros e meios expressivos, no período, originou formas como o “romance-reportagem” e o “conto-notícia”. Tais narrativas “incluíam no romance, sob forma ficcional, a notícia reprimida e censurada” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 27), incidência reforçada pelo fato de muitos dos escritores de então também atuarem como jornalistas. Nesse sentido, entendemos que a literatura se utilizou de estratégias para, de alguma maneira, denunciar a opressão e a violência, já que a imprensa teve seu trabalho limitado pela censura.

A inserção de notícias censuradas no texto literário ocorreu a partir da denominada “literatura parajornalística”, responsável pela mistura entre formas literárias e não literárias. Schøllhammer (2011, p. 25) comenta que esse hibridismo, como o romance-reportagem, por exemplo, é uma “espécie de realismo documentário inspirado no jornalismo e no *new journalism* americano”. É importante mencionar que o hibridismo, que se acentuou nessa época, sempre acompanhou o gênero romance, pois conforme Bakhtin ([1941] 2010, p. 422):

Já desde o começo, o romance e os seus gêneros precursores apoiavam-se em diversas formas extraliterárias da vida pública e privada, sobretudo retóricas (e existe até mesmo uma teoria que deriva o romance da retórica). E nas épocas seguintes de sua evolução, o romance se utilizou larga e substancialmente das cartas, dos diários, das confissões, dos métodos da nova retórica judicial, etc. Construído na zona de contato com um evento da atualidade inacabada o romance frequentemente ultrapassou as fronteiras

da arte literária específica, transformando-se então ora num sermão moralizador, ora num tratado filosófico, ora em verdadeira diatribe política, ora em algo que se degenera numa obscura confissão íntima, primária, em “grito da alma”, etc.

Diante da passagem transcrita, compreendemos que o romance, desde o seu surgimento, incorpora outros gêneros, pois, segundo Bakhtin (2010), ele é um gênero em constante modificação. Sendo assim, de acordo com Bakhtin (2010, p. 398), o romance estabelece relação com uma “língua viva”, isto é, que pode se conectar com aquilo que é novo ou o que virá posteriormente, pois ele é “o único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos”. O romance também pode ser considerado um “gênero impuro” (FIGUEIREDO, 2013, p. 13), pois transita entre outras formas textuais e

pode se utilizar de todos os procedimentos, como afirma Marthe Robert (1972,15): a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; ele pode se apresentar como fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia; ele não sofre nenhuma proibição e nenhuma prescrição; em geral em prosa, ele pode, eventualmente, recorrer também à poesia. Quanto ao mundo real, o romance pode pintá-lo de maneira fiel, como pode deformá-lo, falseando as proporções e as cores.

Sendo o romance um gênero permeável e dinâmico, ele pode ser receptivo não só a outros gêneros, mas também a diferentes pactos de leitura. Dessa forma, o romance, ao incorporar outros gêneros, como a reportagem, por exemplo, pode confundir o leitor sobre o gênero que está lendo e sobre a própria “veracidade” do conteúdo disposto no texto, assim como também pode acontecer quando o romance se mistura a uma narrativa autobiográfica. A constante transformação do gênero pode ser entendida a partir do exemplo de Candido (1989, p. 209-210), quando apresenta aspectos sobre a literatura brasileira dos anos 1970:

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte.

Candido (1989) expõe que, na literatura brasileira dos anos 1970, o romance e o conto se apropriavam de outras técnicas, como do jornalismo, por exemplo,

resultando nos romances-reportagens e nos contos-notícias, revelando textos híbridos e indefiníveis, isto é, narrativas que podiam se aproximar de notícias de jornal. Ademais, Candido (1989, p. 210) afirma que ocorre a ficcionalização de outros gêneros, em que a “vocaçãõ ficcional transferida para fora da palavra escrita” leva para diferentes artes (como o cinema, o teatro e a novela) “o que era substância do conto e do romance”<sup>5</sup>.

Ainda, Schøllhammer (2011, p. 26) afirma que a apropriação da reportagem e da crônica jornalística pela literatura dos anos 1970 era “uma resposta direta aos censores que entraram nas redações dos jornais em 1968, logo após o AI-5”, que ficou conhecida como “literatura verdade”. O hibridismo, resultado da mistura entre gêneros (literários e ficcionais) e meios expressivos, também teve espaço na literatura dos anos 1980. Segundo Schøllhammer (2011, p. 31), ocorre uma “mescla entre os gêneros de ficção e as formas de não ficção, como a biografia, a história e o ensaio”, hibridismo presente inclusive nos textos memorialísticos e testemunhos que revelaram experiências vividas nos anos 1970.

A escrita autobiográfica, fortemente marcada nos anos 1970, teve maior expressividade a partir do memorialismo do autor Pedro Nava. Essa vertente autobiográfica, de acordo com Schøllhammer (2011, p. 25), “foi o lugar de revisão das posturas do engajamento político, numa ficção cujos temas se relacionam diretamente à resistência e à luta armada contra o regime repressivo”, revelando o espaço da crítica à repressão e da índole política pós-golpe.

Schøllhammer (2011, p. 24-25) destaca que a tendência autobiográfica e memorialista foi um novo engajamento que refletiu, inclusive, na literatura contemporânea, “na procura por modos de existência numa democracia economicamente globalizada mais estável [...]”. No pós-golpe, a literatura do eu também passa a se manifestar por meio de testemunhos, confissões e memórias a partir das declarações de indivíduos que foram interrogados, encarcerados e que sofreram duras sanções devido à repressão. Dessa forma, surgiram textos que podem ser considerados como um testemunho de geração, cujos enredos apresentam experiências vivenciadas durante o período ditatorial.

---

<sup>5</sup> O hibridismo que caracteriza o romance é também frisado por Julio Cortázar, que define o gênero como “a coisa impura, o monstro de muitas patas e muitos olhos. Tudo ali vale, tudo se aproveita e confunde” (CORTÁZAR, [1974] 2006, p. 71). Por isso, no caso do romance, “não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas” (BAKHTIN, 2010, p. 397) porque, ao se misturar com gêneros novos e gêneros que surgirão, outras formas podem ser criadas.

Além das considerações expostas nos parágrafos anteriores, é importante mencionar que Schøllhammer (2011) destaca que a década de 1970 foi reconhecida como a dos “contistas urbanos”. O crítico aborda que, nas décadas finais do século XX, passou-se a perceber que a literatura dava espaço para o cenário urbano e as grandes cidades, de forma que “[a]s novas metrópoles brasileiras tornavam-se palco para uma série de narradores que decidiam assumir um franco compromisso com a realidade social” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 22), abordando as consequências da miséria, do crime e da violência. Assim sendo, a apresentação do cenário urbano brasileiro estava relacionada com o crescimento exponencial das cidades. Segundo Schøllhammer (2011, p. 22), no período de cinquenta anos (a partir dos anos 1960), o Brasil deixou de ser um país agrário “para se tornar um país que, apesar de sua extensão, concentra quase 80% da população em áreas urbanas e nas grandes cidades”, sendo esse um motivo para a manifestação do cenário urbano na literatura.

Na década de 1980, a literatura brasileira denota outros caminhos, pois ocorre o desenvolvimento da economia de mercado que “integrou as editoras e profissionalizou a prática do escritor nacional” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 29). Dessa forma, o livro enquanto mercadoria passa a ser uma importante discussão para a literatura nacional dos anos 1980, assim como a profissionalização do escritor, uma vez que, segundo Schøllhammer (2011, p. 46), foi somente nos anos 1960 que “a questão dos direitos autorais dos textos literários passou a ser seriamente discutida no Brasil”. Mas, foi só na década de 1980 que a literatura, no Brasil, começou a ser vista como um produto de mercado e a questão da profissionalização do escritor passa a ser discutida com maior veemência.

Conforme Barbieri (2003, p. 19), “a profissionalização do escritor se reflete na ficção dos anos 1980 e 1990 no Brasil sob forma de atenção para com o público leitor”, no sentido de ampliar o diálogo com os leitores. Entretanto, o mercado do livro passa a competir com os meios de comunicação de massa, o que ocasiona em uma “interação entre literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 31). Sendo assim, a literatura passa a competir com outros “sistemas semióticos”, como o rádio, o cinema, a televisão e o jornal (BARBIERI, 2003, p. 20), o que resulta em uma literatura híbrida, frequentemente, metamidiática. Barbieri (2003, p. 20) também revela a incidência da confissão, do

teatro, da biografia, da caricatura, da paródia e da fábula na literatura das décadas de 1980 e 1990. Segundo a crítica,

[o]s ficcionistas contemporâneos, respirando espetáculo por toda parte, movendo-se por entre as redes de diversos sistemas semiológicos, expostos à ação do rádio, cinema, televisão, jornal, revistas, cartazes, anúncios etc., apuram o timbre da voz literária [...] (BARBIERI, 2003, p. 20-21).

Barbieri (2003, p. 110) afirma que é criado um novo pacto com o leitor que “implica ajustes com o mercado, com a velocidade dos meios de comunicação de massa, com os anúncios-denúncias da História”. Os textos de ficção precisavam chamar a atenção dos leitores que estavam “expostos ao bombardeio dos meios de comunicação de massa” (BARBIERI, 2003, p. 33) e, por isso, os escritores acabaram utilizando métodos que relacionassem os meios de comunicação com o texto ficcional. De acordo com Barbieri (2003, p. 110), a “combinação de múltiplos registros da linguagem” e o diálogo intenso com a “cultura de massa” ocasionaram no hibridismo, característico da ficção pós-moderna.

Tendo em vista as considerações expostas, percebemos que a literatura das décadas de 1970 e 1980 se destacou por determinados temas, assuntos e recursos que refletiram os acontecimentos da sociedade, como a transformação urbana no Brasil e os fatos que envolviam a ditadura militar. Compreendemos que a literatura de Sérgio Sant’Anna, principalmente a produzida nas décadas mencionadas, vai ao encontro de questões relacionadas à ditadura, à urbanização, ao hibridismo, entre outras questões que serão exploradas no subcapítulo “2.3 A ficção de Sérgio Sant’Anna”. Entretanto, cabe ainda destacar que na década de 1980, a qual Schøllhammer (2011) relaciona às manifestações pós-modernas no Brasil, também existem questões a serem pontuadas em nosso trabalho, entre elas, recursos como a paródia e o pastiche, que abordaremos a seguir.

## 2.2 AS MANIFESTAÇÕES PÓS-MODERNAS NA LITERATURA

Apresentamos anteriormente que as expressões literárias posteriores à época do golpe militar tinham em comum a revelação de uma crítica social, tanto em associação à ditadura, quanto em relação à evolução do capitalismo na sociedade industrial. Dessa forma, consideramos relevante discutir aspectos referentes ao



desenvolvimento do capitalismo e sua influência na sociedade a partir da segunda metade do século XX, de acordo com os pressupostos de Jameson ([1989] 2006) e de Villaça (1996), assim como questões acerca da produção literária pós-moderna no Brasil, a partir das considerações de Hutcheon (1991).

A nomeada “cultura pós-moderna”, fenômeno “basicamente europeu e (norte- e sul-) americano” (HUTCHEON, 1991, p. 20), pode ser entendida como uma expressão do “capitalismo tardio”. Fredric Jameson (2006, p. 27), no texto intitulado “A lógica cultural do capitalismo tardio”, aborda que, por volta dos anos 1950, ocorreu o encerramento da “ideologia, da arte, ou das classes sociais [...]”. Nesse sentido, a ruptura com o modernismo, a partir de “decretos sobre o fim disto ou daquilo” (JAMESON, 2006, p. 27), pode configurar o que se chama de “pós-modernismo”.

A “ruptura” com o modernismo ou a “sequência” do modernismo não deve ser compreendida somente como uma questão cultural, mas como uma reestruturação de toda sociedade, tendo como princípio o desenvolvimento do capitalismo. A reconstrução da sociedade, conforme Jameson (2006, p. 29), “não obedece às leis do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes”. Sendo assim, as expressões pós-modernas estão inseridas em um terceiro estágio do capitalismo, também denominado “capitalismo tardio”.

Villaça (1996, p. 16), no livro *Paradoxos do pós-moderno*, pontua três fases do capitalismo: o “capitalismo liberal”, vigente no século XIX, o “capitalismo organizado”, que surge no final do século XIX, no qual “o Estado se separa mais do cidadão, articulando-se ao mercado” e, em resposta, “a sociedade se organiza em práticas de classe” (VILLAÇA, 1996, p. 17). Ainda, a terceira fase nomeada “capitalismo desorganizado”, iniciada por volta dos anos 1960 – que é conhecida como “capitalismo tardio” –, engloba um mercado que tenta “colonizar tanto o princípio de Estado quanto o da comunidade” (VILLAÇA, 1996, p. 18). Nesse sentido, após a descoberta, no século XIX, de que o capitalismo era o responsável pela divisão de classes, nas manifestações pós-modernas passou a perceber-se que ele também era responsável pela segregação de desigualdades étnico-raciais e de gênero, pois “[o]s discursos femininos, homossexuais, negros e das minorias em geral crescem significativamente dentro de uma engrenagem fabricante de diferenças” (VILLAÇA, 1996, p. 18). A “fabricação” de diferenças está relacionada à

crise de identidade dos sujeitos, que são deixados à margem devido às suas “diferenças” raciais e sexuais, principalmente.

Stuart Hall ([1992] 2006, p. 9) apresenta um processo de mudança estrutural na sociedade do final do século XX, modificação que dividiu diferentes camadas sociais, como “classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais”. Ademais, Hall (2006, p. 12) afirma que surgiu uma fragmentação da identidade do sujeito individual, uma vez que o indivíduo pós-moderno não tem “uma identidade fixa, essencial ou permanente”.

Assim como Stuart Hall, Jameson (2006, p. 43) também comenta que o “desaparecimento do sujeito individual” é um dos elementos das manifestações pós-modernas e, dessa maneira, entendemos que a identidade não é fixa, mas variável e circunstancial. A(s) identidade(s), portanto, estariam sujeitas aos locais ocupados e às posições adotadas pelo sujeito, pois conforme afirma Villaça (1996, p. 27), questões que envolvem o sujeito e a diversidade das subjetividades estão presentes nas manifestações pós-modernas. Grupos de “jovens, o corpo feminino, os movimentos negros, as reivindicações gays, os imigrantes [...]” (VILLAÇA, 1996, p. 27) passam a ganhar voz e, desse modo, a pluralidade subjetiva passa a impulsionar discussões mais intensas e específicas a respeito da história, da política e dos gêneros.

Na perspectiva de Linda Hutcheon (1991, p. 19), o uso de prefixos como “des-, in- e anti-” revelam que as expressões pós-modernas aliaram-se àquilo que pretensamente contestaram. Nesse sentido, Hutcheon (1991, p. 19) afirma que o pós-modernismo é um acontecimento contraditório, pois “usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”. Essas contradições, segundo Hutcheon (1991, p. 20), podem “ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente” e que se manifestam por uma “presença do passado”.

Nas manifestações artísticas, como a literatura e a pintura, por exemplo, também são apresentados elementos do passado que são subvertidos, como acontece a partir do uso da paródia. Hutcheon (1991, p. 28) afirma que “a paródia é uma forma pós-moderna perfeita”, pois ela “incorpora e desafia aquilo a que parodia”, uma vez que esse recurso resgata a originalidade de alguma ideia e a reconstrói, colocando em voga o passado e o presente. Portanto, a paródia não deve ser entendida como “destruição do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 165), mas

como uma forma de questionamento desse passado. Hutcheon (1991, p. 47) expressa que, para Fredric Jameson, a paródia é compreendida como uma “imitação ridicularizadora”, que teria sido substituída, nas manifestações pós-modernas, pelo pastiche, recurso que, conforme Jameson (2006, p. 44), pode ser entendido como uma “prática neutralizada” de uma espécie de imitação “sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia”. Apesar de ser parecido com a paródia, o pastiche não tem o objetivo de satirizar ou ironizar, mas de “copiar” uma obra artística ou estilo de outro autor.

A partir das considerações anteriores, é possível afirmar que a paródia e o pastiche são expressões que explicitam a intertextualidade, já que resgatam uma ou mais obra(s) artística(s) e a(s) ressignifica(m). Villaça (1996, p. 26) destaca que o “vale-tudo do pastiche” e a “intertextualidade infinita” podem ser entendidos como elementos das manifestações pós-modernas. Sendo assim, a intertextualidade pode ser compreendida como a vontade de inserir o passado em um novo e diferente contexto, levando em consideração que em uma obra literária, por exemplo, sempre são apresentadas partes de “discursos anteriores” (HUTCHEON, 1991, p. 166).

Ainda de acordo com Hutcheon (1991, p. 63), a ficção pós-moderna foi considerada como a morte do romance para muitos críticos, mas “nesse caso o uso do termo *pós-moderno* costuma se referir à metaficção, muitas vezes do tipo mais radical” (grifo da autora). A metaficção também significa a ficção que não tem mais o interesse em “refletir a realidade ou a dizer nenhuma verdade a respeito” (HUTCHEON, 1991, p. 63), já que é a “auto-reflexividade” (HUTCHEON, 1991, p. 68) que está no âmago da definição da ficção pós-moderna. Sendo assim, “[...] grande parte da metaficção contemporânea se preocupa quase exclusivamente com seu próprio artifício, suas próprias atividades estéticas” (HUTCHEON, 1991, p. 78)<sup>6</sup>.

Entendemos a metaficção como um recurso que coloca em discussão, no texto ficcional, a sua própria produção, isto é, a ficção sobre a ficção. Schøllhammer (2011, p. 30), a respeito da metaficção, define-a como “[...] literatura sobre literatura, ficção que discute sua própria construção e reflete sobre como tais mecanismos afetam a percepção do mundo que se costuma reconhecer como real”, mencionando

---

<sup>6</sup> Nessa perspectiva, Proença Filho (1995, p. 42) também ressalta a ocorrência de um exagero no uso da metalinguagem nas manifestações pós-modernas, pois quando o texto está voltado sobre si mesmo enquanto linguagem ou enquanto processo “passa a importar mais o fazer da obra do que os conteúdos de vida que possa revelar”.

a obra do escritor Jorge Luis Borges como exemplo de narrativa metaficcional produzida na década de 1940, produção que, segundo o crítico, reverberou no âmbito da narrativa brasileira pós-moderna.

No entanto, Schøllhammer (2011, p. 129) complementa que “a metaficção tornou-se um lugar-comum no debate da noção moderna de literatura”, uma vez que ela é um recurso antigo e que já tinha sido utilizada em outras obras, como no próprio *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, ou *Hamlet*, de Shakespeare. Ainda, o crítico provoca questionamentos sobre como é possível escrever metaficção se ela já se tornou um artifício utilizado pelo cinema e é um modelo de “*best seller* de banca de jornal” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 130).

Para Schøllhammer (2011) a metaficção estabelece relação com o simulacro, pois ambos os recursos apresentam uma perda da “realidade” e, por isso, “detona[m] a possibilidade de manter uma confiança na verossimilhança realista dentro de um universo em que signos apontam para outros signos” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 130). O simulacro se aproxima da metaficção por ser o “real sem origem nem realidade” (BAUDRILLARD, [1981] 1991, p. 8), quer dizer, o que não apresenta um referente no mundo empírico, sendo somente uma imitação da imitação.

A metaficção, assim como a paródia e os demais conceitos abordados neste subcapítulo se relacionam com recursos utilizados em grande parte da obra de Sant’Anna, principalmente a produzida entre os anos 1970 e 1980. Nesse sentido, fizemos esse resgate crítico sobre a literatura pós-moderna para, posteriormente, percebermos como esses recursos dialogam com o texto *Confissões de Ralfo* (1975), proposta presente no subcapítulo seguinte.

### 2.3 A FICÇÃO DE SÉRGIO SANT’ANNA

*Confissões de Ralfo* (1975) é uma narrativa dividida em nove livros e é centrada nas histórias narradas pelo protagonista Ralfo. Pela organização dos capítulos, podemos afirmar que o texto não possui uma ordem cronológica, já que o “Roteiro”, paratexto ficcional presente na parte inicial do romance, avisa que os nove livros possuem, muitas vezes, “um tênue e até suspeito relacionamento entre si” (SANT’ANNA, 1975, p. 5), mas que podem ser “melhor desfrutados como unidades

distintas” (SANT’ANNA, 1975, p. 5). Sendo assim, a narrativa não apresenta, necessariamente, os acontecimentos diegéticos de forma linear.

Já o “Prólogo” expõe um escritor que prefere não revelar a sua identidade e que demonstra o interesse em transcender a si próprio através da arte. Por isso, o escritor decide se transformar em um personagem nomeado Ralfo, que também é o narrador do livro *Confissões de Ralfo* (1975). Entretanto, o protagonista não esconde do leitor que é um personagem de ficção e que contará uma história “incongruente, imaginária e até fantasista” (SANT’ANNA, 1975, p. 2). Sendo assim, *Confissões de Ralfo* (1975) apresenta a autobiografia de um personagem de ficção.

O primeiro livro dessa narrativa, intitulado “A partida” (p. 11), destina-se a narrar a transformação e a partida de Ralfo para viver as suas peripécias. A primeira história envolve a estadia do protagonista na casa de duas irmãs gêmeas, das quais Ralfo rouba algum dinheiro e segue para uma viagem ao mar, sem um destino certo. Já o segundo livro aborda acontecimentos relacionados a uma batalha, ocorrida em Eldorado (uma cidade fantasiosa), na qual Ralfo lutou em uma guerra e, no momento em que se proclamava como Guia Provisório de Eldorado, o protagonista é metralhado. O terceiro livro, intitulado “Intervalo, Delírios, etc” (p. 51), expõe a ressurreição do personagem e seus delírios com uma mulher chamada Rute, pela qual ele se apaixona. Já o quarto livro explica que Ralfo foi julgado pelo governo social-militarista de Eldorado e foi deportado para uma cidade chamada Goddamn City, na qual o personagem exerce um trabalho temporário, mas que logo abandona por ser incapaz de se adaptar à monotonia cotidiana.

No quinto livro, Ralfo aparece mendigando pelas ruas de Goddamn City e, no momento em que decide se banhar em uma fonte em um espaço público, é preso por um guarda e levado para uma pequena cela, para depois ser interrogado severamente nos porões de uma delegacia. No final desse livro, Ralfo é sentenciado a partir para o Laboratório Existencial Doutor Silvana. No sexto livro, Ralfo reúne três documentos: O primeiro é intitulado “Fragmentos do diário de Madame X, psicopata”, que descreve o momento em que a hóspede número 215 do Laboratório Existencial Doutor Silvana conhece Ralfo. O segundo se refere a “Carta à mamãe”, que evidencia uma narrativa melancólica que o protagonista produz para sua mãe, a qual não sabe o nome, nem o endereço e, ainda, o terceiro documento é um Relatório escrito por psiquiatras, a respeito da atuação de Ralfo em um Baile de Gala realizado no Laboratório Existencial Doutor Silvana.

O livro sete apresenta a travessia de Ralfo para um mundo ficcional, no qual conhece diferentes personagens, como Alice (personagem de Lewis Carroll), que possui uma semelhança com a menina Lolita (protagonista da narrativa de Nabokov). Além disso, também encontra Pancho Sança (personagem parodiado da obra *Dom Quixote*). Já o oitavo livro trata sobre a atuação grotesca de Ralfo em uma peça teatral, performance que resulta no abandono do espetáculo por parte da plateia. Por fim, o último livro, intitulado “Literatura” (p. 215), descreve o momento no qual o protagonista de *Confissões de Ralfo* (1975) parte para o exame de seu romance junto à Comissão Internacional de Literatura, composta por vários e diferentes juízes. Nessa avaliação, o júri avalia que Ralfo faltou com respeito à *Madame la Littérature* e, assim, decide por rasgar em vários pedaços e atirar ao lixo o livro confessional produzido pelo autor-personagem.

Posteriormente a essa breve apresentação do romance *Confissões de Ralfo* (1975), pretendemos resgatar alguns trechos e episódios específicos da narrativa a fim de confrontá-los com as perspectivas críticas abordadas nos subcapítulos precedentes, bem como trazer à tona comentários de críticos e estudiosos da obra de Sérgio Sant’Anna. Além disso, citaremos outros textos literários produzidos por Sérgio Sant’Anna nos anos 1970 e 1980, a fim de analisarmos a recorrência de determinados recursos em sua obra.

A primeira questão que queremos mencionar, que verificamos em *Confissões de Ralfo* (1975), assim como em outros livros de Sérgio Sant’Anna, é a presença da metaficção. Silvano Santiago ([1978] 2019, p. 270), ao fazer uma crítica sobre o livro *Notas de Mafredo Rangel, repórter* (1973), de autoria de Sérgio Sant’Anna, comenta que na ficção santanniana o personagem também é ator, antes mesmo de ser personagem, “ou melhor, é personagem sendo ator, é ator sendo personagem, como se sempre o texto de um interferisse no outro”. Nesse sentido, Santiago (2019) menciona que os personagens de Sant’Anna vivem um destino duplo, como se existissem dois planos ficcionais em um só. Nesse mesmo ponto de vista, Vera Lúcia de Figueiredo (2008, p. 5) expressa que nas narrativas de Sant’Anna,

[s]er personagem é estar submetido à lógica do outro. Daí porque os personagens de Sérgio Sant’Anna têm, algumas vezes, um quê de marionetes, porque o que sempre encena é o narrar, o criar [...]

Sendo assim, os personagens da ficção santanniana atuam como marionetes quando o protagonismo se dá pela própria metaficção, isto é, quando o ato de criar o texto é deixado em evidência. Em *Confissões de Ralfo* (1975), os primeiros indícios de que o romance utiliza o recurso metaficcional estão presentes no “Prólogo”, passagem na qual um sujeito se apresenta ao leitor como personagem-escritor (ou escritor-personagem): “Resumindo, digamos que este livro trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real” (SANT’ANNA, 1975, p. 2). Esse escritor, que se diferencia do autor empírico<sup>7</sup>, integra um plano ficcional e, posteriormente, a história do protagonista Ralfo sugere outro plano ficcional, o que nos leva a interpretar que existem dois planos ficcionais.

Semelhante relação entre planos ficcionais também pode ser notada em uma das aventuras do protagonista, narrada em “Eldorado” (p. 37), que conta a estadia de Ralfo em Eldorado, “o país da fantasia” (SANT’ANNA, 1975, p. 48). Nesse episódio, o personagem evidencia que está em um espaço ficcional, conforme expressa no trecho:

**E ninguém mais adequado do que este vosso modesto servo – Ralfo, o legendário autor-personagem – para exercer a liderança nesta ilha também ficcional.** Pois, se reparardes bem, Eldorado não consta da quase totalidade dos mapas, **havendo mesmo quem não afirme nossa existência.** O que talvez seja melhor, porque desse modo nos deixarão em paz como aos fantasmas. **E para um país de mentira nada mais apropriado do que um chefe ficcional** (SANT’ANNA, 1975, p. 48, grifos nossos).

A passagem apresenta um comentário importante para pensar a metaficção na narrativa. Nesse livro (Livro II), é possível perceber, novamente, dois planos ficcionais, ou seja, a história sobre a ilha ficcional na qual Ralfo está, dentro da história sobre as confissões de Ralfo. Nesse sentido, o autor-personagem, que escreve a autobiografia imaginária - *Confissões de Ralfo* (1975) -, cria um segundo plano ficcional, isto é, a partir da invenção de um país (Eldorado), sugerindo a ficção dentro da ficção. Além disso, o protagonista afirma que não pode comprovar a existência da ilha, uma vez que deixa explícito que é um espaço ficcional e, inclusive, um país de mentira, no qual o mais apropriado seria ter como chefe um personagem de ficção.

---

<sup>7</sup> Umberto Eco (1994) nomeia como “Autor empírico” o escritor “em carne e osso”, isto é, o indivíduo que assina a capa do livro, que também pode ser entendido como o detentor dos direitos autorais dos livros que escreve.

Ainda no país da fantasia, Ralfo faz uma proclamação como o guia provisório da ilha ficcional e, nesse momento, é atingido com tiros de metralhadora que o levariam à morte. Entretanto, enquanto personagem de ficção, Ralfo tem a opção de “reviver” ou “ressuscitar”, como ocorre no livro seguinte, intitulado “Ressurreição” (p. 53), já que em sua narrativa são inúmeras as possibilidades, inclusive a de uma segunda vida, pois conforme o excerto a seguir, o protagonista precisava de uma morte espetacular:

Mas Ralfo não era um homem comum que simplesmente caísse ao solo, instantaneamente morto por uma dezena de tiros. **Ralfo, como intérprete de si mesmo, necessitava de uma morte espetacular, digna de aparecer nos livros de História** (SANT’ANNA, 1975, p 49, grifos nossos).

No trecho, é importante considerar que Ralfo - herói de suas confissões - deveria ter uma morte marcante e memorável que, inclusive, merecesse aparecer em livros de História e, por isso, não poderia simplesmente morrer com tiros de metralhadora. Após esse episódio, o processo de ressurreição do personagem, ensejado no livro III (p. 51), confere-lhe uma segunda vida. Em meio a delírios, Ralfo comenta que é necessário recomeçar e “adotar um nome, um sexo e uma idade, dirigir-se a um lugar qualquer onde exista um objetivo” (SANT’ANNA, 1975, p. 57), demonstrando que existe a oportunidade de renascer e poder escolher as suas características, visto que para um personagem de ficção existem várias possibilidades.

Após a extradição de Ralfo do país da fantasia (Eldorado), o personagem é enviado para Goddamn City, outra cidade ficcional. Nesse novo episódio, o protagonista percebe que não possui dinheiro para se alimentar e nem tem onde dormir e, diante disso, “[...] não ficaria bem para um homem de sua posição – um personagem – permanecer indefinidamente na mendicância” (SANT’ANNA, 1975, p. 88). Sendo assim, é possível perceber que Ralfo quer demonstrar uma imagem marcante como herói de sua narrativa e, por isso, não pode viver como mendigo, uma vez que essa imagem destoaria da figura do grande herói. Além disso, os exemplos citados demonstram que o protagonista do romance de Sant’Anna se autoafirma como um personagem ficcional e também transita por espaços ficcionais, evidenciando a ficção sobre a ficção.



A metaficção também fica explícita no último capítulo do texto literário, no qual o romance escrito por Ralfo é avaliado pela “Comissão Internacional de Literatura”, para que ele receba o título de escritor. Nesse episódio existe uma personagem chamada *Madame la Littérature*, a quem todos os escritores deveriam ser devotos. Dessa maneira, Ralfo espelha, em suas confissões, a metaficção, isto é, coloca a literatura em evidência – e, inclusive, como personagem – dentro do texto literário.

O aspecto metaficcional é reincidente em várias das narrativas de Sant’Anna, como por exemplo no conto intitulado “Cenários” que integra o livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter* ([1973] 1982). No conto, são apresentados pequenos trechos de descrições de pessoas e ambientes, mas cada um desses pequenos excertos é finalizado pela frase “Não, não é bem isso”, que é seguida por um espaço em branco e pela descrição de um outro possível cenário integrante do enredo. Ao final da narrativa, o leitor descobre que quem cria esses “cenários” é um homem solitário que busca escrever um conto e, nesse caso, a escrita do texto literário é deixada em evidência e a produção ficcional é o assunto principal da narrativa.

A utilização da metaficção também ocorre em outros contos de Sérgio Sant’Anna, como em “Estudo para um conto”, que integra a edição *Contos e novelas reunidos* (1997), no qual o narrador faz suposições sobre o que poderá acontecer com a personagem que é descrita. Semelhante método é usado em “Conto (Não conto)” presente no livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter* ([1973] 1982) e, inclusive, no livro intitulado *O Vôo da Madrugada* (2003), nos contos “Um conto abstrato”, “Um conto obscuro” e “Saindo do espaço do conto”, além de muitas outras narrativas de Sérgio Sant’Anna<sup>8</sup>.

Outro aspecto que é importante analisar em *Confissões de Ralfo* (1975) é a questão da intertextualidade explicitamente explorada, recurso que, segundo Hutcheon (1991), é recorrente na literatura pós-moderna. No capítulo intitulado “Breve aparição de Pancho Sança” (p. 177), o personagem Pancho Sança é apresentado como aquele homem “bom e leal” (SANT’ANNA, 1975, p. 180) da mesma forma que o fiel escudeiro de Dom Quixote. Porém, como é possível perceber no título do capítulo, ocorre uma inversão no nome do personagem e

---

<sup>8</sup> Além da metaficção, outro recurso amplamente utilizado na ficção de Sant’Anna é o simulacro, estratégia textual que, inclusive, dá título a um de seus romances, *Simulacros*, de 1977. Nele, os personagens vivem em uma simulação como cobaias do Dr. Philip Harold Davis (PhD), que é um cientista. No enredo, os personagens não têm um equivalente no mundo tido, diegeticamente, como referencial, pois eles vivem, constantemente, uma encenação e exercem a função de incorporar personagens de acordo com as ideias de PhD.

também, a partir da ironia, percebemos uma inversão de suas características, como exposto no excerto: “PANCHO SANÇA, ao contrário de seu quase homônimo, era magro, uma longa temporada de estômago vazio, com toda a certeza” (SANT’ANNA, 1975, p. 177).

Outra inversão que pode ser entendida como uma paródia está presente no trecho em que Pancho Sança assume o protagonismo no livro de Sant’Anna e, Ralfo, até então protagonista, fica em segundo plano nas suas próprias confissões, como afirmado no excerto: “Foi aí que sofri na carne o que era sentir-se Pancho Sança, personagem secundário do livro da vida” (SANT’ANNA, 1975, p. 182). Além da paródia com um dos personagens de Miguel de Cervantes, é importante recordar que Ralfo transita por cidades fictícias, como Goddamn City, por exemplo, que ironiza o nome da cidade “Gotham City” ilustrada nas histórias em quadrinhos. Nesse caso, a distinção entre os nomes “Gotham City”, traduzida como “cidade de Gotham”, e “Goddamn City”, traduzida como “cidade maldita”, revela a apropriação claramente irônica pela forma que os nomes são mencionados.

Outro intertexto que existe em *Confissões de Ralfo* (1975), no capítulo intitulado “Alice” (p. 166), é a própria protagonista de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. Entendemos que há uma modificação na descrição da personagem no romance de Sant’Anna, porém, logo compreendemos que Alice se mistura à Lolita, personagem do livro de Nabokov. Nesse sentido, na narrativa de Sant’Anna, Alice demonstra inocência, assim como a menina descrita no livro de Carroll, todavia, em determinados momentos, sua inocência se transforma na sedução característica da personagem Lolita. A manifestação dessa dupla personalidade pode ser entendida no excerto:

Estou observando Alice a brincar de casinha de bonecas e nada revela lá dentro a caldeira explosiva da tentadora Lolita. Mas, de repente, é a hora do banho. E ela, como todos, tira com muita vontade a roupa e pula no rio [...] (SANT’ANNA, 1975, p. 170).

Na passagem, as personalidades entrecruzadas revelam o uso do pastiche nesse capítulo, já que dois intertextos são “copiados” de outras obras, mas sem sofrer uma inversão propriamente irônica. Além dos personagens já mencionados, em *Confissões de Ralfo* (1975), a intertextualidade se expressa a partir da menção de outros textos literários, letras de músicas e personagens fictícios. Personagens como Raskolnikov (p. 25) e Conde Drácula (p. 62); a menção ao poema “O corvo”,

de Edgar Allan Poe (p. 99); a letra da música “Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol”, cantada por Milton Nascimento (p. 105); um verso da música “chão de estrelas”, de Silvio Caldas (p. 133), são algumas das referências.

Em *Confissões de Ralfo* (1975), além da exacerbação da estratégia intertextual, é possível verificar o hibridismo entre registros literários e não literários, já que o romance abrange outros gêneros, como o diário e a carta. Além desses gêneros, há outros que demonstram uma configuração mais “formal” de escrita, como o relatório e a sentença judicial, “documentos” ironicamente mesclados às *Confissões de Ralfo*. Ainda, percebemos que existe uma mistura entre o romance e alguns gêneros das escritas de si<sup>9</sup>, como por exemplo, as confissões e a autobiografia, inscritas no título e no subtítulo de *Confissões de Ralfo* (1975). Ademais, o romance apresenta relação com outras formas de arte, como o teatro, a partir do livro VIII, intitulado “*Au Théâtre*” (p. 185).

Essa mistura entre gêneros e entre diferentes artes é comum na ficção de Sérgio Sant’Anna, já que são também utilizadas em *Um romance de Geração* (1980) e *A tragédia brasileira* (1987), romances que se misturam com o teatro. Além disso, Sant’Anna produziu narrativas que se mesclam ao ensaio, como é possível perceber na última parte do livro *O Vôo da Madrugada* (2003), intitulada “Três textos do olhar”, em que o tema central é a análise de determinadas pinturas<sup>10</sup>.

Além da metaficção, do simulacro, da intertextualidade e do hibridismo, é importante mencionar como o período ditatorial, problematizado nos itens anteriores do presente trabalho, é mencionado em determinados excertos do romance *Confissões de Ralfo* (1975). Um exemplo pode ser lido no capítulo intitulado “Interrogatório I”, no qual o protagonista é submetido a um interrogatório e é torturado mediante força física e encarceramento. Os capítulos “Interrogatório I” e “Interrogatório II” são caracterizados como *nonsense* por Sússekind (1985, p. 51), pois “[n]inguém costuma torturar ninguém para saber a receita de uma rosca doce ou ouvir mais uma vez que foi Pedro Álvares Cabral quem descobriu o Brasil”. Por outro ponto de vista, Sússekind (1985, p. 49), expõe que

<sup>9</sup> No próximo capítulo, no item intitulado “3.1 As confissões e a autobiografia”, abordaremos alguns aspectos das denominadas escritas de si.

<sup>10</sup> Segundo Felipe (2014, p. 187), “[n]a trilogia *Três textos do olhar* (parte de *O voo da madrugada*), a perspectiva do narrador/crítico passeia pela pintura sem nome de Cristina Salgado; pelo quadro *Les beaux jours*, de Balthus, por fotos do Rio de Janeiro do fim dos anos 20. Nesse último texto (conto ensaio *A figurante*), a narrativa é suspensa em um momento de êxtase, o que remete a uma outra marca autoral de Sant’Anna, o erotismo, manifesto pelo desejo na linguagem/da linguagem”.

[o] narrador, depois de inúmeras peripécias, se figura de repente submetido a aterrorizante interrogatório, cujo preâmbulo não difere lá muito da maior parte das cenas de tortura que se repetiram na literatura brasileira desde a década passada [...]

Süssekind (1985, p. 51) afirma que os dois capítulos do romance de Sant'Anna que encenam um interrogatório mostram a gratuidade da violência e, dessa forma, "Sérgio Sant'Anna tematiza de maneira extremamente eficiente a dificuldade de se tratar literalmente da tortura". Essa gratuidade pode ser percebida no capítulo "Interrogatório I", iniciado por uma pequena epígrafe que revela semelhanças à prática da violência durante a ditadura:

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 [...] (SANT'ANNA, 1975, p. 111).

Depois dessa epígrafe, o interrogatório seguinte ("Interrogatório II") deixa a seriedade de lado e parte para o *nonsense*, assim como afirma Süssekind (1985). Além dos dois capítulos já mencionados, há outros que podem mostrar referências à ditadura e à tortura, como o primeiro capítulo do primeiro livro, no qual Ralfo revela que está em "uma cidade, apenas. Capital de algum Estado brasileiro" (SANT'ANNA, 1975, p. 13). Na passagem a seguir, o narrador-personagem descreve o espaço aonde vivia e do qual está se afastando da seguinte maneira:

À vossa frente, senhoras e senhores, se fixardes os olhos no alto daquela avenida, temos o Palácio do Governo, que serve de moradia e local de trabalho àquele que tão sabiamente governa este Estado. Quanto às grades de ferro pontudo e também os soldados armados e os cães, não se impressionem os distintos visitantes, pois trata-se apenas de uma pequena precaução (SANT'ANNA, 1975, p. 14).

Esse trecho revela, claramente, uma ironia, como se o personagem estivesse vivendo em um espaço violento que necessita de soldados armados e cães para a proteção de um cidadão. Ainda, logo após sua viagem de trem, Ralfo revela que está em São Paulo, onde conhece as irmãs Sofia e Rosângela e menciona estar à procura de emprego como redator em um jornal, o que ele julga como uma tarefa difícil, pois:

As formalidades de admissão levam tempo e, além do mais, a imprensa está em crise pela falta de acontecimentos importantes no país. Nessas ocasiões, eles demitem ao invés de admitir pessoal (SANT'ANNA, 1975, p. 19).

A menção à “falta de acontecimentos” pode ser compreendida como uma crítica à censura, visto que a divulgação de muitas notícias, por parte da imprensa, era proibida. Outro fato importante de se mencionar é que Ralfo viaja para outros lugares, alguns deles ficcionais, e para destinos como Espanha e França. A referência aos países pode ser associada ao exílio real ao qual muitos artistas brasileiros e hispano-americanos foram forçados a recorrer durante os períodos ditatoriais vigentes na América Latina.

Outras referências à ditadura, na obra de Sant'Anna, podem ser encontradas no livro *Um romance de geração*, peça de teatro publicada em 1980. O texto deixa em evidência uma denúncia ao período ditatorial, como é possível perceber em um excerto retirado do final do livro:

Só mesmo o Censor, por dever de ofício, não está gostando da peça. E por isso emitirá um parecer contrário à sua liberação, baseado em fatores de ordem moral (sem se discutir aqui se a moralidade da Censura consiste em proibir a exibição no palco do que as pessoas fazem ou dizem na vida real) e também de ordem política (SANT'ANNA, 1988, p. 92).

Nesse trecho, podemos destacar a crítica, dessa vez explícita e direta, à censura (instituída pelo AI-5) e sobre a proibição de textos que ferissem a ordem moral e política da época. Ainda, o livro *Um romance de geração* ([1980] 1988) revela um apelo à literatura parajornalística – que mencionamos em nosso trabalho –, pois o enredo se volta para uma entrevista entre uma jornalista e um artista que discutem os rumos da esfera artística no período pós-golpe.

Dessa forma, percebemos que a relação entre literatura e o âmbito jornalístico, com a finalidade de evidenciar uma denúncia sobre acontecimentos ligados à ditadura militar, perpassa a obra de Sant'Anna, não somente a partir de textos como *Confissões de Ralfo* (1975) e *Um romance de geração* (1988), mas também em contos como “Notas de Manfredo Rangel, repórter”, que dá título ao livro publicado em 1973. Nesse conto, o personagem Manfredo Rangel atua como jornalista, acompanhando o deputado Kramer e fazendo anotações sobre acontecimentos ligados à campanha política e em relação aos comícios, nos quais o

deputado se reunia com os cidadãos. Assim sendo, entendemos que tais narrativas reconstróem o âmbito jornalístico na produção literária da época.

Por fim, gostaríamos de comentar outro traço relevante que identificamos em parte da produção de Sérgio Sant'Anna, que é a reconstrução de grandes centros urbanos, levando em consideração que Schøllhammer (2011) revela que a década de 1970 poderia ser entendida como a geração dos “contistas urbanos”. No livro *Confissões de Ralfo* (1975), o cenário das grandes cidades se manifesta, principalmente, no capítulo “Roteiro turístico de Goddamn City” (p. 73), no qual o narrador descreve um espaço que possui hotéis, restaurantes, atrações turísticas, estádios, cinemas e clubes noturnos, além de destacar o “aumento brutal do número de veículos” (SANT'ANNA, 1975, p. 75). Esse aumento de veículos é responsável pela dificuldade de circulação das pessoas nas ruas, o que revela uma crítica ao crescimento desenfreado da área urbana. Santos (1995, p. 74) ressalta que:

Produzidas a partir do final da década de sessenta, as narrativas de Sérgio Sant'Anna trazem um desejo de sincronia, a busca de um diálogo íntimo com as questões de seu tempo. Uma dessas questões é, sem dúvida, o crescimento desordenado das grandes cidades. O novo perfil de um Brasil caótico, que se configura através do processo de urbanização, aparece, desse modo, como uma das principais fontes nas quais se nutre sua ficção.

Dessa maneira, compreendemos que Sant'Anna aborda, em suas narrativas, o crescimento excessivo dos grandes centros urbanos, sendo esse o cenário no qual vivem e transitam seus personagens. Ainda, em *Confissões de Ralfo* (1975), no capítulo intitulado “Goddamn City (2)” (p. 86), no qual Ralfo narra que salta de paraquedas em Goddamn City, o personagem descreve que aterrissou “exatamente na calçada de uma das enormes avenidas centrais” (SANT'ANNA, 1975, p. 87), o que revela, novamente, a menção de um cenário urbano. No mesmo capítulo, o narrador destaca que “[m]as como Ralfo hesitasse em projetar seu corpo sobre aquela selva de prédios imensos e centenas de milhares de veículos, semi-encoberta por uma fumaça negra [...]” e, no decorrer do texto, inclusive demonstra que “mesmo a milhares de pés de altitudes não havia silêncio, mas um som único e angustiado – como uma espécie de clamor ininterrupto – sobre Goddamn City” (SANT'ANNA, 1975, p. 86). Esses excertos mostram o resultado da urbanização: o barulho, a grande circulação de veículos e a “fumaça negra” (que representa a

poluição). Esse recurso – de situar o leitor em um espaço urbano – é perceptível em demais textos de Sant’Anna, sendo um artifício recorrente em suas narrativas.

As considerações abordadas neste subcapítulo tiveram como objetivo expor parte da obra de Sant’Anna, isto é, algumas das produções do autor que foram publicadas nos anos 1970 e 1980, e que dialogam com a perspectiva crítica da literatura brasileira da época. Feita essa contextualização inicial, nesta primeira parte do trabalho, nossa investigação transitará entre essas abordagens, ou seja, resgatará pressupostos da paródia, do pastiche, do hibridismo e da literatura do eu para analisar mais atentamente o romance *Confissões de Ralfo* (1975), uma vez que ele apresenta diálogos com a maioria dessas perspectivas.





### 3 ESCRITAS DE SI E PACTOS DE LEITURA

#### 3.1 AS CONFISÕES E A AUTOBIOGRAFIA

A autobiografia e as confissões, gêneros inscritos no título e no subtítulo de *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária* (1975), compõem o que Michel Foucault ([1969] 1992) denomina como **escritas de si**. Foucault (1992) apresenta um estudo a respeito das primeiras manifestações das escritas de si, no qual menciona que a prática da escrita da própria vida objetivava impedir o pecado, como também contribuía para aplacar a solidão. Ainda, conforme o teórico, “a arte de viver” não pode ser aprendida sem um “adestramento de si por si mesmo” e esse “adestramento” poderia ser feito mediante o ato da escrita, isto é, “o facto de se escrever para si e para outrém” (FOUCAULT, 1992, p. 132).

O gênero autobiográfico, de acordo com Leite (2014), “nasce” no século XVIII, tendo como marco principal as *Confissões*, de Rousseau. No entanto, anteriormente a essa época já existiam escritas em primeira pessoa, como por exemplo, “histórias dos santos e reis” e “ensaios pessoais, como temos em Montaigne no século XVI” (LEITE, 2014, p. 17). Ademais, Klinger (2012) afirma que as *Confissões* de Santo Agostinho, escritas por volta do ano 400, também podem ser reconhecidas como o primeiro trabalho de caráter autobiográfico.

Leite (2014, p. 17) explica que a questão autobiográfica, que surge com Rousseau, abrange uma “*consciência de si* que não era possível nas épocas anteriores” (grifos da autora). Essa concepção é muito diferente da noção de “consciência” do homem medieval que se espelhava em uma “função social” (LEITE, 2014, p. 17) vinda da igreja ou do rei. Ademais, sobre o surgimento da escrita autobiográfica, Figueiredo (2013, p. 26) declara que:

A palavra “autobiografia” aparece pela primeira vez em alemão, em 1779, e logo depois em inglês, em 1809. Na França seu uso acontece na primeira metade do século XIX. O dicionário *Larousse* de 1886 dá a seguinte definição: “Vida de um indivíduo escrita por ele próprio”, contrapondo a autobiografia, uma forma de confissão, às memórias, que contam fatos que podem ser alheios ao narrador.

Nesse sentido, a autobiografia pode ser entendida como um sinônimo ou uma forma de expressar uma confissão, já que nela são narrados episódios da vida do próprio autor. As confissões e a autobiografia são muito semelhantes e muitas vezes

podem ser entendidas como sinônimos, porém entendemos que as confissões não estão, necessariamente, relacionadas com a narração de toda uma história retrospectiva, pois podem se centrar apenas em episódios selecionados de uma trajetória de vida.

A definição de autobiografia exposta por Figueiredo (2013) é semelhante a que Lejeune (2014) propõe em seu *O Pacto Autobiográfico*, desenvolvido por volta dos anos 1970, que é a seguinte: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). A partir da definição de Lejeune, compreendemos que a autobiografia está voltada para a narração, que é feita pelo próprio escritor, de experiências individuais sobre fatos do passado. Lejeune defende que, em um relato autobiográfico, o autor, o narrador e o personagem devem ser o mesmo sujeito, isto é, que eles apresentem uma só identidade. Para o teórico, essa mesma identidade garantiria a veracidade da história narrada, uma vez que o próprio autor estaria incluído na equação.

Lejeune (2014, p. 31-32) afirma que diferentes recursos podem indicar se uma história é autobiográfica, como, por exemplo, o uso de títulos como “*História de minha vida, Autobiografia* etc.” ou, ainda, a inclusão de uma seção, no início do livro, na qual o narrador dá pistas a respeito de que o livro se trata de uma autobiografia. Ademais, Lejeune (2014) desenvolve a proposta de pacto autobiográfico que se baseia na existência de um acordo entre autor e leitor. Nesse sentido, se o leitor “assina” o pacto autobiográfico, estará aceitando que tudo o que é narrado é “verdadeiro”<sup>11</sup>. Leite (2014, p. 24-25) pontua que:

Para Lejeune o que caracteriza a distinção entre uma obra autobiográfica e uma obra ficcional não é nada interior ao texto (no campo estrutural ou linguístico), mas o contrato que o autor estabelece com o leitor ao dizer, explícita ou implicitamente, que se trata da verdade sobre sua própria vida. O autor o faz seja por um prefácio onde ele atesta essa verdade ou simplesmente fazendo coincidir nome do autor, narrador e personagem sobre a qual se fala. Uma autobiografia supõe uma identidade assumida no nível da enunciação.

---

<sup>11</sup> Utilizamos a palavra “verdadeiro” entre aspas porque, mesmo que o autor expresse, sinceramente, que os fatos narrados são verdadeiros, nós, enquanto leitores, ainda que aceitemos o pacto autobiográfico, não sabemos se a totalidade dos fatos narrados pelo autor-narrador-personagem realmente se refere à verdade. Trataremos a respeito dessas problemáticas no subcapítulo intitulado “3.5 O pacto referencial”.

Para Lejeune, o pacto de leitura no âmbito autobiográfico dependerá tanto de aspectos implícitos ou explícitos inscritos no texto ou no paratexto do livro, quanto da aceitação do leitor em acreditar na narrativa autobiográfica. Diante dessas questões, é possível afirmar que o pacto autobiográfico é uma espécie de “contrato” entre autor e leitor, que tem por finalidade fazer com que o leitor confie nos fatos que são narrados pelo escritor, independentemente de o relato ser “verdade” ou “mentira”.

Dessa maneira, a proposta de Lejeune nos direciona para o entendimento de que as confissões e a autobiografia são gêneros relacionados a um pacto referencial, isto é, um acordo no qual é possível buscar referências externas – da vida real do autor empírico, quando elas existirem – a respeito do que é narrado e, por isso, presume-se que o acordo referencial esteja pautado em referências “verdadeiras”. A referencialidade do pacto autobiográfico, na perspectiva de Lejeune (2014, p. 26), está centrada no nome próprio, já que é a partir do nome “que devem ser situados os problemas da autobiografia”, pois

o lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável. É certo que o leitor não irá verificar e é possível que não saiba quem é aquela pessoa. Mas sua existência não será posta em dúvida: exceções e abusos de confiança não fazem senão confirmar a credibilidade atribuída a esse tipo de contrato social (LEJEUNE, 2014, p. 27, grifos do autor).

A revelação do nome do autor, que se assume como narrador e protagonista, corresponde a uma pessoa real (que vive no mundo empírico) e, por isso, acredita-se que o nome do autor empírico viabiliza uma forma de “garantia” de uma “verdade” na narrativa autobiográfica. Portanto, a proposta de Lejeune revela que o nome do autor empírico é importante na discussão acerca da autobiografia, uma vez que é em torno desse indivíduo real que os fatos se desenvolverão, diferentemente do uso do nome de um personagem fictício, que não estabelece um compromisso com a referencialidade externa ao texto. Entretanto, em um pacto autobiográfico, conforme a visão de Figueiredo (2013, p. 26),

o leitor esperaria encontrar a narração de acontecimentos “verdadeiros” – embora esta questão da verdade tenha sido sempre muito problemática –, ao contrário do romance, gênero ficcional, que supõe um outro tipo de pacto, o pacto romanesco.

De acordo com a passagem, entendemos que existem muitas problemáticas em volta do gênero autobiográfico, principalmente a respeito da veracidade dos fatos narrados, pois as fronteiras entre factual e ficcional são indefinidas. A discussão a respeito da “verdade” na narrativa autobiográfica é relevante porque o leitor não tem acesso a uma comprovação de todos os relatos que são narrados pelo autor-narrador-personagem e, por isso, quem lê não tem como avaliar se tudo que é relatado é realmente verídico, já que o autor resgata memórias e, conforme Doubrovsky ([2010] 2014, p. 121-122),

[n]enhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa.

As “lembranças encobridoras”, que são mencionadas por Doubrovsky, também podem ser entendidas como adaptações que são criadas na narração de uma história, isto é, declarações que o autor pode inventar. Tais considerações podem ser comparadas com o que Foucault (1992, p. 131) revela quando explica que “[...] quem consente ser visto quando peca, e após ter pecado, não prefere mentir para ocultar a sua falta?”. Nesse caso, ao escrever sobre si mesmo, o indivíduo pode incluir ficcionalizações ou adaptações de forma a ocultar alguma experiência de sua vida. Dessa maneira, entendemos que o paratexto (que pode indicar uma [auto]biografia, por exemplo) ou o uso do mesmo nome para autor, narrador e personagem não garante que os relatos “confessados” pelo escritor ao seu leitor são “verdadeiros”. Já a ideia de “pacto autobiográfico”, que o leitor “assina”, pode ser uma opção de crença em uma suposta “verdade”, já que o leitor estaria “aceitando” que tudo que é narrado é verdadeiro.

Ainda em relação à autobiografia, Figueiredo (2013) revela que o gênero teve um grande crescimento a partir dos anos 1980 e é nesta época que, no Brasil, as escritas testemunhais e memorialísticas estiveram em maior evidência, nas quais foram abordados relatos acerca de experiências vividas no período ditatorial. Ademais, é nesse período que a autobiografia sofre variações, em consequência de uma delimitação inexata entre o autobiográfico e o ficcional. Assim sendo, os romances-reportagens, os contos-notícias e, mais tarde, romances com tons memorialísticos e confessionais passam a confundir os relatos factuais e ficcionais.

Figueiredo (2013, p. 13) assinala que as mudanças referentes à “maneira de construir e encarar as categorias de autobiografia e ficção sofreu grandes transformações”, que são resultado da propagação de romances que não delimitavam fronteiras exatas entre a “verdade” e a “ficção”. A crítica também comenta que o termo **autoficção** confundiu ainda mais essa problemática.

Sendo assim, o percurso teórico e histórico dos termos discutidos neste subcapítulo corrobora para a análise – que será abordada na próxima parte deste trabalho – sobre as confissões e a autobiografia no romance de Sant’Anna, pois como afirmamos anteriormente, o título e o subtítulo de *Confissões de Ralfo* (1975) abarcam provocações no que diz respeito ao gênero autobiográfico e às próprias confissões. Porém, o romance de Sant’Anna mobiliza outros gêneros que compõem as escritas de si, como é o caso das memórias e do testemunho, sobre os quais trataremos em seguida.

### 3.2 AS MEMÓRIAS E O TESTEMUNHO

Semelhante à autobiografia e às confissões, que configuram relatos de si, o gênero memórias também se caracteriza pela narração de histórias de vida. Entretanto, a narração dos acontecimentos não precisa estar, necessariamente, atrelada à vida do autor-narrador-protagonista do texto, conforme afirma Figueiredo (2013). De acordo com a crítica:

Em termos de definição, é fácil distinguir a autobiografia das memórias: a primeira consiste na reconstituição e narração da vida daquele que escreve, enquanto as memórias são mais abrangentes e recriam todo um mundo social. Entretanto, na prática, muitas vezes é difícil classificar as obras, que misturam a linha linear da autobiografia clássica com memórias sociais e familiares, traçando perfis de amigos e ancestrais, descrevendo o ambiente em que viveram (FIGUEIREDO, 2013, p. 48).

Dessa forma, a distinção entre autobiografia e memórias está centrada no conteúdo apresentado pelo narrador, pois o gênero memórias pode reconstruir recordações sociais e, inclusive, referir-se a perfis de outras pessoas e não somente do próprio narrador. Nessa mesma perspectiva, Lejeune (2014, p. 16) afirma que as memórias, diferentemente da autobiografia, não contemplam o quesito “*Assunto tratado*: vida individual, história de uma personalidade” (grifo do autor). Nesse sentido, as memórias se apresentam como mais abrangentes, pois além de

reconstruir a história pessoal, também podem fazer alusão à história de outras pessoas, sendo essas conhecidas ou desconhecidas para o narrador. Ainda, as memórias podem ser passadas de geração em geração. Sendo assim, o narrador pode não ter vivido na época de algum acontecimento específico, mas pode ter conhecimento a partir da memória repassada pelas gerações anteriores. Seria o caso de, atualmente, os jovens conhecerem a história da ditadura militar, por exemplo, a partir das narrações de seus pais e avós, ou pelo que leem em livros didáticos ou em documentos oficiais.

Em se tratando, especificamente, da literatura brasileira, o gênero memórias foi marcado por textos literários canônicos, como *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida e também o clássico *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, além de outros romances que assumem o tom memorialístico. Como já pontuamos na primeira parte deste trabalho (no item “2.1 O cenário da literatura brasileira nos anos 1970 e 1980”), Pedro Nava é o representante da literatura memorialista do século XX. Segundo Figueiredo (2013, p. 49), Nava “começou a escrever tardiamente e se dedicou à escrita de suas memórias munido de suas anotações, feitas ao longo dos anos em que exerceu a medicina”. A obra de Nava

[...] transita entre o presente da enunciação, o passado vivido por ele e o passado de pessoas que ele nem conheceu, construindo suas histórias com a ajuda de lembranças ouvidas, lembranças inventadas e alguns documentos (FIGUEIREDO, 2013, p. 49).

De acordo com a passagem, Pedro Nava construiu narrativas centradas em memórias que não são necessariamente relacionadas à sua vida individual, pois também resgata o passado de pessoas que não conheceu, além de incorporar situações inventadas à narrativa, revelando que sua obra mescla referencialidade e ficção. Sendo assim, o memorialismo proposto por Pedro Nava pode ser considerado como um exemplo de escrita de si na literatura brasileira setentista. Entretanto, ainda é importante pontuar que as memórias e os testemunhos eram recorrentes na época, pois também foram responsáveis por reunir os fatos revelados por ex-presos, exilados e os que sofreram a tortura e a repressão da ditadura militar, bem como por ressaltar a proeminência das escritas de si na época. Klinger (2012, p. 21) afirma:

Na *escrita de si* dos anos pós-ditadura se produz, então, uma inversão com relação à escrita do século XIX e do modernismo, pois a memória não é mais dispositivo ao serviço da conservação dos valores de classe mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de valores (grifo da autora).

Assim sendo, a memória passa a ser entendida tanto como um produto individual, quanto coletivo, pois é passado para gerações futuras. Ainda, é importante destacar que a memória serve como testemunho e como legado para a formação das novas gerações. Klinger (2012, p. 20) afirma que ocorre um “segundo momento” da escrita de si, conforme a passagem:

[...] [N]os anos de transição ou da recuperação democrática nos países do Cone Sul que sofreram as ditaduras militares dos anos 70 e 80. Nesse contexto aparecem inúmeros relatos memorialistas das experiências dos jovens políticos ou dos exilados, romance-reportagem ou romance-depoimento, testemunhos autobiográficos que, de alguma maneira, podem ser considerados como testemunho de uma geração [...]

Nos anos 1970 e 1980 no Brasil, os relatos autobiográficos, memorialísticos e testemunhais potencializaram as escritas de si a partir da apresentação de narrativas que contam vivências a respeito da violência, tortura e censura referentes ao período ditatorial. Esses textos com teor autobiográfico também podem ser entendidos como um “testemunho de geração”, pois as escritas de si podem resgatar uma memória coletiva, como é o caso do resgate das memórias dos que viveram no período ditatorial brasileiro. Nesse sentido, a memória coletiva existe porque “[n]ão é possível se pensar em um eu solitário, fora de uma urdidura de interlocução [...]” (KLINGER, 2012, p. 21).

Já sobre o gênero testemunho, Agamben ([1998] 2008), em *O que resta de Auschwitz*, resgata sentidos para o papel da testemunha, isto é, o indivíduo que realiza o testemunho. O teórico pontua:

1.3 Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*testis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso (AGAMBEN, 2008, p. 27, grifos do autor).

Dessa forma, Agamben apresenta duas formas de entender o papel da testemunha. Em ambos os casos, a testemunha auxilia no entendimento de algum assunto ainda sem resolução, bem como para confirmar algum eventual assunto pendente. Ademais, a testemunha “pode falar por quem não pode falar” (AGAMBEN, 2008, p. 147), como é o caso, por exemplo, de pessoas que perderam entes próximos e familiares na ditadura e que puderam dar seu testemunho a respeito do assunto.

Diante dessas considerações, entendemos que há certa proximidade entre o gênero memórias e o testemunho. O testemunho seria uma espécie de recriação de uma cena a partir das memórias e, por isso, os dois gêneros estão lado a lado. Além disso, as memórias e os testemunhos podem apresentar relatos que não se referem somente ao autor-narrador-protagonista de um texto literário, por exemplo. Nesse sentido, ambos os gêneros se aproximam à narração de histórias de vida amparadas nas memórias e, então, podem ser entendidos como escritas de si.

### 3.3 A AUTOFICÇÃO

O termo “autoficção” foi cunhado por volta dos anos 1970 por Serge Doubrovsky, após um desafio lançado por Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico* (1975). Esse desafio se referia a um questionamento sobre a possibilidade de escrita de um romance cujo protagonista utilizasse o mesmo nome do autor. Doubrovsky, não tendo conhecimento sobre algum texto nesse sentido, “decidiu escrever um romance em que o protagonista-narrador tinha seu próprio nome” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61). Esse texto literário, intitulado *Fils*, ilustra, por sua vez, uma tentativa de exemplificação e definição para a autoficção.

Jean-Louis Jeannelle ([2007] 2014) apresenta o termo “autoficção” como um gênero literário, mas comenta que, após trinta anos de discussão, ainda não é possível definir esse gênero. Já Gasparini ([2009] 2014) parte do pressuposto de que “a autoficção é o nome de um gênero ou de uma categoria genérica” e que “esse nome se aplica, em primeiro lugar e antes de tudo, a textos literários contemporâneos” (GASPARINI, 2014, p. 181), pois o termo “autoficção” deu nome a uma produção significativa e, até então, não nomeada.



Lejeune ([1993] 2014a) e Lecarme ([1993] 2014) retomam as principais conceituações da autoficção a partir das ideias de Doubrovsky e Vincent Colonna<sup>12</sup>. A argumentação de Doubrovsky a respeito da autoficção está pautada na “veracidade da informação, liberdade da escrita” (LEJEUNE, 2014a, p. 23), ou seja, a autoficção pode ser entendida como uma ficção sobre fatos que são reais. Assim sendo, Doubrovsky define a autoficção como “uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance” (LECARME, 2014, p. 68). Nesse sentido, pela perspectiva de Doubrovsky, na autoficção também existe a exigência de uma equivalência entre os nomes de autor, narrador e personagem, assim como determina Lejeune em seu pacto autobiográfico.

Colonna, de outra forma, expressa que, na autoficção, o escritor “inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)” (LEJEUNE, 2014a, p. 26). Tal definição revela que deve existir a preservação do nome próprio, porém o autor transforma sua personalidade, o que significa que acontece uma ficcionalização de si. Entretanto, Colonna expande o campo da autoficção, pois apresenta uma análise do texto *Dom Quixote*, texto no qual o protagonista inventa para si uma personalidade e, dessa forma, ocorre “um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida” (LECARME, 2014, p. 69). Sendo assim, o autor entra em um processo de ficcionalização, não importando diretamente as vivências anteriores à narração, mas as vivências em volta de sua nova personalidade. Klinger (2012) complementa que:

Na autoficção, pouco interessa a relação do relato com uma “verdade” prévia a ele, que o texto viria saciar, pois como aponta Christopher Lasch, “o autor hoje fala com sua própria voz, mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade” (Lasch; 1983, p. 42) (KLINGER, 2012, p. 45).

A autoficção não tem relação direta com um relato “verdadeiro”, com o que pode ser “verificável”, assim como propõe a autobiografia (pelo viés de Lejeune). Nesse sentido, a autoficção já se autoafirma como uma narrativa ficcional e, antes de iniciar a leitura do texto literário, o leitor já sabe que está diante de uma ficção e

---

<sup>12</sup> Para conceituar a autoficção, baseamo-nos nas considerações dos teóricos Lejeune e Lecarme que estão presentes no livro *Ensaio sobre a autoficção* (2014), organizado por Jovita Maria Gerheim Noronha, pois não encontramos traduções específicas dos pressupostos e definições teóricos de Doubrovsky e Colonna.

que não deve confiar totalmente no que é revelado pelo narrador. Klinger (2012, p. 57) trata a autoficção como uma “narrativa híbrida”, na qual o autor não é uma “pessoa biográfica”, mas um “personagem construído discursivamente”.

Referente à questão da “narrativa híbrida”, exposta por Klinger (2012), podemos entender que, na autoficção, as fronteiras entre “factual” e “ficcional” são indefinidas, já que muitos textos autoficcionais podem estar relacionados com fatos vividos pelo autor, bem como podem estar voltadas para a mais pura ficção. Sendo assim, a impossibilidade de distinguir “fato” e “ficção” nas narrativas autoficcionais está atrelada, de acordo com Azevedo (2008, p. 34), com um hibridismo entre “o real e o ficcional”. Um exemplo que ilustra essa mescla entre fato e ficção é o texto literário *Quase memória: quase romance*, do escritor Carlos Heitor Cony, no qual o autor deixa explícito, no paratexto, que seu livro apresentará personagens e histórias que são reais, mas também exporá outros personagens e determinados fatos que são ficcionais, o que, nesse caso, embaralha as expectativas do leitor a respeito do texto que está lendo.

A partir do exemplo anterior, entendemos que, conforme Azevedo (2008, p. 46) pontua, a autoficção aparenta criar uma indefinição, pois “[...] as fronteiras entre o biográfico e o ficcional aparecem aqui mescladas no seu limite” o que violenta “o horizonte de expectativas do leitor a fim de propositalmente provocar o engodo que instaura a ficção” (AZEVEDO, 2008, p. 46). A crítica, ao analisar a ficção blogueira contemporânea, afirma que a inserção do autobiográfico na ficção é “uma estratégia autoficcional que investe na criação de “eus’ de/no papel” (AZEVEDO, 2008, p. 33). Dessa forma, na autoficção, o autor pode inventar uma personalidade fictícia e a conceber como se fosse “verdadeira”. Essa afirmação pode ser entendida se refletirmos sobre a criação de falsas identidades nas redes sociais, em que o sujeito quer mostrar uma personalidade que é muito diferente da sua identidade real, configurando, dessa maneira, um “eu no papel” ou então, um “eu na tela” do computador, do celular ou outros meios eletrônicos. A autoficção, portanto, expõe uma história de vida individual, centrada na narração de memórias ou acontecimentos da vida de um indivíduo, podendo ser entendida como escrita de si, porém envolvendo fatos relativos à referencialidade, bem como à ficção.

Ainda a respeito da autoficção, certos teóricos criaram subcategorias para defini-la, como é o caso de Vincent Colonna ([2004] 2014) que aborda quatro tipos de autoficção, que são: **a fantástica, a biográfica, a especular e a intrusiva**. No

caso da autoficção fantástica, o autor está no centro do texto, assim como ocorre em uma autobiografia, mas o conteúdo do texto é irreal e, dessa forma, nenhum leitor associaria o enredo à realidade vivida pelo escritor. Na biográfica, os fatos giram em torno do autor que “fabula sua existência a partir de dados reais” (COLONNA, 2014, p. 44) e, por isso, a narrativa se aproxima da realidade, mas não da “verdade”. Já na autoficção especular, o autor faz parte da narrativa, mas não assume o protagonismo da história. Seria o caso do escritor que, inserido de alguma forma dentro do texto, “reflete então sua presença como se fosse um espelho” (COLONNA, 2014, p. 53), como acontece no quadro *As meninas*, de Velásquez, exemplo citado por Colonna (2014), em que o pintor se insere em um espaço do quadro e parece contemplar a cena que está pintando. Na autoficção intrusiva, o autor está fora do enredo, mas pode se utilizar da voz do narrador para comentar algo, isto é, o escritor é um intruso que, ao se utilizar da voz do narrador pode fazer discursos direcionados ao leitor.

A autoficção também possui aspectos semelhantes ao romance autobiográfico e, inclusive, Doubrovsky ([2010] 2014) sugeriu que a definição do romance autobiográfico pudesse ser uma definição adequada para a autoficção. A questão central que envolve o romance autobiográfico é a respeito da união de dois gêneros que possuem características que se contrapõem. Nesse sentido, o romance pode estar voltado para o fantástico, enquanto que a autobiografia (conforme a abordagem de Lejeune) se volta para o “verdadeiro”.

De acordo com Lejeune (2014), o romance autobiográfico pode ser entendido quando existirem marcas da história da vida do autor no texto literário, mesmo que o protagonista ou o narrador não tenham o mesmo nome do autor empírico. Conforme o teórico, o romance autobiográfico configura

todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la (LEJEUNE, 2014, p. 29).

Sendo assim, no romance autobiográfico podemos identificar marcas da vida do autor, mas quando ele opta por não usar seu nome na narrativa é porque não tem o intuito de estabelecer um pacto autobiográfico com o leitor. Nesse sentido, no romance autobiográfico não ocorre, necessariamente, uma convergência entre o autor, o narrador e o personagem, e um nome fictício pode ser utilizado, “mas muitas

vezes os leitores se dão conta de que o romance tem um fundo autobiográfico” (FIGUEIREDO, 2013, p. 41-42).

Diante dessas considerações, tivemos o propósito de resgatar, neste subcapítulo, pressupostos teóricos a respeito da autoficção, bem como elencar algumas semelhanças e diferenças que existem nas definições de autoficção e romance autobiográfico, gêneros que costumam ser confundidos. Julgamos necessário abordar a autoficção, pois se trata de um gênero que é sugerido em alguns momentos do texto e do paratexto de *Confissões de Ralfo* (1975), isto é, não é citado enquanto gênero do livro, mas estabelece relações possíveis com o enredo. Essas sugestões e provocações de diferentes gêneros, no romance de Sant’Anna, serão avaliadas na terceira parte desta pesquisa, a fim de compreender como a autoficção e demais gêneros das escritas de si podem ser entendidos no texto e como mobilizam diferentes expectativas do leitor.

### 3.4 O DIÁRIO E A CORRESPONDÊNCIA

As *escritas de si*, conforme abordamos anteriormente, são entendidas, de acordo com Foucault (1992), como um procedimento de formação de si mesmo mediante o ato da escrita. O teórico menciona dois tipos de registro que podem ser aproximados às escritas de si, sendo um deles a *hypomnemata*, que era uma espécie de agenda, na qual eram feitas anotações pessoais, bem como inseridos fragmentos de textos, discussões e citações. Já o outro tipo é a **correspondência**, que além de ser um exercício pessoal, também permite materializar outra pessoa (a quem se destina o escrito).

Tendo em vista as considerações de Foucault (1992), compreendemos que o diário/agenda e a correspondência são gêneros que estão associados às escritas de si, já que assumem uma forma de registrar vivências pessoais, isto é, permitem uma reflexão sobre si mesmo através da escrita. É importante deixar claro que o diário não é equivalente ao que Foucault menciona como *hypomnemata*, pois a *hypomnemata* configura uma forma de escrita muito arcaica, que incluía os mais diversos materiais produzidos por diferentes autores. Dessa forma, o diário, da maneira que entendemos hoje, permite que o escritor – que pode ser qualquer pessoa – faça anotações sobre o que aconteceu ou vivenciou em determinada(s) data(s) ou em determinado período de tempo. Figueiredo (2013, p. 29) explica que

[o] diário se caracteriza por ter data e pequenas anotações que Lejeune chama de entradas ou registros. O diarista não escreve necessariamente todos os dias, mas existe uma preocupação de marcar a passagem do tempo. Como diz Blanchot, o diarista tem de respeitar o calendário, este é o pacto que ele assina; o calendário é seu demônio (Blanchot: 2005). Trata-se, em princípio, de textos manuscritos, em cadernos ou cadernetas [...]. Pode-se usar também agendas ou ainda escrever em folhas soltas. Atualmente muita gente escreve diário no computador. Isso sem falar dos blogs, que constituem uma nova forma de diário.

Sendo assim, o diário é um recurso utilizado para fazer anotações pessoais e que exige a informação da data na qual é escrito, podendo ser produzido todos os dias, bem como conter períodos de tempo em que o escritor não documenta nada. Nesse sentido, cabe ressaltar que existem várias formas de diário, como o diário “tradicional”, que pode ser escrito em uma agenda, ou em folhas soltas, ou, ainda, no computador, e pode abranger diversas reflexões individuais. Além disso, existe o diário íntimo, que pode conter segredos que não podem ser lidos e revelados para ninguém e, também, o diário postado em blogs na internet que, diferentemente do íntimo, pode ser lido publicamente e pode conter comentários e opiniões de diversas pessoas. Ademais, é importante mencionar o diário de bordo, responsável por registrar acontecimentos vividos durante uma viagem, registro que, portanto, abrange um curto período de tempo.

Diante dessas considerações, compreendemos que o diário pode ser escrito de diversas maneiras e com diferentes finalidades, ou seja, como uma forma de expressar sentimentos por meio de uma manifestação pública, bem como para registrar segredos e intimidades, já que ambas as situações possuem relação com a formação de si, isto é, ambas propiciam uma reflexão do sujeito sobre as experiências vividas e/ou registradas. Figueiredo (2013, p. 29), em um estudo sobre o diário, pontua que:

[...] o diário como gênero surgiu no final do século XVIII, como resultado do encontro de duas correntes que impregnaram o pensamento e a sensibilidade da época: de um lado, a exaltação do sentimento e a voga das confissões, na esteira de Rousseau; de outro, a ambição de fundar as ciências humanas a partir da observação das sensações a fim de se compreender e estudar o homem, sob a influência de Locke, Helvetius, Condillac.

Dessa maneira, o diário, gênero surgido no século XVIII, apresentava uma união entre o registro de acontecimentos íntimos – semelhante a uma confissão – e

o estudo das sensações individuais que eram observadas no homem, a fim de fundar as ciências humanas. Sendo assim, entendemos que é possível estudar o homem de forma mais profunda ao conhecer seus segredos e suas aspirações individuais.

Ainda em relação ao gênero diário, é importante destacar que, apesar de possuir as mesmas características do diário íntimo, o diário literário é escrito para ser publicado e, também, deve-se levar em consideração que os fatos narrados podem adentrar o plano ficcional. Figueiredo (2013) pontua que é também possível encontrar diários em formato de romances, a partir da criação de um protagonista introspectivo, que tende a ficar analisando a si mesmo. Figueiredo (2013, p. 36) afirma que

como se trata de obras literárias, e não de um verdadeiro diário, há uma organização interna que o diário normalmente não tem, assim como há outros personagens, diálogos, enfim, elementos próprios do romance.

Dessa forma, é possível compreender que existe uma mistura entre diário e romance, pois no diário literário podem existir elementos relacionados ao conteúdo que o diarista escreve, bem como ao romance, como personagens secundários e diálogos, conforme a crítica comenta. É relevante pontuar que, na literatura, o diário também assume um viés confessional ou autobiográfico, pois nele podem ser revelados dados íntimos vividos por determinada pessoa. O *Diário de Anne Frank*, por exemplo, livro reconhecido mundialmente, escrito durante a Segunda Guerra, descreve momentos vivenciados pelos judeus em esconderijos durante o regime nazista. O livro se tornou um registro de memória coletiva, ao tratar de aspectos históricos que foram vividos pelos judeus, bem como autobiográficos, já que também se centra na vida pessoal da protagonista.

Além do diário, a correspondência também é um gênero associado à escrita de si, uma vez que, assim como afirma Foucault (1992), ela permite que o remetente escreva sobre um fato pessoal e que materialize um outro, isto é, a quem a carta se destina. Dessa forma, a correspondência pode ser compreendida como um exercício pessoal, pois permite que o remetente escreva sobre si mesmo e que um destinatário emita uma resposta ou conselhos ao remetente. Klinger (2012, p. 24) explica que:

Quanto à correspondência, embora seja um texto por definição destinado a outro, também permite o exercício pessoal. A carta que é enviada para ajudar ou aconselhar seu correspondente constitui para aquele que a escreve uma espécie de treino, desempenha o papel de um princípio de reativação: conselhos dados aos outros são uma forma de preparar a si próprio para uma eventualidade semelhante. Mas a carta é alguma coisa a mais que um adestramento de si mesmo pela escrita: ela torna o escritor “presente” para aquele a quem a envia. Escrever é “se mostrar”, se expor. De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo.

De acordo com a crítica, a carta permite uma análise pessoal, na qual o correspondente pode usar a experiência relatada como uma forma de repensar a sua própria experiência. O fato de o remetente registrar algum acontecimento ou, então, de o correspondente emitir algum conselho ou auxílio pessoal, configuram formas de refletir sobre si mesmo. Assim sendo, a correspondência também pode ser considerada autobiográfica, pois Figueiredo (2013, p. 39) afirma que:

Um outro gênero (auto)biográfico é a correspondência; no caso dos escritores, é particularmente relevante para se conhecer as ideias, as opiniões, a interlocução, intelectual, amorosa ou de amizade que cada escritor manteve com seus pares e familiares. A correspondência sempre mereceu destaque na tradição da literatura ocidental; no Brasil, no século XX houve muitas publicações de correspondência (recíproca ou não) entre escritores, com destaque para a de Mário de Andrade, que está, porém, longe de se esgotar.

Figueiredo expõe que a correspondência pode ser compreendida como uma escrita de si, pois ela permite a reflexão individual, assim como a interlocução com pessoas próximas, que passam a conhecer as opiniões, os sentimentos e a intimidade que o remetente revela. Na literatura, a correspondência se manifesta a partir das mensagens trocadas entre autores, bem como por meio do romance epistolar, tendo como exemplo o livro intitulado *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe.

Diante das considerações assinaladas, entendemos que o diário e a correspondência são gêneros que podem ser compreendidos enquanto escritas de si, uma vez que revelam o intuito do escritor de documentar ou registrar momentos íntimos como forma de refletir sobre seus atos e sobre a própria vida. Em outras palavras, “da Antiguidade até hoje, a escrita performa a noção de sujeito”

(KLINGER, 2012, p. 23), ou seja, o ato da escrita permite uma reflexão sobre o eu que escreve.

As questões teóricas levantadas neste capítulo, sobre os gêneros **diário, carta, autobiografia, confissões, autoficção, memórias e testemunho**, dialogarão com a análise do livro *Confissões de Ralfo* (1975), pois percebemos que existem sugestões desses gêneros na narrativa de Sant'Anna. A análise a ser desenvolvida sobre o romance de Sant'Anna atentará não apenas para o modo como o escritor mobiliza os diferentes gêneros das escritas de si, mas também para o modo como mistura esses gêneros, estratégias autorais que resultam na desestabilização das expectativas do leitor.

Sendo assim, conforme as citações teóricas deste subcapítulo, compreendemos que os gêneros das escritas de si estão vinculados, principalmente, com o “mostrar-se a si mesmo”, ou seja, revelar os íntimos segredos e reproduzir memórias que são escritas com a finalidade de serem lidas por um outro, isto é, o leitor, que assume o papel de confidente das histórias narradas pelo autor. Dessa forma, os subcapítulos da sequência tratarão sobre os pactos entre autor e leitor.

### 3.5 O PACTO REFERENCIAL

Diante dos gêneros das escritas de si que foram abordados, entendemos que o acordo de leitura, que se dá entre autor e leitor, pode ser classificado como referencial ou ficcional, sendo que cada tipo de pacto possui peculiaridades que servem, principalmente, para direcionar ou até enganar quem está lendo o texto literário. Nesse sentido, pretendemos, neste subcapítulo, apresentar aspectos relativos ao pacto referencial e, posteriormente, aspectos sobre o pacto ficcional.

Ao revisar os pressupostos de Umberto Eco a respeito do acordo ficcional e de Philippe Lejeune acerca do pacto autobiográfico, compreendemos que um pacto de leitura pode ser entendido como um acordo entre autor e leitor, que se dá tacitamente, e que pode ocorrer antes de iniciar a leitura do texto literário, ou mesmo durante o ato de leitura. O acordo tácito pode ser efetivado a partir de informações que constam no paratexto, que induzem o leitor a ler a narrativa de determinada maneira, sendo a indicação do gênero uma das formas mais comuns de instauração de um pacto de leitura.



O pacto de leitura pode ser compreendido como um contrato entre um emissor e um receptor ou entre o autor e o leitor, sendo que, para esse pacto, é necessário identificar no texto ou no paratexto questões como gênero, tipo e forma. A observação desses dados serve para que o leitor ative conhecimentos prévios e, no caso de estar diante de um texto de ficção, para que construa uma relação com o espaço ficcional, isto é, que ele se insira na “realidade” de um universo artificial, que é diferente do mundo empírico.

O termo **pacto autobiográfico**, discutido por Philippe Lejeune, relaciona-se com a proposta de **pacto referencial**, no qual determinadas narrativas sugerem um relato “verdadeiro” e que se situem no mesmo nível do mundo empírico. O pacto autobiográfico, proposto por Lejeune, desenvolve a ideia de que o leitor seria uma espécie de “confidente”, uma vez que o escritor, ao estabelecer a identidade comum de autor-narrador-personagem principal, “confiaria” as suas experiências a quem o lê. Por isso, o pacto autobiográfico está inserido em um acordo referencial, em que é possível buscar referências – julgadas como “verdadeiras” – externas ao texto literário.

Sendo assim, o pacto de leitura no qual a autobiografia e as confissões estão inseridas é o referencial, pois pressupõe-se que essas narrativas estejam ligadas a uma “verdade” e que podem ser comprovadas, se buscadas informações sobre a vida do autor. Dessa maneira, a proposta de Lejeune sugere que o leitor acredite no que é narrado, uma vez que:

[e]m oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real”, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de *pacto referencial*, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira (LEJEUNE, 2014, p. 43, grifos do autor).

Diante dessas considerações, compreendemos que o pacto referencial projeta uma equivalência ao “real”, diferentemente da narrativa de ficção, que apresenta um “efeito de real”. Além disso, em um acordo referencial é necessário que exista a “verdade” que pode ser verificada externamente ao texto e, caso algum fato narrado não coincida com a verdade, o texto referencial adentra o plano da

ficção. Outrossim, Lejeune (2014, p. 43) afirma que o pacto autobiográfico e o pacto referencial estão vinculados, pois na autobiografia há a fórmula do “eu abaixo-assinado” que se aproxima com a expressão “juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade” sugerida pelo pacto referencial.

Figueiredo (2013, p. 26) afirma que “[a] ideia chave do livro *Le pacte autobiographique* (1975) é a de que haveria um pacto de referencialidade, de fidelidade ao acontecido entre autor e leitor”. Dessa forma, o acordo referencial exige que o leitor acredite que os fatos narrados acerca da vida do autor sejam “verdadeiros”, isto é, que realmente aconteceram. Porém, a proposta de autobiografia, exposta por Lejeune, apresenta problemáticas em relação à “verdade”, uma vez que existem questionamentos sobre as “fronteiras” da “verdade” em uma narrativa autobiográfica.

Tais problemáticas são manifestadas no texto “Autobiografia e ficção”, no qual Lejeune expõe as críticas que recebeu devido à menção de que existe uma suposta “verdade” na autobiografia, pois os críticos, que Lejeune denomina “adversários”, indicam que o compromisso da verdade não tem nenhum sentido. Conforme seus adversários, a “verdade” seria um problema devido ao papel da memória, que pode demonstrar esquecimentos durante uma narração do passado e também por causa da narrativa, que, muitas vezes, é associada a uma “fabricação” (LEJEUNE, 2008, p. 103). Ainda, os críticos rotulam a autobiografia e a caracterizam como uma “ficção de segunda categoria” (LEJEUNE, 2008, p. 103), pois, segundo eles, o gênero não se aceita enquanto uma ficção.

Entretanto, Lejeune (2008, p. 104) defende sua teoria argumentando que “[o] fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção”, uma vez que a autobiografia, conforme o teórico, não deve ser entendida como uma “brincadeira” em que o autor inventa a si mesmo ou cria uma personalidade, mas como um trabalho vinculado à construção de uma identidade, mantendo a fidelidade à “verdade”. Por isso, “[s]e a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade” (LEJEUNE, 2008, p. 104) e não do lado da ficção. Dessa maneira, entendemos que a autobiografia sugere questões problemáticas a respeito da “verdade”, já que no resgate de memórias existirão falhas, esquecimentos ou até contradições que poderão ser preenchidos com invenções ou adaptações na história. Esses esquecimentos fazem com que seja ativada a imaginação acerca dos

fatos que foram esquecidos, no intuito de deixar uma história com aspecto concluído ou acabado.

Ao lado da autobiografia, o gênero confissões corresponde aos textos literários que mostram a intimidade do sujeito, visto que o objetivo da narrativa confessional é a revelação, por parte do autor, sobre acontecimentos de sua vida por meio de uma “autoanálise”. O gênero confissões está ao lado da autobiografia porque ambos se constituem enquanto narrativas ligadas a uma suposta “verdade”, porém se diferenciam porque nas confissões não é necessário revelar a história de toda uma vida (do nascimento até o momento da narração), pois o texto literário está centrado em episódios específicos e selecionados pelo autor. Sendo assim, conforme os pressupostos de Lejeune, percebemos que existem esforços para considerar a autobiografia e as confissões como textos referenciais, ligados à “verdade”, já que o escritor se comprometeria em narrar aspectos “reais” de sua vida e de sua intimidade, atribuindo ao leitor o papel de “confidente”<sup>13</sup>.

Outrossim, entendemos que o pacto referencial estabelece uma relação com a referencialidade, isto é, existem referências na vida real do escritor empírico que, eventualmente, podem confirmar o que é afirmado no texto literário. No entanto, a questão sobre a “verdade”, nas narrativas referenciais, é problemática porque poderá ser interpretada com desconfiança pelo leitor que, mesmo firmando um pacto referencial, pode continuar suspeitando que as histórias contadas pelo narrador adentram o plano da ficção.

Diante das considerações apresentadas, entendemos que o pacto referencial é fragilizado, pois pode ser encerrado diante de sinais ficcionais apresentados pela narrativa, ou, ainda, se o leitor desconfiar que o autor, na autobiografia, está contando mentiras. Ademais, o surgimento da autoficção, que, muitas vezes, mistura aspectos referenciais e ficcionais, pode ser responsável por essa fragilização do pacto, pois o leitor transita entre diferentes possibilidades de leitura, isto é, entre a referencialidade e a ficção. O romance autobiográfico também pode confundir as expectativas do leitor, pois, de acordo com a abordagem que propusemos a respeito

---

<sup>13</sup> Além do pacto referencial e ficcional, que abordaremos na sequência, é importante mencionar o caso do “pacto indireto”, que está relacionado com os dois contratos de leitura mencionados. O que configura um pacto indireto é o caso de o texto de ficção que, em algum momento, revela informações pessoais do autor, o que significa que o leitor poderá ler o texto com um viés referencial e não mais ficcional. Os textos que envolvem o pacto indireto “transgridem de alguma forma o ‘pacto ficcional’, incorporando elementos que exigem serem lidos em outra clave, referencial” (KLINGER, 2012, p. 10). O gênero romance autobiográfico poderia ser entendido como um exemplo de pacto indireto, já que pode apresentar traços biográficos na narrativa ficcional.

do gênero, o leitor firma um acordo ficcional, mas durante a leitura do texto literário pode se deparar com sinais que se referem à vida do autor empírico, gerando, novamente, uma proposta dinâmica entre o pacto ficcional e referencial.

Assim sendo, a diferença entre o acordo referencial e o ficcional, conforme Leite (2014, p. 26), é que, no ficcional, “[o] público concorda em suspender sua descrença para aceitar, por exemplo, o elemento fantástico em uma obra”. O subcapítulo a seguir, portanto, resgatará pressupostos teóricos sobre o pacto ficcional, que compreendemos que é distinto da ideia de pacto referencial, abordado neste subcapítulo.

### 3.6 O PACTO FICCIONAL

Samuel Taylor Coleridge, em sua *Biographia Literaria* publicada em 1817, escreveu sobre opiniões literárias. No capítulo XIV da referida obra, Coleridge aborda uma análise sobre as *Baladas Líricas* (1798), poemas escritos por ele juntamente com William Wordsworth, e afirma que seus poemas se dirigiram a personagens caracterizados como sobrenaturais, de modo que o leitor depositasse na leitura um “interesse humano” e uma “semelhança à verdade” que são “suficientes para prover essas sombras da imaginação daquela momentânea e voluntária suspensão da descrença que constitui a fé poética” (COLERIDGE, [1817] 1987 p. 202). Sendo assim, com a inserção de personagens sobrenaturais, Coleridge ressalta a ideia de que o leitor adentra uma narrativa que não tem, necessariamente, relação com o mundo real, a partir de uma suspensão voluntária de sua descrença.

A “suspensão voluntária da descrença”, mencionada por Coleridge, é resgatada por Umberto Eco no livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994) durante a exposição acerca do denominado “acordo ficcional”. Eco expõe que:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras (ECO, 1994, p. 81).

O acordo ficcional é um contrato de leitura tácito entre autor e leitor, cujo objetivo principal é apagar a descrença dos acontecimentos que estão inscritos no

texto literário que se lerá ou que se está lendo. Nesse sentido, o leitor lê o texto literário fingindo acreditar que os fatos descritos realmente aconteceram, mesmo sabendo que, muitas vezes, o texto faz referência a coisas que não são possíveis no mundo empírico. Sendo assim, “[q]uando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala” (ECO, 1994, p. 83). A partir dessa afirmação, poderíamos associar as fábulas que apresentam animais falantes com uma ficção, pois sabemos que no mundo real os animais não falam.

De acordo com Eco (1994, p. 94), discutiu-se muito sobre o que significa uma afirmação “verdadeira” em uma ficção, dessa forma, “a resposta mais razoável é que as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história”. Assim sendo, no interior de uma narrativa ficcional existem aspectos que são possíveis, mesmo que esses aspectos não sejam possíveis no mundo real. Eco (1994, p. 125) expõe que, geralmente, no ato de ler ou de ouvir alguma história ou relato, deve-se supor que “o sujeito que fala ou escreve pretende nos dizer alguma coisa que temos de aceitar como verdadeira e, assim, estamos dispostos a avaliar seu pronunciamento em termos de verdadeiro ou falso”. No texto de ficção isso também tende a ocorrer, pois sempre somos levados, enquanto leitores, a acreditar que o que lemos é verdadeiro e, na perspectiva de Eco (1994, p. 125), em alguns casos, em que aparece um sinal ficcional, “suspendemos a descrença e nos preparamos para entrar num mundo imaginário”, isto é, fingimos que acreditamos em um universo fantasioso.

As considerações anteriores podem ser entendidas a partir do livro *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski, no qual tendemos a acreditar que tudo que é narrado é verdadeiro, uma vez que são relatados acontecimentos semelhantes ao que acontece no mundo real, já que o ambiente e a construção dos personagens são próximos ao que conhecemos no universo empírico. Entretanto, a proximidade com aquilo que conhecemos não deve ser confundida com o fato de que a história narrada realmente aconteceu, posto que ela é ficcional. Ao contrário do romance de Dostoiévski, na leitura da fábula *Chapeuzinho Vermelho*, o leitor tem mais trabalho em suspender sua descrença e, por isso, tem mais dificuldade em aceitar o acordo ficcional, pois necessita fingir acreditar que um lobo – ou qualquer outro animal – pode falar e, dessa maneira, “[a] obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério” (ECO, 1994, p. 84).

Para exemplificar a questão do esforço que é empregado no ato da leitura de um texto ficcional, podemos citar, além de *Chapeuzinho Vermelho*, o romance *A metamorfose*, de Franz Kafka, cujo protagonista acorda e se vê transformado em um inseto. Nesse caso, o universo ficcional apresentado se aproxima ao universo em que o leitor vive<sup>14</sup>, a não ser pelo fato de que o personagem principal se metamorfoseia em um inseto sem entender como tal fato aconteceu. Diante da abertura desse romance, entendemos que o texto exige um esforço para superar a descrença, de modo que o leitor possa se identificar com a situação de estranhamento na qual Gregor Samsa se encontra. O romance de Kafka também pode ser um exemplo do que Eco (1994, p. 131) cita a respeito da mistura entre a vida real e a ficção:

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagem e acontecimentos ficcionais.

Assim sendo, o leitor, ao projetar a ficção no seu cotidiano, pode encontrar um inseto e compará-lo com o protagonista de *A metamorfose*, por exemplo. Outrossim, Eco (1994) menciona o nome do personagem Sherlock Holmes, que muitos leitores acreditaram que existiu, sendo essa crença uma forma de levar a sério determinado personagem ficcional. O teórico ainda afirma que em algumas narrativas pode ocorrer “um tipo incomum de intertextualidade” (ECO, 1994, p. 132), quando um personagem de ficção é incorporado em outro texto ficcional, isto é, “quando se põem a migrar de um texto para o outro, as personagens ficcionais já adquiriram cidadania no mundo real e se libertaram da história que as criou” (ECO, 1994, p. 132). Um exemplo dessa incorporação de um personagem ficcional dentro de outro texto de ficção é a inserção de Alice, personagem de Lewis Carroll, no livro *Confissões de Ralfo* (1975). Pode-se pensar que tal questão também pode acontecer no âmbito do cinema, quando o espectador confunde determinado ator com o seu personagem imaginando que ambos tenham a mesma personalidade.

---

<sup>14</sup> O universo ficcional de *A metamorfose* se assemelha ao mundo empírico do leitor, como é possível notar na descrição do ambiente em que Gregor, protagonista, encontra-se, e também a partir de suas preocupações com seu emprego e com sua família, que é constituída por pessoas e não por insetos.

A suspensão da descrença, que representa o acordo ficcional em um texto de ficção, pode ser entendida a partir da ideia de “narrativa artificial”, que “*finje* dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional” (ECO, 1994, p.126, grifo do autor), sendo que, esse tipo de narrativa pode ser reconhecida a partir do paratexto, isto é, pela exposição do gênero na ficha catalográfica ou em subtítulos do texto, por exemplo. A narrativa artificial pode ser reconhecida, inclusive, a partir de sinais textuais, como a inscrição “era uma vez” no início do enredo, que, na maioria das vezes, refere-se a um texto fantasioso.

Essa narrativa “postiça” pode ser entendida não somente na leitura de um texto ficcional, mas também na convivência cotidiana, pois, conforme Eco (1994), as crianças criam mundos fictícios para suas brincadeiras, assim como, dão voz aos bonecos(as) ou criam novas personalidades para si mesmos. Dessa maneira, durante a brincadeira, as crianças podem fingir que vivem em um universo imaginário e ter superpoderes, por exemplo. Sendo assim, no universo ficcional, as possibilidades são infinitas: é possível ser um inseto, ter superpoderes, voar, entre outras alternativas. Entretanto, conforme Eco (1994) pontua, é somente no momento do “faz de conta” ou durante a leitura de uma fábula que a criança suspende a sua descrença sobre o universo ficcional, enquanto que, durante o restante do tempo, ela não acreditará que acontecimentos fictícios são realmente possíveis.

Não somente as crianças, mas também os adultos podem projetar universos ficcionais de forma a “estruturar nossa experiência passada e presente” (ECO, 1994, p. 137), ou seja, o indivíduo pode encontrar vestígios de sua história passada por meio de narrativas contadas por seus antepassados. Desse modo, “ao longo de nossa vida buscamos uma história de nossas origens que nos diga por que nascemos e por que vivemos” (ECO, 1994, p. 145) e, dessa forma, o teórico pontua que a ficção é uma maneira de atribuir um sentido à existência humana.

Outra forma de entender como a ficção e a vida real podem ser aproximadas é por meio da linguagem, assim como exemplifica Eco (1994, p. 83), quando menciona que o leitor imagina o lobo mau da história de *Chapeuzinho Vermelho* assim como o conhece no mundo real: peludo e com orelhas pontudas. Portanto, o leitor se baseia em suas experiências individuais para imaginar universos fictícios, isto é, parte daquilo que já conhece e que já “experenciou” no mundo real em algum momento. De acordo com Eco (1994, p. 89), “temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais

impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real”. Sendo assim, o leitor interpreta um texto ficcional a partir daquilo que conhece do mundo real. Da mesma maneira, a produção de um texto ficcional se ampara na linguagem e na experiência cotidianas, assim como afirma Hamburger ([1970] 2013, p. VIII):

[...] Literatura é a arte da linguagem no sentido de arte verbal. É antes desenvolvida a partir da circunstância de que a linguagem como material configurativo da criação literária é ao mesmo tempo o veículo através do qual se realiza a vida humana propriamente dita.

Assim sendo, o leitor consegue participar da narrativa artificial, pois, mesmo que seja fantástica, ele pode imaginá-la a partir de aspectos que conhece sobre o mundo real, já que a linguagem utilizada na criação literária é também a linguagem do mundo empírico, da mesma forma que, a vida real cotidiana é contada a partir de narrativas. Hamburger ([1970] 2013, p. 2), ainda, menciona a questão de criação literária e realidade e expõe que “a criação literária é coisa diferente da realidade, mas também significa o aparentemente contrário, ou seja, que a realidade é o material da criação literária”. Dessa forma, o universo ficcional se apoia no mundo empírico da mesma forma que o leitor se baseia no seu real cotidiano para interpretar a narrativa artificial.

Diante das considerações abordadas neste subcapítulo, entendemos que, para poder participar do texto de ficção, o leitor delinea “um mundo narrativo onde muitas coisas devem ser aceitas sem discussão e outras muitas devem ser aceitas ainda que supinamente discutíveis” (ECO, 2010, p. 173). Desse modo, compreendemos que algumas narrativas exigirão uma maior flexibilidade de quem lê para aceitar o universo ficcional descrito, ao contrário de outras que serão mais “cômodas”, pois se aproximam do mundo real. Por isso, ao firmar o acordo ficcional, o leitor aceita um “convite à cooperação para a construção de um mundo *concebível* em troca de uma certa flexibilidade ou superficialidade” (ECO, 2010, p. 173, grifo do autor), o que revela a importância do papel do leitor no ato da leitura, fato que será abordado no subcapítulo da sequência.

### 3.7 OS PACTOS DE LEITURA E O LEITOR

Apresentamos anteriormente que o leitor e o autor são os agentes principais no estabelecimento um pacto tácito de leitura e, diante disso, consideramos a



importância de discutir aspectos que envolvem o leitor no desenvolvimento de leitura, como é o caso da teoria da recepção, por exemplo. A “estética da recepção” ganha espaço por volta de 1960, quando os estudos literários deram maior enfoque à figura do leitor no processo da leitura. Conforme Eagleton ([1983] 2006, p. 113), essa teoria:

examina o papel do leitor na literatura e, como tal, é algo bastante novo. De forma muito sumária, poderíamos periodizar a história da moderna teoria literária em três fases: uma preocupação com o autor (romantismo e século XIX); uma preocupação exclusiva com o texto (Nova Crítica) e uma acentuada transferência da atenção para o leitor, nos últimos anos.

Entendemos que, por muito tempo, os leitores tinham como hábito associar a obra à vida do autor, ou seja, os acontecimentos descritos no texto ficcional eram confundidos com acontecimentos vividos pelo próprio escritor. Diante disso, é possível afirmar que o leitor atuava enquanto um investigador de aspectos da vida do autor, ao invés de participar ativamente da interpretação do texto literário. Também, houve o período em que a estrutura do texto recebeu o maior destaque nos estudos literários.

Já nos anos 1960, de acordo com Umberto Eco (2010, p. 1), “multiplicaram-se, assim, as teorias sobre o par Leitor-Autor” e, dessa forma, passou-se a dar maior atenção à participação do leitor que iniciou a atuar enquanto figura ativa no desenvolvimento da leitura e da interpretação. A participação ativa do leitor pode ocorrer a partir de sentidos e interpretações que são atribuídos ao texto literário por meio de processos inferenciais, conhecimentos individuais, além de apostas de leitura.

A importância da participação do leitor fica evidente quando Umberto Eco (1994, p. 9) explicita que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho”, ou seja, o texto não funciona sozinho, pois ele precisa de um leitor para ativar interpretações e dar sentido ao que está escrito. O esforço do leitor também pode ser entendido durante o preenchimento de “espaços vazios”, expressão abordada pela teoria da recepção, tendo como Wolfgang Iser um dos principais teóricos. A obra intitulada *O ato da leitura* ([1976] 1999), de Iser, expõe que o leitor preencherá os lugares vazios do texto literário, já que “os lugares vazios indicam o não-dado, criando uma forma oca para a configuração de sentido, forma oca que só o leitor poderá preencher com suas representações” (ISER, 1999,

p. 177). Dessa forma, no processo da leitura e da interpretação, quem lê vai construindo os sentidos do texto ficcional e preenchendo lacunas existentes.

A respeito da participação do leitor na leitura do texto, podemos resgatar a perspectiva de **Leitor-modelo**, de Umberto Eco (1979), na qual o autor prevê um leitor e estabelece competências interpretativas que o seu destinatário ideal atingirá. Essas previsões do autor costumam aparecer, por exemplo, na escolha do gênero, que determina um certo público leitor, ou também na escrita voltada para o público infantil, a partir da inscrição “Era uma vez” no início do texto. Portanto, o leitor que está disposto a interpretar o que lê conforme as previsões de um autor pode ser chamado de Leitor-modelo. Esse tipo de leitor é diferente do **Leitor empírico**, que pode ler o texto de diferentes formas e que pode atribuir significados de acordo com a sua própria subjetividade.

Eco (1994, p. 14) define os Leitores empíricos como os que “podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões”. O teórico ainda expõe que o texto é como um jogo e o Leitor-modelo está pronto para jogar, mas quando ele esquece as regras e pretende jogar de seu próprio jeito, acaba não respondendo às expectativas que o autor quis que ele atingisse. Para exemplificar, Eco (1994) explica que o espectador ao assistir a um filme de comédia num momento de tristeza não estaria representando o papel de espectador ideal para assistir ao filme, pois não atinge o objetivo principal, que é o riso e a diversão.

O Leitor-modelo é um tipo de leitor ideal que o texto já prevê como um cooperador, como por exemplo, “[u]m texto que começa com “Era uma vez” envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio Leitor-modelo, o qual deve ser uma criança [...]” (ECO, 1994, p. 15). Nesse sentido, a criança que está acostumada com este tipo de narrativa seria o leitor ideal, que está pronta para aceitar as regras impostas desde o início do texto. Além de Leitor-modelo e empírico, também existem as categorias de **Autor empírico**, que é o escritor em “carne e osso” e que coloca a sua assinatura na capa do livro, e, inclusive, de **Autor-modelo**, que se manifesta a partir de “instruções que são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (ECO, 1994, p. 21), ou seja, estratégias que são encontradas dentro do texto e que devem ser levadas em consideração por um Leitor-modelo.

Conforme Eco (1979, p. 66), o Leitor empírico se transforma em Leitor-modelo, porém essa transformação não é tão simples, pois o leitor necessita ativar suas inferências e conhecimentos básicos acerca daquilo que o texto aborda. Também, Eco (1994, p. 99) comenta acerca do leitor que introduz na ficção uma informação errada sobre o mundo real e conclui que esse leitor não estaria mais no âmbito de leitor ideal. Da mesma maneira, algumas vezes, ocorre que o leitor não sabe ou não conhece uma informação apresentada no texto e precisa buscar conhecimentos sobre determinado assunto para poder entender o universo ficcional. Por isso, é importante aliar conhecimentos do mundo empírico com a ficção, já que “para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real” (ECO, 1994, p. 89).

Destarte, segundo Eco (1979, p. 65), todo texto se dirige a um Leitor-modelo, sendo este “um conjunto de *condições de felicidade* textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas a fim de que um texto seja plenamente actualizado no seu conteúdo potencial” (grifos do autor). Dessa forma, compreendemos o Leitor-modelo como o sujeito que faz inferências, usa de seu conhecimento de mundo, faz previsões e cria expectativas sobre o que ocorrerá na narrativa. De acordo com Eco (1979, p. 121), “entrar em estado de expectativa significa fazer previsões”, isto é, o leitor participa do texto literário na medida em que antecipa o que lerá em seguida e, no decorrer da leitura, poderá confirmar sua hipótese ou rejeitá-la.

As previsões também podem ser feitas pelo leitor a respeito da narração dos personagens, pois “quando a pessoa que fala está prestes a concluir uma frase, nós como leitores ou ouvintes fazemos uma aposta (embora inconscientemente)” (ECO, 1994, p. 12). Da mesma forma, o leitor pode imaginar partes do texto que não são reveladas pelo narrador, como em alguns romances que não revelam o seu final ou o que aconteceu com determinado personagem. Assim sendo, quando não é contada uma parte da história, cabe ao leitor imaginar o que se sucedeu, resultando novamente em previsões ou conclusões a serem feitas a partir da imaginação.

Julgamos importante resgatar questões teóricas sobre a participação do leitor no texto de ficção, já que o leitor é o responsável por estabelecer relações e atribuir sentidos ao que lê. As considerações sobre o leitor e o autor são de extrema relevância neste trabalho, já que no romance *Confissões de Ralfo* (1975) existem dois autores, isto é, o autor empírico Sérgio Sant’Anna, e um outro narrador,

presente no “Prólogo” do livro, que se torna um escritor. Também, é importante pontuar que no romance de Sant’Anna são mobilizados diferentes gêneros relacionados às escritas de si, mobilização que ora sugere um texto pautado na referencialidade, ora na ficção. Essa estratégia autoral colocará o leitor em uma posição dinâmica, já que os pactos de leitura serão constantemente (re)atualizados, à medida em que o leitor adentra a narrativa.

## 4 AS ESCRITAS DE SI E OS PACTOS DE LEITURA: UMA ANÁLISE DE CONFISSÕES DE RALFO (1975)

### 4.1 AS ESCRITAS DE SI EM CONFISSÕES DE RALFO (1975): PROBLEMATIZAÇÕES INICIAIS

Apresentamos anteriormente que a literatura parajornalística, desenvolvida nos anos 1970 e 1980 no Brasil, é caracterizada pelo hibridismo entre gêneros literários e não-literários, como o romance-reportagem e o conto-notícia, por exemplo. Essa mistura entre notícia e literatura ocorre justamente quando houve a instauração da censura, em 1968, no período ditatorial. Além disso, Barbieri (2003, p. 20) assinala que, nos anos 1980, os ficcionistas brasileiros competiram com os meios de comunicação de massa, isto é, a literatura passa a concorrer comercialmente com outros “sistemas semióticos”, o que aumenta o “hibridismo da narrativa ficcional”.

A respeito do diálogo entre diferentes formas, Hutcheon (1991, p. 26) também expõe a discussão sobre as fronteiras da arte que, nas manifestações pós-modernas, mostram-se indefinidas, uma vez que a referida literatura tem o hibridismo de códigos (cinematográficos, musicais e das artes plásticas) como a sua principal característica. Com o passar do tempo, essas fronteiras ficaram cada vez mais imprecisas, levando em consideração que o romance, por exemplo, passa a se aliar à biografia, à história, ao ensaio, entre outras formas.

*Confissões de Ralfo* (1975) apresenta esse processo de hibridismo, sobretudo entre gêneros literários e não-literários, já que alguns capítulos da narrativa expõem a canção, o interrogatório, o roteiro turístico, a sentença judicial, o relatório, a peça teatral, entre outros. O hibridismo, em *Confissões de Ralfo* (1975), também se manifesta quando ocorre a mistura entre o romance e os gêneros das **escritas de si**<sup>15</sup>, como por exemplo, **a autobiografia e as confissões**, inscritas no título e no subtítulo do livro. Ademais, o romance incorpora outros gêneros, como **as memórias, o testemunho, a autoficção, o diário e a correspondência**. Dessa forma, a narrativa de Sant’Anna, ao manifestar esse hibridismo, sugere que o texto

---

<sup>15</sup> Foucault entende as escritas de si como o ato da escrita atrelado ao pensamento sobre si mesmo.

pode ser entendido como escrita de si, o que também é possível perceber no “Prólogo”, de acordo com a passagem:

E parto, agora, de corpo e alma, a escrever a 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, 1975, p. 2).

Narrado em primeira pessoa, o trecho deixa evidente que o enredo de *Confissões de Ralfo* (1975) trata de um “eu” que pretende documentar a sua história. Porém, o excerto também revela um aviso, de que a narrativa pode ser incongruente, imaginária e com tons fantásticos, o que contradiz a expectativa, proposta pelo título, de que o texto apresentará uma história autobiográfica, pautada na referencialidade. O excerto demonstra que o romance de Sant’Anna pode mobilizar diferentes pactos de leitura entre autor e leitor, ora sugerindo a escrita autobiográfica, atrelada à referencialidade, ora manifestando aspectos relativos à ficção, fato que, inclusive, pode ser responsável por determinar as expectativas do leitor.

Tendo em vista a manifestação de vários gêneros das escritas de si no livro de Sant’Anna e, também, levando em consideração o hibridismo, traço que caracteriza tanto o gênero romance quanto a literatura denominada pós-moderna, temos por objetivo analisar as escritas de si presentes no texto literário. Sendo assim, problematizaremos, a seguir, questões vinculadas ao gênero memórias na narrativa de Sant’Anna, bem como a equivalência entre a identidade do autor (presente no “Prólogo”), narrador e personagem em *Confissões de Ralfo* (1975). Além disso, abordaremos questões sobre o foco narrativo dos diferentes capítulos que integram o romance de Sant’Anna e sobre a noção retrospectiva da narrativa autobiográfica.

Ademais, analisaremos as manifestações da autoficção no texto e no paratexto do livro e, ainda, capítulos específicos, como “Diário de bordo” (p. 27), “Fragmentos do diário de Madame X, psicopata” (p. 131) e “Carta à mamãe” (p. 140), que mobilizam os gêneros diário e correspondência. Dessa maneira, pretendemos confrontar o texto literário e o paratexto com noções teóricas que foram abordadas nos capítulos anteriores da presente pesquisa e, portanto, examinar o uso das escritas de si em *Confissões de Ralfo* (1975).

## 4.2 AS MEMÓRIAS DO PROTAGONISTA RALFO

Iniciaremos nossa análise sobre o gênero memórias no livro *Confissões de Ralfo* (1975) pelo paratexto, mais especificamente pela orelha de capa da edição de 1975, na qual Sérgio Sant’Anna afirma que sua narrativa trata das “*memórias de um personagem de romance*” (SANT’ANNA, 1975, orelha do livro, grifo do autor). Tendo em vista essa afirmação, é possível perceber que o romance mobiliza o gênero memórias, um tipo de escrita de si, que também gera a expectativa, no leitor, de que será necessário estabelecer um pacto referencial de leitura, pacto que também precisa ser questionado, já que as memórias pertencem a um personagem de ficção. Dessa forma, o paratexto do livro demonstra afirmações que criam expectativas “frustradas” no leitor, que ainda não sabe se o texto requer um pacto referencial ou ficcional de leitura.

Já em relação ao texto literário, a passagem “[r]evolvendo os armários como um ladrão vulgar. Ralfo, o ladrão sem casaca, seria um bom título para minhas memórias” (SANT’ANNA, 1975, p. 25) revela uma sugestão para o título do livro que o protagonista está compondo, evidenciando, dessa maneira, que o texto envolve a narração de memórias. A memória é mencionada, inclusive, em outros trechos de *Confissões de Ralfo* (1975), o que manifesta o interesse de salientar que o livro configura uma forma de escrita de si, como acontece no trecho:

E Ralfo, naquela mesma tarde em que o lançaram de pára-quedas, foi percorrendo, admirado, as ruas de Goddamn City – as ruas da maior cidade do mundo – **procurando fixar bem com a memória** aquele cenário de vias intrincadas, **não só para fornecer uma descrição fiel em suas *Confissões*, como para se familiarizar o mais rápido possível com a cidade, seu novo lar** (SANT’ANNA, 1975, p. 87, grifos nossos).

Narrado em terceira pessoa, o excerto indica que Ralfo é lançado de paraquedas em Goddamn City e, durante a aterrissagem, o personagem demonstra o intuito de observar os mínimos detalhes – e guardá-los em sua memória – para depois poder registrar, o mais fielmente possível, a primeira impressão que teve da cidade na qual viveria daquele momento em diante. No trecho, portanto, a memória serve como preservação da imagem de um ambiente, ao qual o protagonista está chegando.

Devemos recordar a abordagem de Figueiredo (2013)<sup>16</sup> quando afirma que as memórias podem estar atreladas à descrição do ambiente em que o narrador viveu, bem como podem traçar perfis de outras pessoas. Nesse caso, o capítulo “Roteiro turístico de Goddamn City” (p. 73) expõe a descrição completa da cidade fantasiosa, mencionando teatros, cinemas, clubes noturnos, estádios, zoológicos, praias, restaurantes, entre outros vários espaços, sendo que Ralfo pode não ter conhecido todos os ambientes descritos nesse roteiro, mas mesmo assim insere em sua narrativa um roteiro turístico como recriação do espaço no qual esteve. A mesma tentativa, de guardar memórias sobre determinado fato, espaço ou acontecimento, ocorre na passagem:

**São memórias que guardarei dele para toda a vida.** O bom Pancho concentrado num livro, enquanto Alice e eu estendemos um cobertor sobre nós e gritamos uma *boa noite* para dormirmos no santo abrigo de um lar temporário (SANT’ANNA, 1975, p. 179, grifo nosso).

No trecho, Ralfo expressa que guardará lembranças do personagem Pancho Sança, isto é, além do registro em seu livro confessional, Ralfo preservará, em sua memória, boas recordações vividas junto de Pancho. Nesse sentido, é importante considerar que Ralfo traça o perfil de Pancho Sança, apresentando-o como magro, ao contrário de “seu quase homônimo” (SANT’ANNA, 1975, p. 177) e, também, considera-o como “o bom e leal Pancho Sança” (SANT’ANNA, 1975, p. 180).

Sendo assim, as memórias que Ralfo narra também dizem respeito à construção de perfis de personagens secundários, como no caso de Pancho e também de Alice, protagonista do livro *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. Ralfo descreve Alice com dupla personalidade, sendo apenas uma criança, mas em outros momentos a define como uma sedutora mulher, conforme demonstra o trecho: “Estou observando Alice a brincar de casinha de bonecas e nada revela lá dentro a caldeira explosiva da tentadora Lolita” (SANT’ANNA, 1975, p. 170). Diante dessas considerações, é possível notar que Ralfo traça o perfil de vários personagens que encontra em seu caminho, sendo possível ainda mencionar as irmãs gêmeas Sofia e Rosângela, presentes no capítulo “Dias tranquilos” (p. 18), e, inclusive, a personagem Rute, no capítulo “A paixão segundo Ralfo” (p. 59), a qual o protagonista cria em sua imaginação, como se fosse a mulher perfeita.

---

<sup>16</sup> A abordagem teórica de Figueiredo foi explorada no item “3.2 As memórias e o testemunho”.



Outrossim, cabe destacar que a inserção, no romance de Sant'Anna, de diferentes documentos, como a letra de canção, a sentença judicial, o diário, a carta, o relatório, entre outros, também pode ser entendida como uma forma de preservação da memória de acontecimentos específicos, isto é, que não foram produzidos pelo próprio narrador, mas que contribuem para o desenvolvimento dos fatos no texto confessional de Ralfo. Em outras palavras, os documentos inseridos em *Confissões de Ralfo* (1975) são escritos por outros personagens, os quais Ralfo conhece muito pouco ou mesmo desconhece, mas que contribuem para o entendimento do enredo.

Como exemplo de documentos, há o diário de Madame X, o relatório escrito por diversos psiquiatras sobre o evento de Gala ocorrido no Laboratório Existencial Doutor Silvana e, ainda, a sentença judicial, registros que contribuem para o entendimento dos fatos da narrativa. Nesse sentido, é possível entender que o gênero memórias é mais abrangente, pois não mobiliza somente a história pessoal do narrador, mas também reúne documentos ou relatos de terceiros, como é o caso do capítulo “Sentença Judicial” (p. 128), narrado por um desconhecido. Conforme a passagem:

Considerando o arrependimento do acusado e suas possibilidades de recuperação; considerando o fato de haver o réu apreendido satisfatoriamente suas lições; considerando que o mesmo réu se encontra ilegalmente no país e fala uma língua semelhante ao castelhano; considerando ainda que em terras espanholas o Dr. Silvana, em seu Laboratório, realiza notáveis pesquisas psiquiátricas com seres humanos, aceitando de bom grado *voluntários* [...] (SANT'ANNA, 1975, p. 128, grifo do autor).

O trecho revela o paradeiro de Ralfo, já que foi deportado por estar ilegal no país Goddamn City e, portanto, é mandado ao Laboratório para ser um “voluntário” aos experimentos de Doutor Silvana. A determinação dessa sentença corrobora para o entendimento de uma parte da história de Ralfo, isto é, sua partida de Goddamn City para a Espanha, onde fica localizado o Laboratório.

Outro documento que é inserido em *Confissões de Ralfo* (1975) e que também traz informações importantes sobre a trajetória do protagonista é o “Relatório conjunto da comissão de psiquiatras convidada a observar o Baile de Gala no Laboratório Existencial Doutor Silvana” (p. 144). Nesse capítulo, os psiquiatras narram os acontecimentos que se desenvolveram durante o Baile de Gala, sendo

que Ralfo foi o culpado pelo total descontrole das ações que se desenrolaram no evento. Por fim, nessa ocasião, o protagonista aproveitou para fugir, conforme apresentado no trecho: “Em relação ao sr. Ralfo, tememos que a esta altura já tenha cruzado as fronteiras de nosso país. Em direção à França [...]” (SANT’ANNA, 1975, p. 158). A fuga de Ralfo preocupava os psiquiatras, uma vez que o fugitivo poderia narrar a grotesca situação do Baile de Gala, de acordo com o que é revelado no excerto:

É em razão desta mesma fuga do principal protagonista de acontecimentos tão lamentáveis que aconselhamos a V. Exa. a mais ampla divulgação de alguns pontos deste relatório, numa versão menos deturpada dos fatos e que servirá, talvez, para amenizar sua repercussão, caso se confirmem nossos fundados temores de que tais fatos sejam utilizados no livro de memórias do já tão comentado Ralfo (SANT’ANNA, 1975, p. 158).

A passagem transcrita apresenta a preocupação dos psiquiatras, pois Ralfo poderia tornar público, por meio do seu livro de memórias, os acontecimentos do Baile de Gala, mostrando o total descontrole dos psiquiatras frente ao trabalho de analisar o comportamento dos internos. Nesse sentido, fica explícito que o relatório escrito pelos psiquiatras integra a narrativa de Sant’Anna como uma forma de manter a memória sobre os acontecimentos no Laboratório Existencial Doutor Silvana, no período em que Ralfo esteve internado.

Diante dessas considerações, é possível notar que Ralfo constroi suas memórias a partir de vários documentos, tanto oficiais, como exploramos nos excertos acima, quanto pessoais, como é o caso do capítulo “Carta à mamãe” (p. 140), no qual o protagonista expõe o desejo de que sua mãe saiba da escrita de seu livro. Também, o capítulo “Diário de bordo”<sup>17</sup> (p. 27) revela questões pessoais sobre a vida do personagem, como a vontade de ficar para sempre viajando em um navio, de acordo com a passagem: “Se eu fosse mais velho, já houvesse cumprido meu destino, gostaria de ficar aqui para sempre” (SANT’ANNA, 1975, p. 27). Sendo assim, o capítulo que se refere ao diário de bordo do protagonista é mais um documento inserido no romance *Confissões de Ralfo* (1975) que se relaciona com a preservação da memória de um período específico da trajetória do personagem.

Assim sendo, a referência a um texto memorialístico é visível em vários trechos do livro, revelando, dessa forma, uma proposta de escrita de si. Entretanto,

---

<sup>17</sup> Os capítulos “Carta à mamãe” (p. 140) e “Diário de bordo” (p. 27) serão analisados com maior atenção no item “4.6 Reflexões de si: o diário e a carta em *Confissões de Ralfo* (1975)”.

percebemos que, ao traçar perfis de personagens secundários na narrativa, o narrador menciona Alice e Pancho Sança, evidenciando que essas memórias são construídas a partir da ficção, sem ter um vínculo referencial. Portanto, a referência aos personagens ficcionais, bem como a afirmação de que o texto literário de Sant’Anna se trata das memórias narradas por um personagem de romance, confunde as expectativas do leitor, que estabelece uma relação dinâmica na construção de um pacto de leitura referencial ou ficcional. As expectativas do leitor também são desestabilizadas quando ele se depara com indícios de que está diante de uma narrativa que incorpora outros gêneros das escritas de si, como é o caso da autobiografia e das confissões, que propomos analisar no subcapítulo seguinte.

#### 4.3 A AUTOBIOGRAFIA E AS CONFISSÕES EM *CONFISSÕES DE RALFO* (1975)

Nesta seção, pretendemos analisar como a autobiografia e as confissões são abordadas no romance *Confissões de Ralfo* (1975). Também, verificaremos se é possível entender o livro enquanto um texto autobiográfico ou confessional e, conseqüentemente, constatar se existe a possibilidade de um pacto referencial entre autor e leitor. Nesta investigação, propomos uma interpretação da capa do livro, de passagens do “Prólogo” (paratexto fictício), bem como de outros excertos do texto literário *Confissões de Ralfo* (1975).

Na capa da edição de 1975, é importante, primeiramente, dar destaque ao nome do autor, Sérgio Sant’Anna, nome vinculado a uma pessoa real, portanto, entendido como autor empírico da narrativa. Ademais, observamos o título “*Confissões de Ralfo*”, que denota um gênero relacionado à escrita de si, isto é, as confissões. Assim sendo, consideramos que a leitura do título do livro permite que o leitor construa determinadas expectativas a respeito do texto que lerá, uma vez que as confissões remetem a uma escrita pessoal, baseada em uma história de vida real, ou seja, a vida do próprio autor do livro, cujo nome está assinado na capa. Porém, o nome próprio – Ralfo –, inscrito no título, gera algumas incertezas no leitor, já que esse nome não coincide com o nome do escritor Sérgio Sant’Anna. Nesse sentido, poderíamos presumir que Sant’Anna utiliza um pseudônimo ou um apelido e que o romance abordará sua história pessoal ou, ainda, poderíamos pressupor que o texto, mesmo que escrito por Sant’Anna, trata-se da história de vida de outra pessoa, nomeada Ralfo, sem um vínculo precisamente autobiográfico.

Já a leitura do subtítulo “uma autobiografia imaginária”, que evidencia a palavra “autobiografia”, expõe outro gênero vinculado às escritas de si, demonstrando que o texto apresentará a história pessoal do próprio autor, já que a autobiografia pode ser compreendida como a obra que o escritor produz sobre sua própria vida. A partir desse entendimento acerca da autobiografia, é possível refletir sobre a possibilidade de um acordo de referencialidade entre autor e leitor. Todavia, é importante notar que o subtítulo não propõe o vínculo com uma simples autobiografia, mas uma autobiografia caracterizada como imaginária, ou seja, a expressão utilizada sugere uma narrativa pessoal/biográfica pautada em feitos imaginários. Dessa forma, entendemos que a capa do livro pode embaralhar as expectativas do leitor, ao sugerir um texto confessional e com vínculo autobiográfico, ao mesmo tempo em que propõe uma narrativa ficcional.

Além da capa, o “Prólogo” também apresenta considerações importantes que revelam a tentativa de mostrar ao leitor que o texto configura uma narrativa autobiográfica. Nesse paratexto fictício, um escritor, que não mostra ao leitor a sua identidade, manifesta a necessidade de se transformar em um personagem ficcional para documentar a sua história. Conforme a passagem “[...] pensei um dia em exorcizar-me. Transcender a mim próprio através da ‘arte” (SANT’ANNA, 1975, p. 2), é perceptível que um sujeito quer modificar a sua personalidade, e o excerto “Ralfó é este homem. Nasceu com a minha primeira morte, a morte de alguém cuja identidade não interessa” (SANT’ANNA, 1975, p. 2) revela que esse escritor se converte em um personagem de ficção. Além disso, o trecho manifesta o que Barthes ([1967] 2004) conceitua como a “morte do autor”, na qual “a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 2004, p. 58)<sup>18</sup>. Diante dessas considerações, compreendemos que o romance de Sant’Anna enseja a morte do autor no tecido narrativo ao transformar o narrador-escritor, que não expõe sua identidade, em um personagem de ficção.

Ademais, o escritor apresentado no “Prólogo” explica que a história de *Confissões de Ralfó* (1975) trata “da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real” (SANT’ANNA, 1975, p. 2), podendo confundir as

---

<sup>18</sup> A abordagem de Barthes também denota que, em determinada época, a interpretação do texto literário acontecia por meio de uma assimilação entre texto e o que constava na biografia do escritor. Dessa forma, pensar na morte do autor é o mesmo que “esquecer” que existe um sujeito que produziu a obra, para então gerar sentidos a partir do que o próprio texto revela, sem pensar na intencionalidade do autor para a produção da escrita.

expectativas do leitor sobre a narração de fatos verdadeiros ou fictícios. Em uma passagem do “Prólogo”, esse escritor, que julgamos como fictício, revela que:

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 concretos em que se apoiaram (SANT’ANNA, 1975, p. 2, grifo nosso).

Nesse trecho é evidenciado que, em uma autobiografia, é muito difícil encontrar fatos estritamente verdadeiros e tal afirmação vai ao encontro do que Doubrovsky (2014) afirma. Para o teórico, um texto pode incorporar adaptações ou falsas declarações por parte do escritor, que, na narrativa, poderão ser entendidas como verdadeiras. Portanto, a passagem do romance reproduzida apresenta uma provocação sobre a veracidade dos fatos narrados em uma autobiografia, já que não existe um meio confiável de comprovar a plausibilidade dos episódios apresentados. Ainda, no “Prólogo”, o autor, cuja identidade não conhecemos, destaca que:

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, 1975, p. 2, grifo nosso).

O trecho aborda uma provocação a respeito da narrativa autobiográfica, já que ela pode corromper a verdade ao apresentar somente fragmentos selecionados de uma história pessoal e, inclusive, anular outras histórias<sup>19</sup>. Dessa forma, as informações apresentadas no paratexto de *Confissões de Ralfo* (1975), antes mesmo do início do texto literário, já abarcam algumas problemáticas a respeito da autobiografia e o próprio pacto referencial. Assim sendo, entendemos que a narrativa de Sant’Anna desestabiliza as expectativas do leitor, mobilizando

<sup>19</sup> Antonio Candido, em *Poesia e ficção na autobiografia* (1989) analisa três diferentes textos literários (dos autores Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Pedro Nava) que misturam a autobiografia com a ficção e revela que, apesar das diferenças formais, os três textos possuem algo em comum, “que permite lê-los reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura ‘de dupla entrada’ [...]” (CANDIDO, 1989, p. 54). Tais considerações revelam que a ficção está presente, inclusive, em obras denominadas autobiográficas, assim como também acontece em *Confissões de Ralfo* (1975).

diferentes pactos de leitura e provocando incertezas sobre o que será, de fato, apresentado no texto literário.

Além das considerações anteriores, a capa e o “Prólogo” também trazem importantes discussões sobre a equivalência entre os nomes do autor, do narrador e do personagem que, no texto autobiográfico, deve estar vinculada a um nome real, do autor empírico. Nesse sentido, a capa deixa explícito que as confissões são de um indivíduo nomeado Ralfo, que possui um nome diferente do escritor, Sérgio Sant’Anna. Já o “Prólogo” apresenta um escritor – não nomeado – que se transforma em Ralfo e, logo, entendemos que esse autor e Ralfo se igualam, isto é, possuem a mesma identidade. De imediato, esse sujeito que se pronuncia como escritor poderia ser confundido com Sérgio Sant’Anna, já que Sant’Anna corresponde à autoria empírica da narrativa em questão. Entretanto, o escritor que narra o “Prólogo” prefere esconder a sua identidade e, por isso, não existe a possibilidade de afirmar que ele é Sérgio Sant’Anna. Sendo assim, o escritor desconhecido, ao se igualar a um sujeito nomeado Ralfo, caracterizado como personagem de ficção, demonstra a hipótese de que sua identidade não configura uma identidade real.

Lejeune (2014) afirma que o nome de uma pessoa real é uma forma de garantia da “verdade” da narrativa autobiográfica, pois o nome e o sobrenome estão atrelados a um indivíduo real – “em carne e osso”. Já o uso de um nome fictício, como no caso do protagonista de *Confissões de Ralfo* (1975), não representa uma identidade real e, por isso, não estabelece um compromisso com a referencialidade. Ainda em relação à equivalência entre a identidade de autor, narrador e personagem, é importante verificar a passagem a seguir, na qual Ralfo se apresenta como um autor-personagem:

Alguns de vós estarão pensando, neste momento, naquilo que há de utópico em minhas aspirações. Mas é necessário que estabeleçamos nesta pequena ilha uma comunidade singular de criação dentro deste mundo apodrecido. Uma ilha quase ficcional, se permitis a expressão especializada deste vosso guia que, nas horas vagas, ou melhor, **nas horas principais, se dedica à literatura. Devemos construir um mundo ficcional a que a realidade possa posteriormente adaptar-se.** E ninguém mais adequado do que este vosso modesto servo – Ralfo, o legendário **autor-personagem** – para exercer a liderança nesta ilha também ficcional (SANT’ANNA, 1975, p. 48, grifos nossos).

A proposta de igualdade entre os nomes é posta em discussão quando percebemos que, assim como exposto no trecho, Ralfo é autor, personagem e também o narrador de suas confissões. Porém, mesmo existindo essa equivalência de identidades, a autobiografia continua sendo problemática porque essa identidade não configura uma personalidade real, de um sujeito empírico e, nesse sentido, entendemos que *Confissões de Ralfo* (1975) “brinca” com uma proposta autobiográfica e ficcional ao mesmo tempo. A sugestão de misturar autobiografia e ficção também fica patente no momento em que o autor-narrador-personagem (levando em consideração que Ralfo é esse autor) realça, no trecho transcrito acima, que o texto cria um mundo ficcional, “a que a realidade possa posteriormente adaptar-se”, isto é, evidencia que o universo no qual vive é um universo ficcional, embaçando as expectativas do leitor sobre aspectos relacionados à verdade e à ficção.

Ainda, cabe destacar que, na passagem “[...] Ralfo, o legendário autor-personagem” (SANT’ANNA, 1975, p. 48), o narrador trata de si mesmo na terceira pessoa (*ele*), o que revela uma mudança no foco narrativo. É importante mencionar que *Confissões de Ralfo* (1975) é uma narrativa que possui um narrador em primeira pessoa (*eu*, isto é, Ralfo), bem como em terceira pessoa do singular (*ele*). Além disso, é possível perceber, no decorrer do texto literário, que há a inclusão de vários documentos como, por exemplo, o diário, o relatório e a sentença judicial, que são narrados por outros personagens e, inclusive, alguns capítulos são narrados na primeira pessoa do plural (*nós*), o que demonstra a mistura de várias vozes e diferentes perspectivas.

Com a análise do texto literário, compreendemos que os capítulos “Proclamação de Ralfo, Primeiro e Único, guia provisório de Eldorado” (p. 47); “Goddamn City (2)”; e “Uma estória imbecil” (p. 172) são narrados em terceira pessoa, como é possível perceber no excerto:

Nesse momento, Ralfo silenciou, numa pausa, encarando a massa na Praça do Palácio e à espera de aplausos entusiásticos. Aplausos que realmente se fizeram ouvir. Mas juntamente com uma rajada de metralhadora, disparada traiçoeiramente por detrás de Ralfo, do salão do palácio ligado à sacada onde o Guia discursava (SANT’ANNA, 1975, p. 49).

Nesse sentido, poderíamos interpretar que a perspectiva do autor-narrador-personagem (Ralfo) é perdida, pois nesse capítulo existe outro narrador – com outra

perspectiva – que escreve sobre a vida do protagonista, não necessariamente da mesma forma que o próprio narrador-personagem Ralfo registraria. Entretanto, é importante considerar um trecho do “Prólogo” no qual o protagonista avisa:

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, 1975, p. 2, grifo nosso).

Sendo assim, é possível compreender que os capítulos nos quais Ralfo é descrito como “ele” também podem ter sido narrados pelo próprio protagonista, ao objetivar-se na terceira pessoa do singular. No excerto acima, é importante destacar que o personagem também pretendia apresentar suas aventuras através da fala de terceiros, o que de fato ocorre no capítulo “(Doc. 1) Fragmentos do diário de Madame X, Psicopata” (p. 131), que é narrado em primeira pessoa e se trata de fragmentos do diário de uma mulher. Porém, os trechos desse diário dão destaque, principalmente, à descrição de como Madame X conheceu Ralfo, colocando o protagonista como assunto principal dos escritos. Ainda, o capítulo “(Doc. 3) Relatório conjunto da comissão de psiquiatras convidada a observar o Baile de Gala no Laboratório Existencial Doutor Silvana” (p. 144) é escrito na primeira pessoa do plural (*nós*), pois se trata de um relatório, escrito por vários psiquiatras, cujo objetivo é esclarecer o que ocorreu no Baile de Gala organizado pelo Laboratório Existencial Doutor Silvana. Também, o capítulo “Vitória (pequena narrativa épica)” (p. 45) é narrado na primeira pessoa do plural (*nós*), fazendo menção à “[n]ós, os guerrilheiros de Eldorado” (SANT’ANNA, 1975, p. 45)<sup>20</sup>.

Dessa forma, percebemos que a narração transita pela voz de vários personagens/narradores, confundindo o leitor sobre quem está narrando as *Confissões de Ralfo*. As diversas mudanças no foco narrativo promovem o entendimento de que não há a possibilidade de um acordo autobiográfico na narrativa, pois o leitor percebe que não existe mais equivalência entre autor, narrador e personagem, extrapolando o acordo referencial, de acordo com a proposta de Lejeune.

<sup>20</sup> Os documentos mencionados (além de outros documentos, como a sentença judicial, a letra de canção, entre outros) também podem ser interpretados enquanto uma espécie de “anexos” no livro *Confissões de Ralfo* (1975), de forma que fosse possível manter a lembrança de determinados acontecimentos ligados à trajetória do personagem principal.



Diante das considerações expostas, entendemos que *Confissões de Ralfo* (1975) permite várias discussões a respeito da autobiografia, pois a menção aos gêneros “confissões” e “autobiografia” pode demonstrar uma tentativa de estabelecer um pacto de leitura entre autor e leitor. Entretanto, Sant’Anna não utiliza, no romance, sua identidade de autor empírico e, por isso, compreendemos que fica evidente que os fatos narrados não reproduzem sua história pessoal. Assim sendo, a narrativa de Sant’Anna, na qual fulgura um autor, narrador e personagem fictício que narra suas memórias, apresenta críticas sobre a “verdade” e a referencialidade da narrativa autobiográfica e, de certa forma, desestabiliza as expectativas do leitor. Nesse sentido, com o objetivo de problematizar o gênero autobiográfico no romance de Sant’Anna, ainda discutiremos noções relacionadas à narrativa retrospectiva no próximo subcapítulo do presente trabalho.

#### 4.4 A NARRATIVA RETROSPECTIVA

Lejeune (2014) considera que uma obra autobiográfica deve ser retrospectiva, ou seja, que revele acontecimentos vividos dentro de um período no passado, baseados em uma história de vida real, isto é, a do autor empírico. Nessa mesma perspectiva, Figueiredo pontua que:

[...] quando se escreve autobiografia, **tenta-se contar toda sua história, desde as origens. A autobiografia estaria reservada aos grandes homens que, ao cabo de uma existência cheia de realizações** – de caráter literário, cultural, político, militar – se debruçam sobre o passado para contar sua vida (FIGUEIREDO, 2013, p. 61, grifo nosso).

A crítica expressa que, em uma narrativa autobiográfica, é contada uma história desde as lembranças mais antigas – as da infância –, até o momento presente da narração. Ainda, Figueiredo (2013) menciona que a autobiografia é comumente produzida por “grandes homens”, ou seja, pessoas que tiveram marcantes realizações durante a trajetória de vida. Em *Confissões de Ralfo* (1975), ocorre a revelação de que a narrativa apresenta uma história que “mereça ser escrita” (SANT’ANNA, 1975, p. 2) e, também, constatamos a intenção do protagonista em se mostrar como um homem de grandes feitos, fato que fica evidente em uma “Epígrafe” (que entendemos como ficcional) no início do livro:

Quanto a mim, ao contrário, quero escrever um super-romance, também com um superenredo, repleto de acontecimentos inverossímeis e puerís e onde fulgura um personagem principal, único e sufocante, a quem acontecem mil peripécias: eu (SANT'ANNA, 1975, p. 9).

O excerto recebe destaque por conter a assinatura do personagem Ralfo, e é importante notar que essa “Epígrafe” aparece na sequência de duas citações, de frases dos autores T.S. Eliot, ao mencionar que “[e]m matéria de romance, ‘somente tem valor hoje, ao que tudo indica, aquilo que não é mais romance’”, e Andy Warhol, quando cita que “[e]u queria fazer o pior filme do mundo”, representando nomes importantes e reconhecidos nos âmbitos literário-artísticos. Nesse sentido, compreendemos que o personagem Ralfo teve o interesse de objetivar a si mesmo como um escritor real, de grande nome e de grandes obras, igualando-se aos outros dois autores mencionados.

Diante dessas questões iniciais, temos o objetivo de analisar, nesta seção, o caráter retrospectivo da narrativa de Sant’Anna, a partir da forma que o texto é construído. Sendo assim, é importante mencionar que *Confissões de Ralfo* (1975) é dividido em nove livros, como se fossem narrativas separadas, e cada um desses livros possui um determinado número de capítulos. Portanto, é possível presumir que cada livro pode ser entendido como uma história individual, sem ter, necessariamente, relação com os demais.

Observamos que, na divisão dos livros, não é possível entender uma sequência cronológica, pois os fatos podem ter sido vividos em qualquer momento da trajetória do personagem. A seleção de episódios específicos corrobora com a ideia de que a narrativa é de confissões, na qual não é necessário narrar toda uma história de vida, mas episódios selecionados e de maior interesse do escritor, conforme é explicitado no excerto retirado do “Prólogo”:

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, 1975, p. 2).

A passagem sugere que as *Confissões de Ralfo* somente abordarão histórias que o protagonista julga como relevantes, já que alguns períodos de tempo podem não ter acontecimentos significativos. Assim sendo, Ralfo narra apenas determinadas histórias de sua trajetória, e, por isso, compreendemos que elas não

seguem uma ordem cronológica. Ainda em relação à sequencialidade dos acontecimentos, verificamos que faltam informações como a data ou qualquer outro indício que revele em qual momento Ralfo viveu os episódios narrados, e a falta dessas informações prejudica o entendimento sobre o tempo em que ocorrem os fatos, isto é, para que o leitor perceba o intervalo temporal entre uma história e outra.

Por exemplo, ao analisar o texto literário, percebemos que Ralfo não tem interesse em revelar o seu passado, pois somente começa a narrar a sua história com mais de vinte anos de idade, momento no qual é concebido por seu autor, uma vez que o protagonista “nasceu” a partir da “morte” de um sujeito que não expõe a sua identidade. Sendo assim, passagens como “E quanto a mim, nada existe a ser reconstituído. Ralfo, o homem sem passado” (SANT’ANNA, 1975, p. 17) e “[a]ndando sempre em frente, sem memórias e passados, um homem que se renova a cada instante” (SANT’ANNA, 1975, p. 100), ilustram que o personagem não quer tratar de seu passado, ou, simplesmente, não tem passado para revelar. Destarte, a noção de retrospectiva, inerente à proposta dos gêneros confissões e autobiografia, fica comprometida, pois o protagonista insiste em não declarar vivências passadas que dizem respeito ao seu autor/antecessor, como afirmado no início do primeiro capítulo:

O primeiro passo é abandonar a cidade e **qualquer vínculo com a existência anterior**. Mais do que isso: **apagar todos os traços deste passado**. Compenetrar-me de que sou Ralfo, **concebido do nada**, com uma realidade física e mental de vinte e poucos anos de idade (SANT’ANNA, 1975, p. 13, grifos nossos).

O excerto revela que o personagem quer apagar qualquer vínculo referente ao seu passado, isto é, quer apagar as lembranças que ainda possui, mas que pertencem ao autor (presente no “Prólogo”). Dessa forma, o início do primeiro livro ilustra a transformação do autor, conforme o trecho: “As pernas do antecessor de Ralfo ainda me dirigem e conhecem o seu caminho” (SANT’ANNA, 1975, p. 14).

Completada a transformação física do escritor presente no “Prólogo” (em um personagem ficcional nomeado Ralfo), Ralfo, então, começa a contar fatos vividos somente a partir da idade de vinte e poucos anos, já que nesse momento é “concebido do nada”. Com o “nascimento” do personagem já com mais de vinte anos

de idade, as lembranças referentes à infância ficam apagadas e, dessa maneira, ele começa a narrar sua trajetória a partir do tempo presente:

Saio para a rua neste meu **primeiro dia de existência ativa como Ralfo**. Roupas novas, cabelos cortados, carregando uma pequena mala com meus poucos pertences, e uma vaga noção de para onde ir. E algum dinheiro no bolso. Saqueei o que havia dentro de casa. Nenhum remorso enquanto revistava aqueles velhos bolsos de ternos. **Não tinha nada mais a ver com aquela gente, minha ex-família**. Ralfo, o homem sem pai e sem pátria. Cavaleiro andante de boas e péssimas intenções (SANT'ANNA, 1975, p. 13, grifos nossos).

O trecho evidencia o primeiro dia de existência de Ralfo, que deixa todo o seu passado e a sua família para trás. Nesse sentido, o narrador presente no “Prólogo” exclui todas as memórias anteriores para começar a contar a história de Ralfo – o personagem de ficção. Somente após a transformação, o protagonista inicia a narrar as memórias e as confissões – por meios de episódios selecionados –, a partir do segundo capítulo, do primeiro livro. Assim sendo, o segundo capítulo, ao contrário do primeiro, revela um acontecimento que Ralfo sente necessidade de contar, como é possível notar no trecho:

**Confesso que, como início, é constrangedor**. Por isso procurarei ser objetivo, conciso. **Quase me sinto tentado a não falar nelas**, Sofia e Rosângela, esse **pequeno intervalo tragi-cômico em minha vida**. Mas a honestidade – e mesmo uma certa morbidez – o exige (SANT'ANNA, 1975, p. 18, grifos nossos).

Nesse excerto, Ralfo narra que essa é a primeira história que quer contar sobre sua vida, mesmo que se sinta constrangido em começar por ela. Dessa forma, é possível perceber que existe uma seleção do episódio narrado, já que Ralfo até pensou em não contar ao leitor sobre as irmãs Sofia e Rosângela, que conheceu em um trem que ia para São Paulo. Após certo período agindo como “guardião” de duas inocentes mulheres, o personagem abandona as duas irmãs, das quais furta uma quantia em dinheiro e depois parte para uma nova aventura, no mar, descrevendo vivências em um diário de bordo. Esse diário também está inserido no romance e é ele que encerra o primeiro livro de *Confissões de Ralfo*, momento no qual o personagem desembarca do navio.

O segundo livro, denominado “Eldorado” (p. 37), inicia com uma letra de canção, sendo que o capítulo é intitulado “Letra para uma canção a ser cantada

enquanto marchamos” (p. 39). Portanto, percebemos que não há uma explicação sobre o que aconteceu depois de Ralfo ter desembarcado do navio, pois o segundo livro está voltado para uma história de guerra, na qual Ralfo está lutando. No início do segundo capítulo, há a inscrição em maiúsculas “COMO NUM FILME DE GUERRA”, que pode simbolizar um testemunho sobre o que o personagem sentiu no momento em que esteve participando da guerra em Eldorado (uma ilha misteriosa), e que agora aborda em seu texto (ficcionalmente) autobiográfico. Após narrar os acontecimentos da batalha na qual esteve envolvido, o personagem apresenta sua proclamação de Guia Provisório de Eldorado, momento no qual é atingido por uma metralhadora, encerrando, dessa maneira, o capítulo.

O livro III, intitulado “Intervalo, delírios, etc” (p. 51), trata da ressurreição do personagem, posto que ele não teria nenhuma salvação após ser metralhado em Eldorado. No início desse livro, Ralfo descreve que está em um ambiente parecido com o de um hospital e expressa vários delírios, pois sonha com uma mulher nomeada Rute, pela qual ele se apaixona. Após a ressurreição do personagem, o livro IV, não necessariamente vinculado ao livro anterior, apresenta em seu primeiro capítulo o “Roteiro Turístico de Goddamn City” (p. 73). No segundo capítulo, intitulado “Goddamn City (2)” (p. 86), Ralfo declara que foi julgado pelo governo social-militarista vigente em Eldorado e foi deportado para Goddamn City. Nessa nova cidade, ele teve de procurar um trabalho para poder sobreviver, mas depois de certo período fica chateado com sua vida monótona e decide aproveitar seu tempo passeando pela cidade, ao invés de partir para o trabalho.

O livro V apresenta a vida de mendigo que Ralfo vivia e, na sequência, o protagonista é levado para um interrogatório. Posteriormente, mediante uma sentença judicial, Ralfo é deportado para a Espanha e levado ao Laboratório Existencial Doutor Silvana. Já o livro VI, intitulado “D.D.D. 2: Documentos” (p. 129) reúne três documentos que resumem a estadia de Ralfo no laboratório ao qual é enviado. O primeiro documento é composto por fragmentos do diário de Madame X, que escreve sobre o momento em que conhece e se aproxima de Ralfo. O segundo documento aborda uma melancólica carta que Ralfo escreve para a sua mãe, avisando-a de que está escrevendo um livro de memórias e, ainda, o terceiro documento se trata de um relatório escrito por um grupo de psiquiatras que participa de um evento no Laboratório Existencial Doutor Silvana.

O livro VII, intitulado “Suicídios, personagens” (p. 159) narra a passagem de Ralfo para um mundo ficcional. Por isso, nos capítulos seguintes, personagens como Alice, Lolita e Pancho Sança participarão da trajetória de Ralfo e de suas aventuras. Nesse sentido, compreendemos que o livro VII não apresenta uma sequência quando comparado com o livro anterior, assim como o livro VIII (p. 185), que descreve a atuação grotesca de Ralfo em um teatro, também não tem relação com o livro precedente. Por fim, o último livro, intitulado “Literatura” (p. 215), narra o momento em que Ralfo, depois de reunir todas as suas histórias, vai até a Comissão Internacional de Literatura para exame de seu esboço de romance, a fim de receber, finalmente, o título de escritor.

Analisando a composição do livro, isto é, as diferentes histórias de Ralfo, é possível perceber que o personagem faz uma seleção de acontecimentos de sua vida, pois a maioria das histórias não apresenta uma sequência cronológica. Dessa forma, ocorrem muitos cortes em sua trajetória, e o leitor fica sem entender o que aconteceu entre uma história e outra, bem como fica sem saber como o personagem conseguiu chegar em determinado lugar. Portanto, a autobiografia de Ralfo possui uma construção que não permite ao leitor se situar no tempo em que os episódios são narrados, uma vez que o protagonista não tem lembranças de sua infância, por exemplo, e somente narra os acontecimentos referentes a uma etapa de sua vida – a partir dos vinte e poucos anos.

Entretanto, além de discutir a respeito da narrativa retrospectiva, outro ponto que intriga o leitor a respeito do tempo da narração é o seguinte trecho, no qual o personagem revela que:

[...] Do princípio da minha história, até agora, **podem ter corrido cinco dias ou cinco anos ou, quem sabe tudo se fez simultaneamente**. O negócio é ir em frente: conhecer os que estão do outro lado. Mesmo que eles não passem de bêbados, prostitutas, guerreiros aposentados, mortos vivos, atores, personagens. E Ralfo (SANT’ANNA, 1975, p. 161, grifo nosso).

Na passagem, a autobiografia é novamente posta em dúvida, pois Ralfo faz um anúncio comprometedor em relação à sua narrativa. A afirmação em destaque revela que a história de Ralfo pode ser somente fruto da imaginação do autor, aquele cuja identidade não conhecemos, e, nesse caso, se os fatos são inventados e não “vividos”, a narrativa não pode ser compreendida como autobiográfica.

Assim sendo, a afirmação do protagonista de que sua história poderia ter sido vivida em um período de cinco dias ou cinco anos, desestabiliza as expectativas do leitor, no sentido de que o texto pode ter sido somente fruto da imaginação de um escritor, sem ter, portanto, nenhum vínculo autobiográfico. Ademais, as diversas peripécias vividas pelo personagem (como sua ressurreição, ou a travessia para um universo imaginário) denunciam ao leitor que *Confissões de Ralfo* (1975) somente pode ser entendida enquanto uma narrativa de ficção. Nesse sentido, não há como considerar que o texto literário de Sant'Anna seja uma autobiografia, uma vez que nele são abordados vários feitos explicitamente imaginários e, dessa maneira, o leitor concebe o romance por meio de uma chave ficcional, isto é, por meio de um acordo ficcional de leitura.

#### 4.5 MANIFESTAÇÕES DA AUTOFICÇÃO

Nesta seção, abordaremos questões relacionadas à autoficção no romance de Sérgio Sant'Anna. É interessante recordar que o termo “autoficção” foi cunhado somente em 1977, dois anos após a publicação de *Confissões de Ralfo* (1975). Por isso, destacamos que Sérgio Sant'Anna não menciona o gênero autoficção em nenhuma parte do livro, mas, de certa forma, sugere questões que podem ser aproximadas à proposta do gênero, como observamos no seguinte excerto retirado do “Prólogo” do romance de Sant'Anna:

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 tranquila mediocridade, pensei um dia em exorcizar-me. **Transcender a mim próprio através da “arte”**. A oportunidade não só de gozar de uma efêmera glória imortal como de expulsar os morcegos que habitavam meu cérebro, talvez me libertando deles para sempre. **Tornei-me, então, um escritor**. Escrever um romance, cuja elaboração seria iniciada imediatamente (SANT'ANNA, 1975, p. 1, grifos nossos).

As declarações dessa passagem causam um estranhamento, já que o “Prólogo”, muitas vezes, é escrito pelo próprio autor empírico de um determinado romance. No excerto, é revelado que esse indivíduo que se torna escritor tem o interesse de se elevar através da arte e, para isso, utiliza-se da literatura, isto é, sente a necessidade de escrever um romance. Essa mudança de personalidade continua a ser desenvolvida no trecho:

Explico: insatisfeito com a minha própria história pessoal até então e também insatisfeito com o meu provável e mediano futuro, **resolvi transformar-me em outro homem, tornar-me personagem**. Alguém que, embora não desprezando as sortes e azares do acaso, escolhesse e se incorporasse a um **destino imaginário**, para então documentá-lo (SANT'ANNA, 1975, p. 2, grifos nossos).

Esse escritor, portanto, decide abandonar a tentativa de escrita sobre sua história pessoal para documentar a história de um personagem ficcional. Essa ideia pode ser comparada com a perspectiva de Colonna (2014)<sup>21</sup>, pois o teórico define a autoficção como a criação, por parte do escritor, de uma personalidade e de uma existência, porém com a preservação do nome próprio do autor empírico. Sendo assim, compreendemos que, na passagem acima, pode-se presumir que esse escritor criou uma nova personalidade, não necessariamente para narrar episódios pessoais, mas para criar situações vividas por um personagem ficcional.

Dessa forma, em *Confissões de Ralfo* (1975), entendemos que há a criação, por parte de um autor, de uma personalidade, e esse escritor deixa claro que possui a mesma identidade do protagonista e narrador do texto, pois afirma que “[...] um homem que recusou a si próprio e murchou, cedendo lugar a um personagem” (SANT'ANNA, 1975, p. 2). No entanto, como já pontuamos anteriormente, não podemos afirmar que esse autor, que se apresenta no “Prólogo” do livro, é Sérgio Sant’Anna, uma vez que não existem garantias concretas e, inclusive, o próprio título e subtítulo já revelam que o texto literário se trata da autobiografia de Ralfo, e não de Sant’Anna. Além do “Prólogo”, o “Epílogo” também aborda considerações importantes acerca dessa personalidade autoral, conforme exposto no excerto:

**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 o meu livro” (SANT'ANNA, 1975, p. 233, grifos nossos).

No trecho, é possível perceber o pronome pessoal “nós”, indicando que quem está escrevendo o “Epílogo” não é mais um “eu”, antes narrado por Ralfo. Esse “nós”, portanto, representa a união entre a identidade do escritor – cujo nome não é revelado – juntamente com a personalidade de Ralfo. Nesse sentido, entendemos

---

<sup>21</sup> Perspectiva que foi abordada na segunda parte deste trabalho, no item “3.3 A Autoficção”.



que o “Prólogo” apresenta o momento de “nascimento” e o “Epílogo” enseja a “morte” de Ralfo e a separação entre autor e personagem, de acordo com o excerto:

Que, em seguida, sem qualquer hesitação, Ralfo imprimirá um forte impulso ao seu corpo, de modo que, num mergulho calculado, ele irá cair sobre a avenida, num momento em que 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, 1975, p. 236).

Ralfo se atirou da janela de um apartamento e caiu em uma rua movimentada que esmagou seu corpo e o apagou por completo, separando-se, definitivamente, do escritor, pois “[...] o corpo de Ralfo – carregando também, felizmente, sua alma – se despregará de mim, seu criador, até agora indivisível” (SANT’ANNA, 1975, p. 235). Dessa maneira, com o encerramento das *Confissões de Ralfo* (1975), o autor completa sua purificação e se desvencilha do personagem.

Diante dessas considerações, a autoficção pode ser pensada, no livro de Sant’Anna, enquanto a criação de uma identidade ficcional. Tendo em vista essa afirmação, é importante mencionar uma passagem da orelha do livro (da edição de 1975), na qual o próprio escritor Sérgio Sant’Anna explica que Ralfo é uma “[...] criatura parida da imaginação de seu autor” e o processo de escrita de *Confissões de Ralfo* (1975) se refere a “um processo de purificação de seu autor, que realiza uma viagem através de seus consciente e subconsciente [...]”. Essas passagens revelam que Ralfo vive em um universo ficcional, uma vez que ele é somente fruto da imaginação de seu escritor (o escritor apresentado no “Prólogo”), que quis transformar sua personalidade ao se qualificar como um personagem de ficção.

Dessa forma, presume-se que *Confissões de Ralfo* (1975) possui dois planos ficcionais e um acaba se inserindo dentro do outro, revelando o uso do recurso da metaficção por parte do autor empírico. O primeiro plano ficcional é a história narrada no “Prólogo”, no qual um escritor desconhecido se apresenta e revela seus interesses a respeito da sua transformação e, já que esse autor prefere não indicar sua identidade, compreendemos que ele é também um personagem ficcional. Sendo assim, esse escritor esboça a tentativa de ensejar uma narrativa autoficcional, a partir da criação de uma existência ficcional. Já o segundo plano narrativo é o do texto literário, no qual ocorre, de fato, a transformação do autor fictício em um personagem ficcional, nomeado Ralfo.

Essas colocações vão ao encontro da proposta de Azevedo (2008), exposta anteriormente<sup>22</sup>, quando aborda a questão de “‘eus’ de/no papel”, que se assemelha à criação de uma personalidade fictícia que o autor assume em uma narrativa autoficcional. Além disso, Klinger (2012) menciona que a autoficção está centrada na invenção de um personagem ou de uma personalidade, e não em uma pessoa biográfica, isto é, o autor empírico. Nesse sentido, com a análise de *Confissões de Ralfo* (1975), é possível perceber que o protagonista é um personagem inventado, assim como afirmado no excerto: “Porque sou Ralfo, o personagem, à procura de seus acontecimentos” (SANT’ANNA, 1975, p. 13). Nessa passagem, portanto, fica explícito que Ralfo está procurando seus acontecimentos para poder narrar em sua obra autobiográfica.

Além da perspectiva de Klinger e de Azevedo, ainda cabe mencionar que Arfuch (2010, p. 137) considera a autoficção como uma espécie de relato de si mesmo, conforme expressa no trecho:

**Autoficção como relato de si que coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais, dilui os limites** – com o romance, por exemplo – e, diferentemente da identidade narrativa de Ricoeur, pode incluir o trabalho de análise, cuja função é justamente a de perturbar essa identidade, alterar a história que o sujeito conta a si mesmo e a serena conformidade desse autorreconhecimento (grifo nosso).

A autoficção como um relato de si, proposta por Arfuch, aproxima-se à definição de “escritas de si” mencionada por Foucault. Porém, a autoficção pode ser compreendida como uma escrita de si que mexe com as expectativas do leitor ao misturar aspectos referenciais com ficcionais, embaçando a tentativa de estabelecimento de um pacto referencial de leitura. Nessa mesma perspectiva, Azevedo pontua que o uso de dados (auto)biográficos, na autoficção, serve como uma “estratégia para eludir a própria autobiografia e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional” (AZEVEDO, 2008, p. 34). Em *Confissões de Ralfo* (1975), o embaralhamento existente entre autor empírico e o escritor apresentado no “Prólogo”, representa um hibridismo entre o real e o ficcional, pois o leitor pode confundir quem é o autor da narrativa e sobre quem tratará o texto literário. Entretanto, essa mistura de personalidades em determinadas narrativas, feita de forma consciente, conforme Azevedo (2008, p. 37), é uma estratégia para

<sup>22</sup> Mencionamos a perspectiva de Azevedo na segunda parte deste trabalho, no subcapítulo intitulado “3.3 A Autoficção”.

jogar com a multiplicidade de identidades autorais, os mitos do autor, e ainda que essa estratégia esteja referendada pela instabilidade de constituição de um “eu”, é preciso que ela esteja calcada em uma referencialidade pragmática, exterior ao texto, uma figura do autor, claro, ele mesmo também conscientemente construído.

Dessa forma, a autoficção permite a criação de diversas identidades e provoca instabilidade na constituição do eu. Em *Confissões de Ralfo* (1975), as múltiplas identidades – de Sérgio Sant’Anna, um escritor não nomeado e Ralfo – misturam as expectativas do leitor a respeito do autor, narrador e personagem da narrativa.

Além das considerações já expostas, ainda é importante recuperar a perspectiva de Doubrovsky quando expressa que a autoficção deve ter a indicação genérica de romance. No caso do gênero de *Confissões de Ralfo* (1975), é possível afirmar, conforme indicado na ficha catalográfica, que o texto é um romance, o que vai ao encontro da perspectiva de Doubrovsky.

Também, abordamos nos capítulos anteriores que a autoficção possui subcategorias, que são exploradas por Colonna (2014), sendo elas a autoficção fantástica, a biográfica, a especular e a intrusiva. Na narrativa de Sant’Anna, percebemos uma aproximação com a autoficção fantástica, já que nessa categoria o autor é o centro do texto – levando em consideração que Ralfo é o escritor –, mas o conteúdo dificilmente seria associado à vida real de um autor empírico, uma vez que a maioria das situações narradas por Ralfo são fantasiosas.

Sendo assim, entendemos que *Confissões de Ralfo* (1975) não pode ser compreendida como uma história que se aproxima da trajetória individual do autor empírico, pois a narrativa se baseia em fatos fictícios, e não referenciais. Nesse sentido, o romance de Sant’Anna, ao apresentar situações explicitamente ficcionais, expressa a possibilidade de um acordo ficcional entre autor e leitor.

Diante das considerações apresentadas, é possível compreender que Sant’Anna, mesmo não mencionando o termo “autoficção” em *Confissões de Ralfo* (1975), proporciona um entendimento de que o seu texto literário dialoga com o gênero autoficção, uma vez que um autor cria uma personalidade fictícia e se torna um personagem de ficção. Sendo assim, a confusão entre identidades de diferentes autores – Sérgio Sant’Anna, um escritor não nomeado e Ralfo – embaralha as

fronteiras entre o real e o ficcional na narrativa e, conseqüentemente, as expectativas do leitor.

#### 4.6 REFLEXÕES DE SI: O DIÁRIO E A CARTA EM *CONFISSÕES DE RALFO* (1975)

Percebemos, durante a leitura e análise do texto literário, que capítulos como “Diário de bordo” (p. 27), “Fragmentos do diário de Madame X, psicopata” (p. 131), e “Carta à mamãe” (p. 140) também abordam gêneros relacionados às escritas de si, isto é, o diário e a correspondência. Dessa forma, analisaremos trechos dos três capítulos mencionados, levando em consideração questões relacionadas às escritas de si.

O capítulo intitulado “Diário de bordo”, presente no primeiro livro “A partida” (p. 11), apresenta anotações diárias sobre a viagem de navio que Ralfo realizou após abandonar a casa das irmãs Sofia e Rosângela. São dez dias que Ralfo narra reflexões e acontecimentos importantes de sua viagem, exaltando diversos sentimentos, como no excerto “[...] o mar me conduz a uma sensação de eufórica e paradoxalmente triste liberdade” (SANT’ANNA, 1975, p. 27), ou ainda no trecho “[s]e eu fosse mais velho, já houvesse cumprido meu destino, gostaria de ficar aqui para sempre” (SANT’ANNA, 1975, p. 27). Esses fragmentos revelam o intuito do personagem de pensar sobre a própria vida, corroborando com a ideia de que seu diário de bordo serve, também, para conhecer a si mesmo, como abordado no trecho:

- Se me perdoa a indiscrição, o que faz o sr. Ralfo na vida?  
 - Atualmente, nada. **Aliás, era exatamente isso o que eu pensava antes da senhorita chegar.** O que fazer? Todas as possibilidades abertas diante de Ralfo, Primeiro e único – a seu dispor – e no entanto é preciso escolher uma delas, o que me limitará exclusivamente a esta única, abandonando todas as outras. Por isso, às vezes, cedo à tentação de que o acaso decida tudo por mim. O acaso costuma ser sábio e irremediável. Mas nada sei ainda. De repente, num impulso, posso tomar sérias decisões. E quando as tomo, percebo que tudo já se decidira há muito tempo dentro de mim (SANT’ANNA, 1975, p. 28, grifo nosso).

A passagem demonstra a reflexão que Ralfo fez sobre sua própria trajetória e o desejo de ir para onde o destino o levasse. Além disso, a viagem de navio provoca uma espécie de nostalgia no personagem, já que ele gostaria de ficar no mar para

sempre, mas precisa decidir o que fazer de sua vida, mesmo que ainda tenha um destino incerto.

Após esse momento inicial de reflexão por parte de Ralfo, em outro momento, o personagem revela que decide esbanjar sua fortuna – o dinheiro que roubou de Sofia e Rosângela – durante a viagem de navio, como um impulso. Esse ato, assim como outros que registrou durante a viagem, deixa de lado a primeira impressão causada pelo capítulo, ou seja, de usar o diário como forma de escrever e pensar sobre si mesmo. Ainda, vale a pena destacar que o diário de Ralfo não segue as datas do calendário (expondo o dia, mês e ano que os fatos ocorreram), pois somente apresenta o título “1º DIA” e assim sucessivamente até o dia do desembarque.

Além da proposta de diário de bordo, escrito pelo protagonista, *Confissões de Ralfo* (1975) apresenta o capítulo intitulado “(Doc. 1) Fragmentos do diário de Madame X, psicopata”, escrito pela hóspede número 215 do Laboratório Existencial Doutor Silvana, que propõe uma reflexão sobre acontecimentos que cercam o seu cotidiano e a sua própria vida. O primeiro aspecto para comentar acerca desse capítulo é que ele é narrado por uma mulher e configura somente um documento que é inserido no livro confessional de Ralfo. Também, semelhantemente ao capítulo “Diário de Bordo”, que não informa as datas do calendário, o diário de Madame X apresenta informações como “Dia 151 (aprox.), do ano 27 (aprox.) do meu internamento” e repete essa mesma informação todos os dias em que a personagem registra algum acontecimento. Dessa forma, ambos os diários presentes no romance de Sant’Anna não se baseiam no tempo de um calendário.

Ademais, o diário de Madame X é narrado em primeira pessoa e revela vários sentimentos e reflexões sobre a sua vida, conforme percebemos no excerto:

É com grande alegria que venho hoje a este nosso encontro diário, querido diário. Na verdade, mal consigo dominar minha emoção ao traçar estas mal traçadas linhas. E um arrepio percorre meu corpo, desde a planta dos pés até o couro cabeludo. Ousaria eu dizer que é um arrepio de amor? O fato é que meu coração bateu diferente desde o momento em que o vi. Estou falando evidentemente do novo hóspede que chegou hoje (SANT’ANNA, 1975, p. 131).

No trecho, Madame X revela seu interesse por Ralfo, o novo hóspede do Laboratório Existencial Doutor Silvana, e escreve sobre o sentimento que despontou

ao vê-lo pela primeira vez. A chegada de Ralfo ao laboratório muda algumas posturas e pensamentos de Madame X, que passa a repensar sua vida:

Terei eu também mudado nestes vinte e sete anos (aproximadamente)? Gostaria imensamente de um espelho para rever meu rosto e meu corpo (será por causa *dele?*) (SANT'ANNA, 1975, p. 132, grifo do autor).

No fragmento, a personagem reflete sobre sua mudança física durante vinte e sete anos internada na clínica, isto é, sente a necessidade de saber como está a sua aparência. Julga o personagem Ralfo, que é descrito com barba, bigode e cabelos muito compridos, como um homem muito bonito, o que lhe provoca o desejo de olhar a si mesma em um espelho – proibidos no laboratório – para ver sua aparência após tantos anos. Dessa forma, os segredos amorosos de Madame X nos levam a entender que seu diário é íntimo, já que possui revelações pessoais da personagem sobre a reflexão de suas próprias vivências. Uma dessas reflexões pode ser encontrada no excerto “[u]m dos sentimentos que o novo hóspede me despertou foi o desejo de rever o mundo lá fora” (SANT'ANNA, 1975, p. 132), uma vez que Madame X já estava internada durante vinte e sete anos e não sabia como estava o mundo fora do laboratório.

Além disso, Madame X também registra alguns acontecimentos vinculados ao seu comportamento no laboratório, como no dia 161 de seu internamento, no qual a personagem revela que “[t]entei esganar hoje a 145. Despudoradamente ela havia tomado a mão do sr. Ralfo [...]” (SANT'ANNA, 1975, p. 137). Tal ação fez com que Madame X ficasse alguns dias isolada, como forma de castigo, tomando choques e comprimidos que a deixaram incapaz de escrever. No final do fragmento do diário – inserido no livro confessional de Ralfo –, a diarista revela:

Uma decisão corajosa faz meu coração bater com mais força esta noite. Trata-se do seguinte: entregarei estas últimas páginas do meu diário para o sr. Ralfo ler. Além de manifestar minha amizade e confiança, ele poderá fornecer-me alguns conselhos valiosos sobre a arte da literatura (SANT'ANNA, 1975, p. 139).

Madame X decide entregar um fragmento de seu diário para Ralfo, transformando-o como confidente de seus mais profundos segredos, principalmente, sobre o amor que sentia. Em troca, a diarista gostaria de saber mais sobre a literatura, posto que Ralfo se apresenta, no laboratório, como um escritor.

Entretanto, os segredos íntimos de Madame X se transformam em segredos públicos, já que Ralfo expõe essas anotações em seu livro confessional.

Além do diário de bordo e do diário de Madame X, outro capítulo que possui relação com as escritas de si, no romance de Sant'Anna, é intitulado “(Doc. 2) Carta à mamãe”. Nesse capítulo, no qual Ralfo esboça uma carta para enviar à sua progenitora, é possível criar a expectativa de que, finalmente, Ralfo revelará algum dado importante sobre sua família, ou mesmo sobre o seu passado mais remoto, talvez da infância. Entretanto, o excerto a seguir evidencia que:

É estranho, sem dúvida, que de repente eu me lembre da senhora, eis que nunca a procurei e, na verdade, nem mesmo a conheço ou àquele que foi o co-responsável por minha vinda ao mundo. Mas é que subitamente, mamãe – e espero que me compreenda – **senti uma imensa nostalgia daqueles tempos felizes e de aconchego junto à senhora**. Tempos esses que minha memória não atinge, mas que algum misterioso processo psíquico me faz lembrar. Pois talvez eu esteja ansioso por retornar ao útero materno, esta entidade a que todos os psiquiatras costumam se referir como a grande nostalgia do homem (SANT'ANNA, 1975, p. 140, grifo nosso).

A partir dessa passagem, é importante destacar que a memória de Ralfo não atinge certas vivências, como as que viveu com sua mãe, por exemplo, devido ao fato de o personagem ser concebido já com a idade de vinte e poucos anos. Sendo assim, essas vivências podem fazer parte da memória do autor – não nomeado – apresentado no “Prólogo” do livro e que se misturam à consciência de Ralfo. Ao final da carta, o protagonista explica para a mãe sobre a escrita de seu texto confessional:

P.S. **Talvez algum dia a senhora tome conhecimento não só desta carta, mas de todo um livro confessional que estou escrevendo**. Quem sabe se esclarecerá, então, a vida deste seu filho envolta em mistério? Já antevio a senhora, muito orgulhosa, mostrando às amigas e vizinhas, nas vitrinas iluminadas das livrarias, o “romance” de seu filho dileto. Então a senhora certamente se lembrará daquele ditado que muitas vezes deve ter-me feito repetir na infância. “Fazer uma árvore, escrever um filho, plantar um livro”. Ou será de outro modo? Não estou bem certo. **O tempo costuma apagar da memória até os ensinamentos mais edificantes**. Mas creio, sinceramente, que não a decepçiono (SANT'ANNA, 1975, p. 142-143, grifos nossos).

O excerto revela o uso do “talvez”, pois Ralfo não sabe se a mãe receberá a carta e se, de fato, ocorrerá a publicação e divulgação de seu livro. Além disso, a passagem apresenta que o tempo é responsável por apagar várias memórias e, por

isso, Ralfo não consegue se lembrar nem dois mais simples ensinamentos dados pela mãe.

A carta que o protagonista escreve, portanto, materializa um outro – o destinatário –, que talvez não receberá o escrito para aconselhar ou auxiliar seu remetente. Apesar de revelar fatos íntimos e pessoais na carta que produz, Ralfo não sabe se será correspondido pela destinatária, pois desconhece o endereço da suposta mãe e, por isso, até pensa em “encerrar esta carta e atirá-la ao mar”, uma vez que “é lendário que as garrafas marítimas sempre alcançam o seu destino” (SANT’ANNA, 1975, p. 140).

Diante dessas considerações, compreendemos que a carta “é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro” e que permite uma “abertura ao outro sobre si mesmo” (KLINGER, 2012, p. 24). Nesse sentido, percebemos que a inserção, em *Confissões de Ralfo* (1975), de documentos como o diário de Madame X, o diário de bordo e a carta que Ralfo escreve para sua mãe, representa formas de registrar vivências pessoais e de expressar sentimentos.

Nesse caso, esses documentos ensejam um relato de si e os personagens proporcionam reflexões pessoais e até íntimas a um remetente específico, que é o leitor, que será o confidente e empreenderá significações sobre os acontecimentos registrados, ainda que esses acontecimentos se configurem como ficção. Sendo assim, os três capítulos de *Confissões de Ralfo* (1975) analisados ensejam uma tentativa de mostrar ao leitor que o romance se aproxima das escritas de si, isto é, de que o protagonista aborda uma reflexão sobre si mesmo, ainda que o romance revele situações explicitamente ficcionais.



## 5 OLHARES SOBRE AS *ESCRITAS DE SI EM CONFISSÕES DE RALFO* (1975)

### 5.1 A PARÓDIA E O PASTICHE

Neste subcapítulo, pretendemos abordar algumas considerações sobre a paródia e o pastiche<sup>23</sup> presentes na narrativa de Sant'Anna, pois percebemos que esses recursos contribuem para o aprofundamento da análise das escritas de si. Identificamos, por meio da análise produzida nos capítulos anteriores do presente trabalho, que o romance *Confissões de Ralfo* (1975) se mistura com a autobiografia, com as confissões, com as memórias, entre outros gêneros, e esse hibridismo desafia o leitor a firmar um pacto de leitura, pois o leitor já não sabe se está diante de um texto baseado na referencialidade, ou na ficção. Além dos gêneros já citados, o romance de Sant'Anna também incorpora a letra de canção, o diário, a carta, a sentença judicial, entre vários outros. Dessa maneira, *Confissões de Ralfo* (1975) referencia outros gêneros e os transforma em capítulos do texto literário, resultando em uma narrativa fragmentada, na qual cada capítulo pode ser lido separadamente, como se fosse um episódio isolado.

Como já desenvolvemos nesta pesquisa (no item 2.2 “As manifestações pós-modernas na literatura”), a literatura pós-moderna, conforme a abordagem de Hutcheon (1991) e de Jameson (2006), é marcada pela presença da paródia e do pastiche. Sendo assim, pretendemos tecer algumas considerações sobre esses recursos e associá-los aos gêneros das escritas de si presentes em *Confissões de Ralfo* (1975).

A partir da análise realizada no capítulo anterior, percebemos que os vários gêneros incorporados ao romance de Sant'Anna referenciam as escritas de si. Esse processo de repetição vai ao encontro da perspectiva de Linda Hutcheon (1985, p. 17) quando afirma que “[a] paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”. Nas palavras de Hutcheon, a paródia funciona como uma repetição que sempre marcará diferenças naquilo que “copia”, invertendo o sentido do estilo, obra ou gênero de que se apropria. Sendo assim, verificamos que, na narrativa de Sant'Anna, o gênero autobiografia é incorporado ao romance por meio de uma repetição, que também inclui diferenças

---

<sup>23</sup> A paródia e o pastiche já foram mencionados e conceituados no primeiro capítulo de nosso trabalho, no item “2.2 As manifestações pós-modernas na literatura”.

quando comparado à perspectiva de narrativa autobiográfica proposta por Lejeune (2014).

Dentre as mudanças ou diferenças entre a autobiografia proposta por Sant'Anna em *Confissões de Ralfo* (1975) e a abordagem do gênero autobiográfico, traçada por Lejeune (2014), está o foco narrativo, pois em determinados capítulos é verificável que a narração ocorre em terceira pessoa, como no capítulo “Goddamn City (2)” (p. 86), no qual o narrador revela que “[...] Ralfo, Primeiro e Único, foi considerado culpado [...]” (SANT’ANNA, 1975, p. 86) evidenciando que não é Ralfo que narra os fatos presentes nesse capítulo. Ainda, podemos mencionar o capítulo “Sentença Judicial” (p. 128), no qual um narrador desconhecido é o responsável por escrever a sentença e Ralfo é tratado como “acusado”, de acordo com a passagem: “Considerando o arrependimento do acusado e suas possibilidades de recuperação [...]” (SANT’ANNA, 1975, p. 128). Sendo assim, o romance de Sant’Anna, por apresentar várias vozes narrativas, foge aos pressupostos do gênero autobiográfico, já que existem outras vozes narrativas que tiram a centralidade da narração do próprio autor-narrador-personagem Ralfo.

Além disso, a narração ocorre explicitamente por personagens secundários, como é perceptível no capítulo “Fragmentos do diário de Madame X, psicopata” (p. 131), no qual a narradora é uma mulher sem identificação, reconhecida como a “hóspede 215 da Ala Feminina do Laboratório Existencial Dr. Silvana” (SANT’ANNA, 1975, p. 131). No pequeno excerto do diário de Madame X inserido no livro *Confissões de Ralfo* (1975), é possível entender que a personagem secundária assume a centralidade da narração, porém fazendo referência a Ralfo, como é possível verificar na passagem: “Primeira conversa de verdade com o sr. Ralfo. Vou fazer o possível para que a emoção não me traia aqui nestas anotações” (SANT’ANNA, 1975, p. 134). Nesse sentido, mesmo que o capítulo aborde considerações a respeito de Ralfo, a narração é realizada por uma personagem secundária, tirando, novamente, a centralidade da narração do autor-narrador-protagonista da autobiografia imaginária.

Cabe ainda destacar que a inversão no gênero autobiográfico pode ser entendida através de capítulos nos quais a narração não ocorre por meio da retrospectiva. Em determinados capítulos do romance de Sant’Anna encontramos a narração no tempo presente, como é o caso do primeiro capítulo do primeiro livro, no qual Ralfo ainda está em processo de transformação de sua personalidade. Nesse

capítulo, encontramos a passagem: “Saio para a rua neste meu primeiro dia de existência ativa como Ralfo” (SANT’ANNA, 1975, p. 13) que revela o verbo “sair” usado no tempo presente, como se a situação vivida estivesse ocorrendo ao mesmo tempo em que o romance é narrado. Outro exemplo pode ser encontrado no capítulo “Eldorado (2)” (p. 41), como verificamos no excerto “Sim, não posso ter o ódio de Garcia. Sinto quase a frieza de um mercenário, embora não se trate de dinheiro a minha recompensa” (SANT’ANNA, 1975, p. 42), no qual o verbo “sentir” explicita que a narração ocorre, novamente, no presente. A narração no tempo presente, portanto, desafia a convenção do relato retrospectivo, que é próprio ao gênero autobiográfico.

Ademais, é importante salientar que *Confissões de Ralfo* (1975) inverte o sentido tradicionalmente associado ao gênero autobiográfico ao afirmar que “[a]final, não só esta, mas todas as autobiografias são sempre imaginárias e reais, se é que se podem delimitar fronteiras exatas nesse sentido” (SANT’ANNA, 1975, p.2). Nessa passagem, o narrador supõe que a autobiografia pode gerar certa desconfiança sobre a veracidade dos fatos narrados, uma vez que nem sempre o leitor terá acesso à “verdade” apresentada nesse tipo de narrativa.

Ainda com relação ao gênero autobiográfico, é relevante também retomar o subtítulo do romance de Sant’Anna “uma autobiografia imaginária”, pois ao unir o gênero autobiográfico à palavra “imaginária” – que nos remete a uma narrativa ficcional –, ocorre uma inversão no sentido usual da autobiografia, ou seja, o de compromisso com a referencialidade (na perspectiva de Lejeune). Porém, mesmo que exista essa inversão no sentido atribuído à autobiografia, entendemos que o subtítulo do livro pode demonstrar ao leitor uma manifestação irônica ao declarar que o texto literário é “uma autobiografia imaginária”, pois “brinca” com o leitor sobre aspectos atrelados à realidade ou à ficção.

Além de ironizar o subtítulo do livro, é importante mencionar que *Confissões de Ralfo* (1975) também se apropria da ironia quando personifica a própria Literatura, como notamos no trecho:

O PROMOTOR: - Mas num ponto sejamos justos: o autor-personagem sempre se manteve fiel ao propósito de divertir-se às custas de todos, extremando ao ridículo situações, personagens e até a si mesmo, além, é claro, daquela senhora a quem juramos devotar nossas vidas: *Madame la Littérature* (SANT’ANNA, 1975, p. 225, grifo do autor).

O excerto aborda a acusação feita pelo Promotor da Comissão Internacional de Literatura diante da humilhação promovida pelo autor-personagem em seu texto literário. Nesse sentido, ocorre a personificação da Literatura, a quem todos os escritores deveriam ser devotos. O excerto a seguir revela a personificação:

Nesse momento, sob o soar de trombetas, uma dama vestida de negro-luto, com as pernas à mostra sob a saia curta e meias de renda, além de seios volumosos saltando fora do decote, foi introduzida no auditório, ao som dos assobios excitados da galera. E, afastando seu véu, *Madame la Littérature* descobriu um rosto exageradamente pintado e um pouco envelhecido, onde rolaram duas lágrimas, enxugadas teatralmente com um lenço que lhe estendeu o Promotor (SANT'ANNA, 1975, p. 225, grifo do autor).

O luto exibido pela Literatura é decorrente da “zombaria” feita pelo autor-personagem ao criar um romance a partir da união de vários fragmentos de diferentes gêneros e, portanto, considerado como “desestrutural”, assim como um dos integrantes da Comissão qualifica o texto de Ralfo. Dessa forma, entendemos que a personificação da Literatura é empregada como uma manifestação irônica diante do romance fragmentado que o autor-personagem escreveu.

Após observar a paródia feita com o gênero autobiográfico e a ironia através da personificação da Literatura, é relevante, ainda, dar destaque às informações descritas na orelha do livro de *Confissões de Ralfo* (1975):

[...] Não mais o retrato ingênuo da *realidade*, mas as *memórias de um personagem de romance*, repleto de citações livrescas e uma imaginação elevada a um ofegante paroxismo. E neste sentido, talvez a obra de Cervantes foi uma paródia antecipadora. Só que agora estaríamos diante da paródia da paródia (SANT'ANNA, 1975, orelha do livro, grifo do autor).

Essas informações, escritas pelo próprio Sérgio Sant'Anna na edição de 1975, devem ser levadas em consideração quando afirmamos que *Confissões de Ralfo* (1975) apresenta certa predominância do recurso da paródia. Na passagem, o livro *Dom Quixote* é sugerido enquanto uma paródia, pois o enredo expõe um personagem de ficção que vive imerso em um mundo ficcional construído com base nas histórias que leu em livros de cavalaria. Já a narrativa de Sant'Anna deve ser entendida como a paródia da paródia, uma vez que nela são narradas “as aventuras da cavalaria andante da década de setenta, com seus feitos e amores malditos” (SANT'ANNA, 1975, orelha do livro), explicando que *Confissões de Ralfo* (1975) é uma paródia de *Dom Quixote*, que, por sua vez, também se utilizou do mencionado

recurso quando se espelhou nos romances de cavalaria. Além disso, a narrativa de Sant'Anna inclui personagens que pertencem a outros livros de ficção e que também sofrem inversão em seus perfis, como é o caso de Pancho Sança e de Alice (na narrativa, caracterizada à semelhança de Lolita), que aparecem no livro VII (p. 159), intitulado "Suicídios, personagens" e que podem ser entendidos como a paródia dentro da paródia.

Além da ocorrência da paródia e da ironia em *Confissões de Ralfo* (1975), verificamos que há o uso frequente do pastiche a partir da referência que a narrativa de Sant'Anna faz a vários gêneros, entre eles, gêneros das escritas de si. O pastiche pode ser entendido como um recurso que se baseia na "imitação", mas conforme Jameson (2006, p. 44-45), é uma "prática neutralizada de tal imitação", ou uma "paródia branca, uma estátua sem olhos", que não visa provocar riso ou inverter o gênero ou estilo que alude.

Paródia e pastiche costumam ser confundidos<sup>24</sup>, uma vez que se baseiam em um processo de repetição, porém Hutcheon (1985, p. 55) especifica que "[...] parece-me que a paródia procura de facto a diferenciação no seu relacionamento com o seu modelo; o *pastiche* opera mais por semelhança e correspondência [...]" (grifo da autora). Nesse sentido, compreendemos que a paródia está ligada à transformação do modelo que referencia, diferentemente do pastiche, que está vinculado à semelhança, sem ironizar o estilo que "imita". Sendo assim, "[a] 'transcontextualização' irónica é o que distingue a paródia do *pastiche*" (HUTCHEON, 1985, p. 24, grifos da autora), ou seja, a paródia tende a utilizar a ironia e a comicidade quando inverte os sentidos de determinado texto, gênero ou estilo, ao contrário do pastiche, que não demonstra ironia e aspectos cômicos.

Cabe ainda destacar que, de acordo com Hutcheon (1985, p. 55), "o *pastiche* tem geralmente de permanecer dentro do mesmo gênero que o seu modelo, ao passo que a paródia permite a adaptação". Diante dessa afirmação, entendemos que *Confissões de Ralfo* (1975), ao fazer pastiche das escritas de si, sempre permanece dentro do mesmo gênero que incorpora. Desse modo, exporemos alguns exemplos de gêneros que são referenciados no romance *Confissões de Ralfo* (1975)

---

<sup>24</sup> Conforme Hutcheon (1985, p. 37), além do pastiche, outros recursos também podem ser confundidos com a paródia, entre eles o *burlesco*, a *farsa*, o *plágio*, a *citação*, a *alusão* e a *sátira*.

e, diante do grande número de gêneros “copiados”, é possível afirmar que Sant’Anna faz uma espécie de recorte de diferentes textos.

Observamos que em *Confissões de Ralfo* (1975) existe a incorporação da autobiografia e das confissões, pois ao serem mencionadas no título e no subtítulo – da mesma forma que a maioria dos textos autobiográficos e confessionais se apresentam –, projetam a tentativa de estabelecer determinado pacto com o leitor, ou seja, um acordo autobiográfico/referencial. Dessa forma, a indicação desses gêneros no romance de Sant’Anna pode gerar determinadas expectativas no leitor, as quais podem ser desconstruídas durante a leitura do texto.

Diante dessas considerações, compreendemos que os gêneros autobiografia e confissões são abordados ora de forma irônica, ora paródica, ora tratados pelo viés do pastiche. Sendo assim, entendemos que a narração de somente determinados acontecimentos vinculados à vida do protagonista de *Confissões de Ralfo* (1975) corrobora para a incorporação do gênero confessional, já que as confissões estão embasadas em episódios selecionados de uma trajetória. A seleção de acontecimentos pode ser entendida a partir da construção do romance que, como já abordamos, é dividido em livros que não possuem relacionamento entre si. Nesse sentido, a narrativa apresenta uma seleção das principais histórias vividas pelo protagonista, pois “[...] seria inviável, além de aborrecido, gravar todos os momentos de Ralfo, que, como qualquer homem, possui horas, dias e até meses sem grande significação” (SANT’ANNA, 1975, p. 2). O trecho transcrito, portanto, revela que as confissões a serem desenvolvidas por Ralfo são passagens assumidamente selecionadas de uma existência.

Ademais, entendemos que, apesar da inversão que ocorre no gênero autobiográfico, por meio do uso do termo “uma autobiografia imaginária”, o romance de Sant’Anna se aproxima do gênero autobiográfico por simular uma equivalência entre autor, narrador – que na maioria dos capítulos é o próprio Ralfo – e protagonista da história. Essa equivalência é típica da narrativa autobiográfica, posto que o autobiógrafo é o mesmo que o autobiografado, isto é, o próprio escritor do texto escreve a biografia de sua vida. É possível considerar que Ralfo é o autor de sua autobiografia porque o narrador que existe no “Prólogo” se iguala a ele, quando menciona que “[...] resolvi transformar-me em outro homem, tornar-me personagem” e, posteriormente afirma que “Ralfo é este homem” (SANT’ANNA, 1975, p. 2).

A equivalência entre autor, narrador e personagem também é importante para que possamos afirmar que a narrativa de Sant'Anna referencia o gênero autoficção, pois, assim como a autobiografia, a autoficção também pode se amparar nessa correspondência, conforme a abordagem de Doubrovsky<sup>25</sup>. Nesse sentido, o autor não nomeado (presente no “Prólogo” do livro), insatisfeito com a própria história pessoal, transforma-se em personagem, [...] [p]orque um homem que recusou a si próprio e murchou, cedendo lugar a um personagem” (SANT'ANNA, 1975, p. 2). Assim sendo, esse escritor fictício, presente no “Prólogo”, cria uma personalidade e uma existência, conservando uma suposta equivalência entre os nomes de autor, narrador e personagem. Ademais, é possível afirmar que *Confissões de Ralfo* (1975) apresenta na ficha catalográfica o gênero romance, o que também é uma das características da autoficção.

Cabe ainda assinalar que *Confissões de Ralfo* (1975) referencia o gênero memórias, pois, como citamos no capítulo anterior da presente pesquisa, existem várias passagens do livro que mencionam a narrativa como se fosse um livro de memórias. O gênero se aproxima muito da autobiografia e das confissões, assim como do testemunho<sup>26</sup>, uma vez que em ambos é necessário que o narrador faça uma ativação de suas memórias. Nesse sentido, a alusão ao gênero memorialístico na narrativa de Sant'Anna fica evidente, por exemplo, quando o narrador revela que guardará lembranças de uma pessoa que conheceu, ao mesmo tempo em que traça perfis de personagens secundários do livro.

Além disso, o gênero memórias também pode se caracterizar a partir de lembranças alheias ao narrador. Sendo assim, é importante citar o capítulo “Fragmentos do diário de Madame X, psicopata” (p. 131), cujo conteúdo narrado diz respeito a como a personagem Madame X conheceu Ralfo e qual o seu interesse pelo protagonista. O trecho a seguir apresenta uma descrição de Ralfo pela perspectiva de Madame X:

O sr. Ralfo estava hoje divertindo os pacientes na sala de estar. Fazendo mágicas, tocando piano e até mesmo realizando números de equilíbrio. Uma interpretação muito primária e amadora, embora simpática e divertida. O mais interessante é que ele tinha o ar sério e compenetrado de quem estivesse apresentando um espetáculo profissional (SANT'ANNA, 1975, p. 139).

---

<sup>25</sup> Doubrovsky estabelece que a autoficção pode ser entendida como “uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal [...]” (LECARME, 2014, p. 68).

<sup>26</sup> Trataremos sobre o testemunho no próximo subcapítulo.

O fragmento, registrado no diário de Madame X, trata sobre os atos de Ralfo dentro do Laboratório Existencial Doutor Silvana e sua relação com os internos. Nesse diário, produzido por uma personagem secundária do romance, os acontecimentos registrados são alheios a Ralfo, ainda que a voz da personagem e a sua perspectiva sobre os acontecimentos componham as confissões de Ralfo.

O diário de Madame X, assim como o capítulo intitulado “Diário de bordo” (p. 27), fazem referência ao mesmo gênero. Nesse sentido, tanto o diário de bordo que Ralfo escreve durante sua viagem marítima, quanto o diário de Madame X, seguem a estrutura de um diário convencional, pois ambos apresentam a narração em primeira pessoa, bem como situações íntimas. Os dois capítulos também possuem a separação dos dias nos quais foram registrados determinados acontecimentos por parte do diarista, como por exemplo “1º dia” nos apontamentos registrados no diário de bordo e “Dia 151 (aprox.), do ano 27 (aprox.) do meu internamento” no diário escrito por Madame X. Essa separação dos dias se aproxima da ideia de registro baseada nos dias do calendário e, por isso, os dois capítulos mencionados se assemelham ao gênero diário, revelando um pastiche.

Já a carta destinada à mãe de Ralfo, no capítulo “Carta à mamãe” (p. 140), faz alusão ao gênero correspondência, isto é, ilustrando um destinatário específico e demonstrando um tom pessoal e íntimo. Dessa forma, verificamos outra ocorrência do recurso do pastiche, pois entendemos que Ralfo materializa a presença de sua mãe, a qual desconhece, como afirma no trecho: “É estranho, sem dúvida, que de repente eu me lembre da senhora, eis que nunca a procurei e, na verdade, nem mesmo a conheço” (SANT’ANNA, 1975, p. 140). Apesar de não conhecer a mãe, o protagonista imagina sua destinatária para narrar a nostalgia por recordar momentos vividos junto dela e, também, para informar a possível publicação do seu romance.

Além de perceber a “imitação” dos gêneros das escritas de si feita por Sant’Anna, é importante abordar que o pastiche, assim como Hutcheon (1985, p. 55) menciona, “será com frequência uma imitação, não de um único texto [...], mas das possibilidades infinitas de textos”. Dessa forma, o pastiche pode imitar vários estilos, textos, gêneros, assim como acontece em *Confissões de Ralfo* (1975). Os recortes de vários gêneros que existem na narrativa de Sant’Anna são responsáveis não somente pela organização do texto literário, mas também pela mistura de diferentes



pactos de leitura, entrecruzamento capaz de desestabilizar as expectativas do leitor em relação ao romance.

Os recortes de diferentes gêneros vinculados às escritas de si no romance de Sant'Anna também estabelecem vínculos com a grande manifestação de gêneros da “literatura do eu” produzida no Brasil nos anos 1970, período no qual, como afirma Klinger (2012, p. 20), “[...] apresenta-se o que consideramos aqui um segundo momento de destaque da *escrita de si*”, que ocorreu durante os anos de “recuperação democrática nos países do Cone Sul que sofreram as ditaduras militares dos anos 70 e 80”. Assim sendo, essa literatura do eu pode ser entendida como “testemunho de geração” (KLINGER, 2012, p. 20), isto é, que serviu como legado de uma geração que sofreu com os ataques da ditadura. No momento da pós-ditadura, com a volta dos exilados, intensificaram-se os depoimentos testemunhais, conforme afirma a pesquisadora Hilbert (1990, p. 21-22) no trecho a seguir:

A literatura do eu, principalmente nos fins dos anos setenta, com a volta dos exilados, através de depoimentos e memórias, passou a preencher as fissuras deixadas pela história oficial. Esta narrativa teve sucesso imediato. Uma geração mais jovem tentava, através da memória alheia, suprir o seu (des)conhecimento histórico, e outro tipo de leitor, desejava expiar culpas suscitadas pela própria alienação ou pelo apoio, silencioso ou não, dado ao golpe, utilizando-se para essa expiação da leitura obsessiva de todo o relato que estivesse a sua disposição.

Nesse sentido, a literatura dos anos 1970 e 1980 esteve pautada em histórias testemunhais e memorialísticas com o objetivo de registrar depoimentos de torturados, exilados e presos. O romance de Sant'Anna dialoga com essa perspectiva a partir do conteúdo exposto nos capítulos “Interrogatório I” (p.111) e “Interrogatório II” (p. 117) e revela, portanto, a proximidade com a literatura do eu produzida na época. Destarte, os “recortes” de vários gêneros das escritas de si na narrativa de Sant'Anna, que analisamos neste trabalho, são responsáveis por referenciar a geração dos anos 70, que também produziu vários textos vinculados às escritas de si.

Diante dessas considerações, entendemos que Sant'Anna mobiliza diversos gêneros, mas temos o interesse de discutir, ainda, o gênero testemunho, pois ele dialoga com as considerações sobre a literatura setentista, cujas recorrências Sant'Anna referencia em *Confissões de Ralfo* (1975). Sendo assim, o próximo

subcapítulo abordará trechos do romance de Sant'Anna que podem ser entendidos como uma referência à ditadura e também ao gênero testemunho, escrita de si amplamente explorada na época (anos 70).

## 5.2 UM TESTEMUNHO DE GERAÇÃO

Os capítulos intitulados “Interrogatório I” (p. 111) e “Interrogatório II” (p. 117), de *Confissões de Ralfo* (1975), remontam episódios de violência e tortura mediante força física, situações nas quais Ralfo é torturado. Determinadas passagens do texto, como “[e]les me arrancaram de dentro do carro e me empurraram, aos bofetões, para uma cela imunda [...]” (SANT’ANNA, 1975, p. 111), e “[e]les, os profissionais, sabem que a espera é tão importante quanto a tortura na destruição de um homem [...]” (SANT’ANNA, 1975, p. 112) apresentam aproximações aos fatos vivenciados durante a ditadura que esteve em vigência no momento de publicação do romance de Sant’Anna. Outro excerto que indica a violência é o seguinte:

Eles me arrancaram de dentro do carro e me empurraram, aos bofetões, para uma cela imunda e infestada de pequeninos insetos sobre um chão de cimento, onde havia vestígios de sangue, mijo e vômitos. E quando fecharam a porta atrás de mim, eu era só no mundo; só, de um modo que nunca antes experimentara ou imaginara possível acontecer. Eu podia me debater e chorar ou rezar, que as coisas não se modificariam nem mais espaço se abriria para o meu corpo. Um medo a se transformar rapidamente em pânico e num tipo de suor que não escorre para fora, mas se volta para dentro do corpo e o abafa (SANT’ANNA, 1975, p. 111).

O trecho pode ser entendido como um testemunho da geração dos anos 70, já que o cenário descrito se aproxima do ambiente de tortura que ocorria na ditadura. A agonia do protagonista também é manifestada no excerto a seguir:

E isso é apenas o começo, irmãos. E o que se deseja, neste princípio, é somente que algo aconteça, para que a espera tenha seu desfecho. **Nem que este desfecho seja um tiro misericordioso na nuca ou pontapés no baixo ventre ou porradas que deformem seu rosto e façam o sangue espirrar no terno impecável de um torturador profissional** (SANT’ANNA, 1975, p. 111-112, grifos nossos).

A passagem acima revela a violência psicológica sofrida pelo torturado diante da situação de encarceramento, além do sentimento de pavor por pensar no que os interrogadores fariam com ele. Essa violência psicológica pode ser verificada nos

trechos destacados do excerto, pois o encarcerado já sabe o que o espera, isto é, a violência física por meio de um tiro ou mesmo com pontapés. Ainda no capítulo “Interrogatório I”, a epígrafe que faz a abertura do texto reitera o pânico que o narrador sentia no espaço no qual se encontrava. Conforme o trecho:

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, poder trazer para mim o fato de que tais coisas aconteceram apenas ficcionalmente comigo?** Pois poderia ter sido assim: (SANT’ANNA, 1975, p. 111, grifos nossos).

Essa epígrafe, sem assinatura de autoria, revela o nítido intuito de denunciar, literariamente, a violência ditatorial. A referência, no romance de Sant’Anna, é um dos exemplos do compromisso da literatura da época não apenas em denunciar, mas também em preservar as memórias da violência político/institucional. Sendo assim, os capítulos em questão (“Interrogatório I” e “Interrogatório II”), narrados em primeira pessoa, servem também como um testemunho da geração que viveu a ditadura, sendo Ralfo um representante, embora fictício, dessa geração. O testemunho, forma de escrita de si, aproxima-se dos relatos autobiográficos desenvolvidos com frequência nos anos 70, época na qual a ficção também se relacionava “à resistência e à luta armada contra o regime repressivo” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 25).

Dessa forma, os capítulos “Interrogatório I” e “Interrogatório II”, de *Confissões de Ralfo* (1975), servem como um relato de experiência, isto é, uma expressão testemunhal de uma época, a da ditadura. Entendemos que Ralfo, nesses capítulos, atua como uma testemunha que atravessa a situação de um interrogatório para depois dar o seu depoimento, fato que dialoga com a perspectiva de Agamben (2008) (apresentada no item “3.2 As memórias e o testemunho”). O testemunho do protagonista, nesse sentido, reconstrói a situação que viveu, descreve os perfis dos interrogadores, o espaço no qual esteve encarcerado, e as perguntas que ele deveria responder para não ser severamente punido.

Os capítulos que remontam uma cena de interrogatório também podem referenciar mais um exemplo de pastiche presente em *Confissões de Ralfo* (1975), posto que Sant’Anna “imita” o gênero testemunho ao introduzir na narrativa um

depoimento sobre fatos que ocorreram durante um interrogatório. A referência ao gênero testemunho pode ser entendida através do relato do protagonista, que elabora um retrato fiel do que viveu, a partir de detalhes, como “uma cela imunda [...] onde havia vestígios de sangue, mijo e vômitos” (SANT’ANNA, 1975, p. 111), bem como a descrição dos interrogadores, conforme a passagem: “[o] baixinho e o magro, os torturadores padrão” (SANT’ANNA, 1975, p. 113).

Ademais, é importante considerar que, em *Confissões de Ralfo* (1975), a criação de um autor-personagem que é submetido a atos violentos não é gratuita. Ralfo, portanto, enquanto aspirante a escritor, sofre com o encarceramento e a tortura, conforme é verificável no trecho a seguir:

- E qual era a profissão de Dostoievsky?
- Escritor.
- E o que é um escritor?
- Aquele que escreve livros.
- Assim como vós?
- Assim como eu, senhores.

**Duas chibatadas por ser um escritor** (SANT’ANNA, 1975, p. 123, grifo nosso).

Nesse exemplo, pontuamos que a pergunta sobre quem é Dostoievsky espelha um episódio irônico, já que o questionamento referente à profissão do conhecido autor não é algo relevante para se questionar em um interrogatório. O interrogatório, portanto, possui perguntas sem sentido, pois são feitos questionamentos como “quem descobriu o Brasil?” (SANT’ANNA, 1975, p. 116), ou o pedido: “Nos dê a receita de uma rosca doce” (SANT’ANNA, 1975, p. 125). As perguntas feitas, aparentemente *nonsense*, são bem diferentes das reais perguntas que realmente eram feitas nos interrogatórios dos porões das delegacias durante a ditadura. Sendo assim, os questionamentos proferidos à Ralfo, supostamente sem sentido, coincidem com a passagem a seguir, na qual ocorre a revelação de que o interrogatório foi somente uma farsa:

- E nos diga, agora, **mas em inglês**, o que é uma farsa?
- **A foolish show, mockery, a ridiculous sham.**
- Assim como fazemos nós?
- Assim como nós todos.
- **Continuemos então com a nossa farsa... Perdão, com o nosso interrogatório** (SANT’ANNA, 1975, p. 125, grifos nossos).

O trecho revela uma definição para “farsa”, que é dita em inglês, contendo um significado de zombaria. Ao indicar que o interrogatório é somente uma farsa, compreendemos que, mesmo que o autor empírico, Sérgio Sant’Anna, não tenha sido preso ou participado de um interrogatório, é notório o interesse de mostrar ao leitor que a ficção era uma ferramenta que propiciava a denúncia dos fatos violentos da ditadura. Nesse sentido, é importante resgatar a perspectiva de Klinger (2012), quando comenta que o cenário nacional dos anos 70 e 80 remonta vários relatos autobiográficos e testemunhais, voltados para a problematização das vivências da ditadura. Sendo assim, as cenas reconstruídas por Ralfo nos dois capítulos analisados fazem referência aos textos que foram produzidos nos anos 70, justamente em vista dos depoimentos dados por pessoas que, assim como o personagem Ralfo, também foram interrogadas.

Diante das considerações apresentadas, é possível compreender que o interrogatório presente em *Confissões de Ralfo* (1975) pode ser entendido como um episódio ficcional, pois existe a afirmação de que tudo foi somente uma farsa. O leitor, portanto, diante de mais um episódio ficcional apresentado pela narrativa, firma um acordo ficcional. Porém, o leitor, ao levar em consideração o testemunho de geração registrado no texto – que faz alusão à ditadura –, acaba ativando os conhecimentos que possui sobre os acontecimentos do período e percebe pistas referenciais acerca do episódio violento ao qual o protagonista foi submetido.

A partir das considerações abordadas nesta parte final do presente trabalho, entendemos que Sant’Anna se utiliza da paródia, do pastiche e do hibridismo para mobilizar as escritas de si. Por meio desses recursos, percebemos que Sant’Anna incorpora, em sua narrativa, gêneros amplamente desenvolvidos no âmbito da literatura brasileira das décadas de 70 e 80, textualidades utilizadas para registrar o relato de ex-presos, de torturados, de pessoas que testemunhavam o desaparecimento de seus familiares, entre outros casos. Nesse sentido, no romance *Confissões de Ralfo* (1975), Sant’Anna adapta uma característica própria da literatura pós-moderna (a de misturar diferentes gêneros) à urgência de denunciar ou de manifestar um testemunho da violência ditatorial.



## 6 CONCLUSÃO

O romance *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant'Anna, mobiliza diversos gêneros atrelados às **escritas de si**, como **a autobiografia, as confissões, a autoficção, o diário, a correspondência, as memórias e o testemunho**, gêneros que analisamos no decorrer de nosso trabalho. Para o levantamento bibliográfico e a análise textual das escritas de si e dos pactos de leitura, preocupamo-nos, primeiramente, em resgatar aspectos críticos sobre a literatura brasileira dos anos 70 e 80, bem como sobre as manifestações pós-modernas da literatura, para, posteriormente, examinarmos como *Confissões de Ralfo* (1975) dialoga com esses elementos característicos da literatura pós-moderna e com as escritas de si.

Após a contextualização inicial, proposta na primeira parte desta pesquisa, focamos no resgate de abordagens teóricas que deram sustentação à nossa análise dos gêneros das escritas de si. Dessa maneira, recobramos pressupostos teóricos sobre a autobiografia, as confissões, a autoficção, o diário, a correspondência, as memórias e o testemunho, destacando alguns pontos principais sobre a organização desses gêneros e definindo as escritas de si – a partir da perspectiva de Foucault (1992) – como o ato da escrita atrelado ao pensamento sobre si mesmo.

Feita esse resgate conceitual, também abordamos os diferentes pactos de leitura, tendo em vista que as escritas de si podem estar amparadas em um pacto referencial, no qual o leitor aceita as informações narradas no texto como “verdadeiras”. Entretanto, também foi necessário discutir o acordo ficcional, cujo leitor, mesmo sabendo que está diante de um texto de ficção, suspende a sua descrença para imergir no universo que lhe é ficcionalmente apresentado. A importância da discussão desses pactos se deu devido à mistura de gêneros existente em *Confissões de Ralfo* (1975), pois a narrativa supõe, ao mesmo tempo, um texto autobiográfico, como é possível notar do subtítulo do livro, e um romance (ligado a um pacto ficcional), conforme a ficha catalográfica.

Assim sendo, conhecer os diferentes gêneros que estão presentes em *Confissões de Ralfo* (1975) e os pactos de leitura entre autor e leitor, evidenciou que o texto de Sérgio Sant'Anna insinua uma alternância lúdica entre o pacto referencial e o ficcional. Porém, essa variabilidade de contratos tácitos se perde quando o leitor percebe que o texto é explicitamente ficcional e não pode ser comparado com a

história pessoal do autor empírico, visto que as referências metaficcionalis são as principais responsáveis por mostrar o caráter ficcional explícito na narrativa de Sant'Anna.

A metaficção, recurso presente na maior parte da obra de Sant'Anna, conforme exemplificamos resumidamente na primeira parte desta pesquisa, aparece no livro que analisamos como manifestação de diferentes planos ficcionais. Dessa forma, em *Confissões de Ralfo* (1975) existe um plano narrativo que se estabelece no "Prólogo" do livro e que também é retomado no "Epílogo", cujo enredo envolve um escritor que quer passar por um processo de purificação de sua alma a partir da produção de um romance. De imediato, esse autor se converte em um personagem nomeado Ralfo e inicia a contar a sua história. Já o segundo plano ficcional diz respeito à história de Ralfo, que também cria outros planos ficcionais dentro de sua trajetória, revelando a metaficção.

Posterior ao resgate teórico sobre as escritas de si e os pactos de leitura, a terceira parte de nosso trabalho objetivou a análise das manifestações das escritas de si no romance *Confissões de Ralfo* (1975), contemplando excertos do texto e do paratexto do livro. Confrontamos trechos da narrativa com aspectos teóricos abordados na segunda parte ("3 *Escritas de si* e pactos de leitura") e também problematizamos os pactos de leitura referencial e ficcional frente a essas passagens analisadas. Dessa forma, nossa análise apresentou discussões sobre o pacto autobiográfico, a narrativa retrospectiva e as problematizações a respeito do nome próprio.

Diante das análises produzidas, concluímos que *Confissões de Ralfo* (1975) não se trata de uma história sobre o autor empírico, mas da história de um personagem ficcional que escreve a sua própria autobiografia, repleta de feitos imaginários e da citação de outros livros de ficção, como *Alice no país das maravilhas* e *Dom Quixote*. Além disso, Ralfo, protagonista e autor das fantasiosas confissões, não revela muitas informações sobre a sua vida pessoal, bem como não apresenta fatos que fizeram parte de sua infância, isto é, antes de seus vinte e poucos anos de idade, já que é somente com essa idade que ele é concebido para produzir esse texto de ficção.

Além das considerações já pontuadas, nossa análise contemplou a discussão sobre a autoficção, gênero ainda não nomeado na época de publicação do romance de Sérgio Sant'Anna (anos 70), mas que faz parte do enredo de *Confissões de Ralfo*



(1975), tendo em vista que o autor (e, nesse sentido, entendemos que é o autor presente no “Prólogo”) cria uma personalidade e uma existência para registrar “fatos” sobre uma trajetória individual. A personalidade inventada é a de Ralfo, autor-personagem da narrativa e, por isso, compreendemos que o romance de Sant’Anna se trata de uma “autobiografia imaginária”, pois se utiliza do gênero autobiográfico e confessional para narrar um conteúdo fantasioso, isto é, sobre a vida de um personagem de ficção.

Ainda, é importante mencionar que nosso trabalho contemplou o gênero memórias quando analisamos excertos do texto literário que abordam memórias do narrador, além de memórias alheias inseridas na narrativa, isto é, a partir de documentos produzidos por personagens secundários. Também o diário e a correspondência foram gêneros analisados, principalmente no que se refere à revelação da intimidade do protagonista, bem como de personagens secundários, como no caso do capítulo “Fragmentos do diário de Madame X, psicopata” (p. 131).

A análise dos gêneros das escritas de si no romance de Sant’Anna nos levou à última parte desta pesquisa, intitulada “Olhares sobre as *escritas de si* em *Confissões de Ralfo* (1975)”, na qual abordamos algumas relações entre as escritas de si e elementos da literatura pós-moderna. Dessa forma, nosso trabalho buscou, além de interpretar o uso das escritas de si, entender o motivo da referência a esses gêneros. Nesse sentido, nosso resgate sobre a literatura nacional dos anos 70 e 80, assim como sobre a literatura pós-moderna, teve primordial importância, pois compreendemos que Sant’Anna faz pastiche com várias formas de escritas de si que menciona no romance.

Esse recurso, que se ampara na “imitação”, resgatou diversos estilos e diferentes gêneros em *Confissões de Ralfo* (1975), conforme ilustramos em nossas considerações feitas na última parte de nossa pesquisa. Destarte, percebemos que Sant’Anna referencia a autobiografia, as confissões, a autoficção, o diário, a correspondência, as memórias e o testemunho (que são consideradas escritas de si) como uma forma de fazer alusão a toda uma geração (anos 70 e 80) que produziu textos desses gêneros.

A paródia também é outro recurso usado com recorrência em *Confissões de Ralfo* (1975) e, conforme abordado na quarta parte da presente pesquisa, esse recurso inverte os sentidos do gênero autobiográfico, principalmente quando nos deparamos com o subtítulo “autobiografia imaginária”, na narrativa de Sant’Anna.

Nesse exemplo, é possível notar que a autobiografia é caracterizada como “imaginária”, isto é, ficcional, e, por isso, inverte o sentido de ser pautada na referencialidade e na “verdade”.

Ainda em relação à época de produção do texto literário, é importante mencionar o hibridismo literário que era manifestado a partir de romances-reportagens, por exemplo. Em *Confissões de Ralfo* (1975), percebemos a ocorrência desse hibridismo, posto que existe a mistura entre o romance e as várias formas de escritas de si. Dessa maneira, o romance como um gênero híbrido também pode confundir relatos factuais e ficcionais, assim como acontece na narrativa de Sant’Anna, que “brinca” com o leitor, principalmente a partir dos paratextos ficcionais do livro (como o “Prólogo” e o “Epílogo”), que mostram gêneros das escritas de si que sugerem um vínculo à referencialidade.

Como apontamos na primeira parte de nossa pesquisa, conforme a perspectiva de Bakhtin (2010), o hibridismo é característico do gênero romance, pois o gênero, desde o seu surgimento, alia-se a outras formas e, por isso, pode ser considerado como um gênero inacabado e que continua em constante transformação. Esse hibridismo também é um recurso que predomina na literatura brasileira dos anos 70 e 80, devido a uma intensificação dos meios de comunicação de massa e, assim, a literatura passa a competir com esses outros meios.

Dessa forma, o hibridismo é realçado quando ocorre a mistura entre gêneros, como é o caso do conto-notícia e do romance-reportagem, e, também, com o entrecruzamento do romance e as escritas de si, como as memórias, testemunhos, autobiografias, gêneros muito marcados na literatura dos anos 70 e 80 no Brasil. Esse hibridismo, portanto, foi responsável por desconstruir as fronteiras entre os gêneros, pois os leitores já não sabem se estão lendo um texto pautado na referencialidade, como uma notícia de jornal ou uma autobiografia, ou na ficção. O surgimento do termo autoficção, então, confundiu ainda mais essas fronteiras entre os gêneros, e confundiu, também, os pactos de leitura entre autor e leitor.

Sendo assim, entendemos que Sant’Anna mobiliza recursos como o hibridismo, a paródia e o pastiche para envolver as mais variadas formas de escritas de si em um só texto literário, cuja articulação entre os gêneros ficcionais e não ficcionais provoca diversas expectativas no leitor, sujeito responsável por construir contratos tácitos de leitura. Portanto, compreendemos que o leitor, em *Confissões de Ralfo* (1975), precisa fazer previsões o tempo todo, uma vez que durante a leitura

se depara com gêneros que remetem a um pacto referencial, bem como encontra gêneros vinculados ao pacto ficcional. Assim sendo, o estudo sobre os pactos de leitura foram relevantes em nossa pesquisa, pois, no texto literário de Sant'Anna, o leitor pode criar a expectativa de que encontrará aspectos autobiográficos e firmará um pacto referencial, pacto que pode ser quebrado no momento em que encontra uma narrativa explicitamente ficcional.

Sant'Anna, portanto, “brinca” com as escritas de si, desestabilizando as expectativas do leitor ao referenciar vários gêneros que dialogam com diferentes pactos de leitura. A alusão aos gêneros das escritas de si, em *Confissões de Ralfo* (1975), pode ser entendida como uma forma de testemunho da geração dos anos 70, já que na referida época, textos testemunhais, autobiográficos, entre outras manifestações de si, registravam o relato de ex-presos, de exilados, e de demais indivíduos que sofreram com a violência no período ditatorial. Sendo assim, Sant'Anna concilia uma das características tradicionalmente relacionadas à literatura pós-moderna (o hibridismo literário) às urgências em testemunhar a violência ditatorial vigente durante a produção do romance *Confissões de Ralfo* (1975).



## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. In:\_\_\_ **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 25-48.

\_\_\_\_\_. O arquivo e o testemunho. In:\_\_\_ **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. p.139-170.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v.10, n. 12, 2008. p. 31-49. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/179>>. Acesso em: 08 jun. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In:\_\_\_ **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. 6. ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 2010. p. 397-428.

BARBIERI, Therezinha. **Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_ **O rumor da língua**. Tradução de Maria Laranjeira, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. V. 1. São Paulo: Editora Ática S. A., 1989.

COLERIDGE, Samuel Taylor. Biographia Literaria. In:\_\_\_ **Teorias poéticas do romantismo**. Luiza Lobo (org.). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 188-207.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In:\_\_\_ **Ensaio sobre o autoficção**. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.

CORTÁZAR, Julio. Situação do romance. In:\_\_\_ **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa; organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 61-83.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In:\_\_\_ **Ensaio sobre o autoficção**. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **Leitura do texto literário**: Lector in fabula. Tradução de Mário Brito. Portugal, Lisboa: Editorial Presença, 1979.

\_\_\_\_\_. **Os limites da interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. 2. ed. de 2004. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FELIPPE, Renata Farias de. Sérgio Sant'Anna. In: \_\_\_\_ **Por que ler os contemporâneos?** Autores que escrevem o século 21. Organizado por Léa Masina [et. al.]. Porto Alegre: Dublinense, 2014.

FIGUEIREDO, Euridice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Narrativa e poder: Ficções pós-utópicas de Sérgio Sant'Anna. **Fronteira Z**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduandos em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, São Paulo, n. 1 (2008), p. 1-9, 2008. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12612>> Acesso em: 16 out. 2020.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_ **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: \_\_\_\_ **Ensaio sobre o autoficção**. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: A literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga et. al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz: 2010.

GRUPO COMPANHIA DAS LETRAS. **Sérgio Sant'Anna**. 2021. Disponível em: <[https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00441&gclid=Cj0KCQiAs5eCBhCBARIsAEhk4r7QeKorYGGUJgUyry-8hetcvDNWj9Y8PdD-jAoGwRSVodFlj4QZJ2saAqOfEALw\\_wcB](https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00441&gclid=Cj0KCQiAs5eCBhCBARIsAEhk4r7QeKorYGGUJgUyry-8hetcvDNWj9Y8PdD-jAoGwRSVodFlj4QZJ2saAqOfEALw_wcB)> Acesso em: 08 mar. 2021.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot Malnic. 2. ed. V. 14. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HILBERT, Telma Maria Remor. **Confissões de Ralfo**: um romance de geração. 1990. 96 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia**: Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria de efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. V. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAMESON, Fredric. **A lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevasco. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In:\_\_\_\_ **Ensaio sobre a autoficção**. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 127-162.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2. ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In:\_\_\_\_ **Ensaio sobre a autoficção**. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.

LEITE, Janaína Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. 2014. 119 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2014.

LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e ficção. In:\_\_\_\_ **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.), Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 103-109.

\_\_\_\_\_. Autoficções & Cia. In:\_\_\_\_ **Ensaio sobre o autoficção**. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a. p. 21-38.

\_\_\_\_\_. O pacto autobiográfico. In: \_\_\_\_ **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 15-55.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SANT'ANNA, Sérgio. **A tragédia brasileira**: romance-teatro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

\_\_\_\_\_. **Confissões de Ralfo**: uma autobiografia imaginária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Notas de Manfredo Rangel, Repórter**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

\_\_\_\_\_. **O Vôo da madrugada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Simulacros**. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

\_\_\_\_\_. **Um romance de geração**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1988.

SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos**. Recife: Cepe, 2019.

SANTOS, Luis Alberto. Ficção que se realiza: O Brasil urbano na obra de Sérgio Sant'Anna. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, MG. V. 3, p. 73-82, 1995. Disponível em:

<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/87/showToc>>

Acesso em: 16 out. 2020.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985.

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