

O triunfo da morte ou o triunfo do *tongue-in-cheek*?

Jussara Santos**

RESUMO

O presente texto tem como objetivo analisar o romance de Augusto Abelaira *O triunfo da morte*, a partir dos jogos de engano lá instaurados. Podendo ser definido como uma rede de artimanhas, o romance de Abelaira tem nos deslizamentos de sentido um de seus principais elementos de construção. Ao corroer ou minar instituições como as de autor e leitor, a obra questiona outra instituição: a obra literária. A leitura que ora apresentou realizou-se sob as nuances da ironia e objetiva apontar as especificidades da escrita daquele autor português contemporâneo.

*A literatura é fortemente comunicativa (...)
por isso veicula a ironia.*
Maria de Lourdes Ferraz

Quando discute o termo *ironia* e suas várias implicações, Maria de Lourdes Ferraz (1987) salienta que a dimensão significativa do termo não se esgota em sua fórmula mais corrente: “significar o contrário do que diz”. Na verdade, é preciso ir além e perceber que a ironia “dizendo o contrário do que afirma, diz sobretudo mais do que fica expresso”. Conclusão: não é apenas dizer o contrário, mas dizer no contrário.

Nesse sentido, creio que caminhar pelo terreno da ironia não é nada fácil, para não dizer perigoso. Afinal, se acreditamos sermos capazes de alcançar o significado das coisas e apreender os fatos em sua totalidade, provavelmente o que se encontra para além das superfícies nos causará incômodo e perturbação.

O discurso irônico, na medida em que “solapa claridades, proporciona

* Trabalho final do curso “Jogo, engano e arte na obra de Augusto Abelaira”, ministrado pela Prof^a Dr^a Lúlia Parreira Duarte no Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa da PUC Minas.

** Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas.

vistas de caos, destrói e revela o câncer da negação no coração de qualquer afirmação” (Duarte, 1990, p. 25-45), instaura a crise. É a própria crise em nós, já que nos pode apontar, justamente, a não totalidade, ou seja, os vários e possíveis significados de uma mesma coisa.

A produção literária de Augusto Abelaira (escritor português contemporâneo) parece apontar essa crise que pode ser verificada no descentramento da narrativa, já assinalado por Leodegário A de Azevedo Filho, quando de sua análise de *Bolor*:

A vida, já dizia Gide, não é lógica. Por que o romance haveria de sê-lo? O pensamento de Gide, aqui lembrado, e o faço porque Augusto A Abelaira é gideano, sugere bem que o texto de ficção, moderna, deve ser considerado numa inversão assimétrica, em relação ao contexto, como é o caso do romancista Português. Aqui não se tem mais um texto que homologa uma determinada visão de contexto. O que se tem aqui é um texto que problematiza qualquer visão não contextual, descentrando-se (...). (Azevedo Filho, 1975)

A primeira leitura do romance em questão levou-me a amá-los (autor e obra) sem grandes problemas. Já a segunda, a terceira e assim por diante, levou-me a temê-los, a considerá-los geniais, logo assustadores.

Em *O triunfo da morte* nada é fixo, tudo é relativizado: o lugar e o papel do autor, do leitor, do texto. É impossível, portanto, lê-lo sem considerá-lo nas nuances da ironia. Nada se afirma definitivamente. Os significados são minados e o sentido que não se encontra mais na superfície se faz no seu contrário.

A obra de Augusto Abelaira se posiciona de forma séria e crítica diante das contingências que delineiam as relações humanas.

Enfim, vamos ao (t)riunfo.

Para além do enunciado?

Já em suas primeiras páginas, o romance *O triunfo da morte* apresenta rupturas, uma vez que não se propõe a contar uma história de forma linear, como um romance tradicional, mas a construir um mosaico narrativo, puxar os fios de uma não costura.

Essa proposta de construção narrativa pode ser identificada imediatamente com a ausência do capítulo de número 1. Logo, onde o começo, a origem, o “Era uma vez”?

2. As páginas anteriores parecerão um tanto pretensiosas, mas conquistar logo de início, logo nas primeiras linhas, um estilo ultrapassa as minhas possibili-

dades se não me perder pelo caminho, se adquirir confiança em mim próprio, se chegar ao fim, deito-as então fora, substituindo-as por outras. (Abelaira, 1981, p. 1, grifos meus)

Mas ao mesmo tempo em que o capítulo de número 1 não se encontra iniciando a narrativa, o narrador-“autor”, apresentado no romance, cria a expectativa no leitor de que esse poderá ter acesso àquelas páginas em algum outro momento.

O verbo parecer, lá utilizado no futuro assinala a intenção do narrador-“autor” de criar curiosidade e desejo sobre algo que provavelmente nem existirá. A ruptura que parece ser uma das características do romance de Abelaira se materializa na escolha da Morte como força-motriz da narrativa. Afinal, ainda que a morte possa ser lida também como elemento revitalizador e consagrador por alguns, ela traz em si a interrupção, a quebra.

A consagração da ruptura se efetiva com as notas do editor que aparecem no final do romance. As notas, pseudo-notas de um pseudo editor, intensificam questões como a de noção de autoria, de verdade, de verossimilhança entre outras.

Para o narrador-“autor” de *O triunfo da morte*, escrever é uma possibilidade não só de promoção intelectual, como também de inserir-se na sociedade, relacionar-se com os outros. Assim, diz-se tomado não só pela idéia do livro, como pela idéia dos leitores. Ao produzir sua obra, ele não a pensa como algo pronto, fechado, mas como uma possibilidade de interlocução:

(...) no meu espírito se meteu a idéia do livro, a idéia dos leitores, não o simples e adolescente anseio de falar comigo próprio. Um ato solidário, um prazer que vive da relação com os outros. Em resumo: procuro cúmplices, procuro cúmplices! (p. 3)

Mas ao ressaltar que procura cúmplices, o narrador nos possibilita colocar algumas questões: estaria a criação sendo equiparada a um ato criminoso, possivelmente a morte? Caso sim, narrador-autor-leitor seriam todos (potencialmente) assassinos?

Guido Almansi (1978), ao tratar das muitas expressões inglesas que modificam o que é dito e escrito, chama atenção para a expressão particular do *tongue-in-cheek*. Trata-se de um artifício que parece a Almansi exclusivamente ligado à língua e mais especificamente à inglesa. Diferentemente da piscadela (fenômeno externo) o *tongue-in-cheek* é um fenômeno interno, “uma cerimônia secreta que se desenvolve em um compartimento muito privado da cavidade oral do locutor”. O *tongue-in-cheek* é um comentário irônico de uma

mensagem lingüística que pertence a uma categoria diferente. Segundo Almansi, “nada é percebido no exterior com o *tongue-in-cheek*, apenas a dúvida que ele difunde com seu próprio aparecimento”.

Nesse aspecto, o romance de Augusto Abelaira parece-me exemplar. Ele representaria o império da dúvida e, conseqüentemente, o triunfo do *tongue-in-cheek*.

Da relação com o leitor

Se componho um livro, se penso não só em mim mas nos leitores, na curiosidade dos leitores, isso obriga-me a averiguar não somente o que pretendo exprimir; obriga-me também a mobilizar a atenção deles. Mas ao pretender mobilizar a atenção deles, o mobilizado sou eu (...) E então começam a dirigir a minha caneta através da idéia que deles faço. Já não sou eu quem escreve, escrevem os leitores. (p. 9)

Se o leitor (interlocutor buscado pelo narrador-autor?) mobilizou o autor e passou a escrever em seu lugar, imagina-se que esse leitor ocupe, agora, o espaço mítico antes ocupado pelo autor, passando de admirador a admirado.

Porém, não estará o narrador apenas massageando o ego do leitor? Se busco cúmplices, ou melhor, se o narrador de *O triunfo da morte* busca cúmplices, nada melhor do que fazê-lo acreditar que aquela narrativa está sendo por ele escrita.

Eis a arte da persuasão, do convencimento. O segredo ao qual o narrador se refere: “(...) Sem amor da arte já teria explicado nas primeiras páginas o meu segredo (...)”, passaria a ser conhecido pelo leitor, uma vez que ele agora assumia o lugar de criador? Creio que não.

Por outro lado, talvez o segredo resida aí: tanto o autor quanto o leitor têm de se acreditar dissimulados e dissimuladores. Quem lê? Quem escreve? Quem é lido? Quem é escrito? Essa verdade ausente, essa ambigüidade é o que faz com que o texto adquira existência.

O triunfo da morte é um reino de Blablalie (cf. Almansi, 1978), ilha ao sul de Pleurilie, onde todas as comunicações se fazem por palavras fingidas. Assim como em Blablalie, no romance a palavra é um instrumento de deformação. O fato da palavra ser uma palavra já é mau sinal. A palavra não é garantia de um fato ou acontecimento, porque os significados, os sentidos deslizam no romance.

Se o homem é um animal que mente, todos nós, afirma Almansi, somos mágicos enganadores, manipulamos o fenômeno natural da linguagem, utili-

zamos palavras insinceras tentando passar pelo que não somos.

O escritor torna-se então o operador que utiliza a língua conforme seus interesses, pois o *tongue-in-cheek* permite manter eficazmente a confusão e dissimular as motivações secretas que determinam a natureza do texto.

Nesse sentido, o narrador parece ter plena consciência desse poder do escritor e engana a si mesmo buscando, ou melhor, fingindo buscar o contrário:

(...) não vejas nestes fatos qualquer caráter simbólico, qualquer sentido para além deles.

Os fatos nada mais querem significar; recuso-me a considerá-los substitutos de outra coisa, recuso-me a concluir que falar em A é uma forma de dizer B (...)
(p. 53)

Mais adiante: “Ainda escrevo como se A significasse B. Ainda não aprendi a falar A, falando de A”. (p. 54)

Provavelmente, ele nunca aprenderá, mas a busca pelo que ele chama de aperfeiçoamento deve ser o que o move. Deve ser o que faz situar-se no mundo. O que escreve é sempre um rascunho, um texto a ser reescrito, refeito.

Retomando Almansi: “a cultura é traidora, os livros enganadores, e acima de tudo, os autores são mentirosos notáveis”. Assim, caso o narrador de *O triunfo da morte* dissesse A falando A romperia com a malignidade desta que se sabe lacunar e dizer no não dizer: a literatura.

O sumo de burujandu, outra criação do narrador, parece exemplificar aquele dizer no contrário. O sumo não existe e adquire força de representação pela não existência, ou seja, pela invenção. Como dizem popularmente: “O que a gente não inventa não existe!” O burujandu presta-se a tratados de filosofia que questionam a existência dos seres e das coisas, coloca em questão a problemática da natureza humana. Além disso, sustenta teses que discutem a sociedade capitalista:

(...) O sumo de burujandu, sustenta o Eurico, reflete a era capitalista, impossível concebê-lo na Idade Média ou no Paleolítico Superior, onde, garante-nos com grande cópia de exemplos, a correlação de forças sociais era muito diferente. (p. 29)

Sua força de representação adquire proporções gigantescas e já não seria mais resultado da sociedade capitalista, nem da socialista, mas da industrial. Como se não fosse suficiente é preciso vinculá-lo ao fruto proibido, ao início, ao fruto originário “das desventuras de Adão e de nossas próprias”: a maçã?

(...) *Numerosos exegetas bíblicos consideram a maçã uma tradução incorrecta. Pior: o autor do Génesis recorreu à maçã por não saber como chamar ao fruto da ciência, afinal o burujandu, já então desaparecido da face da Terra.* (...) (p.33)

O romance de Augusto Abelaira sinaliza o incômodo do homem diante do mundo. O incômodo por fazer parte dele, por estar. O incômodo e a angústia de ser, daí a necessidade de respostas. Porém, procurar respostas significa construir perguntas, perguntas, per...

*Quem é esta que sobe do deserto,
como colunas defumo,
perfumada de mirra, de incenso, e de toda sorte
de pós aromáticos?*

(Cantares de Salomão)

A morte. Sim, na busca de respostas a morte toma-se o alvo mor, na medida em que é indecifrável e irremediável. Todos buscam compreender a morte para assim tomá-la para si, dominá-la. Adiar a morte só confundindo-se com ela, tornando-se morte. Desse modo, toma-se o seu lugar, mata-se a morte e o assassino triunfaria imortal.

Mas o narrador adverte:

(...) E ficaria desesperado se alguém, puxando da cachimônia concluísse qualquer coisa deste gênero: "Para o Autor, todos nós trazemos conosco a morte, e desse modo, mesmo quando não o sabemos, matamos". Se eu desejasse exprimir tal vulgaridade, di-la-ia claramente, não gastava tantas horas e tantos contrapontos a expô-la. Não recorria a absurdos alegóricos, as alegorias não alegorizam nada. (p. 108)

Ironizando o lugar da crítica, o narrador nega a intenção de sua obra, assim como quando define a desordem, elemento construtor de sua narrativa, como sendo um recurso para encobrir a falta de gênio dos narradores modernos.

E a desordem devemos considerá-la o grande segredo descoberto pelos modernos narradores para esconder a falta de gênio. Depois, metem umas considerações algo difusas sobre a reversibilidade do tempo e pronto, ficam absolvidos! Melhor, a crítica leva-os a sério, desenvolve essas considerações, dá-lhes um significado metafísico, cai na ratoeira, aceita como moeda válida a simples moeda falsa! Muito devem rir-se os romancistas! (p. 45)

Não haveria talento de criação em nenhuma daquelas obras, apenas a

crítica se deixaria cair na armadilha dos romancistas modernos. Ressalto que, na verdade, o talento se efetivaria, justamente, na criação de armadilhas e no bom funcionamento delas. “Todo texto pode tudo significar.”

A tentativa de triunfar sobre a morte não se concretiza, parece. Afinal, como um bom escritor, a morte é também uma boa enganadora. Finge até que morre às vezes, negocia, trapaceia.

Nos deslizamentos de sentido que configuram o romance, a morte pode ter se tornado o cúmplice, o interlocutor tão desejado pelo narrador, que na busca por (de) uma escrita verdadeira (A significando A) interrogava-se:

Enfim, só depois, deitando fora toda esta papelada, escreverei a verdadeira conversa contigo. E talvez nem a escreva, talvez então possa reinventá-la oralmente, espontaneamente, na tua presença. Saberei verdadeiramente quem tu és? (p. 54)

Quem tu és? Um interlocutor inventado, inexistente, criado apenas para ajudar o narrador a compor as idéias?

Espera... Deixa-me imaginar-te mulher.. Ouve, deixa-me supor: além de mulher, a mulher por quem me apaixonei. Que em silêncio ouve as minhas palavras. E embora eu escreva neste momento, embora neste momento não te veja, esse momento deixou agora de ser este, já não é o mesmo, mas outro, e já não escrevo, mas falo – e tu, ausente, tornaste-te presente, escutas-me... Verdade? (p. 117)

A narrativa se faz de questionamentos, interrogações. Esse texto termina por fazer-se também de interrogações que buscam o que todo mundo busca: dar sentido às coisas. Por mais que tente provar que não, ao negar, o narrador se afirma como alguém que também busca significados, sentidos.

Talvez não tenha triunfado sobre a morte: “— Nunca pensaste que eu poderia ser também a Morte, a tua Morte?” (p. 137) mas quem seria ela afinal? Quem seria o autor e o leitor daquela narrativa? A narrativa não resolve, desliza.

A respeito de um ‘tal’ editor

Depois de todas as intempéries vivenciadas durante a leitura (as implicações da composição de um livro, a morte do autor ou do leitor (?), a relação narrador-narratário) o leitor é, ao final da narrativa, “agraciado” com algumas notas de um certo editor: E. N.

Essas notas informam o leitor de que aquela narrativa foi, na verdade, transcrita de umas cassetes que ele, E. N., encontrara na rua e das quais não possuía maiores informações.

As cassetes encontrei-as na rua e acerca delas nada mais se sabe, nem sequer como apareceram ali. Terão o Autor e a sua amiga pretendido levar o divertimento até as últimas consequências, terão querido brincar conosco? Ou ela perdeu as cassetes involuntariamente depois de o matar? (p. 140)

Ainda nessa mesma página, o autor interroga-se a respeito da veracidade do conteúdo das cassetes:

(...) no caso portanto de as cassetes constituírem um documento verdadeiro, que traduz uma aventura real, pode parecer estranho que ela as extrviasse com tanta leviandade, até porque põem em risco quem as perdeu (...) A intenção parece fugidia, não se percebe bem – dir-se-ia que o Autor desprezou as virtualidades da história que lhe veio parar às mãos. (p. 140)

E. N. fala em intenção fugidia, isso referenda o caráter deslizante da narrativa. As cassetes surgem aqui como mais uma tentativa de dar um caráter verossímil ao que foi narrado anteriormente. As cassetes são uma forma de registro. Existiria de fato uma amiga? Seria ela a causadora da morte do autor da narrativa? Mas de qual autor fala-se aqui? Para publicar o conteúdo das cassetes, E. N. necessitou ouvi-lo e, provavelmente, permitiu-se fazer alterações no texto, o que já o configuraria também como autor.

As notas do editor levantam outras questões: entre elas, a da verossimilhança e a da relação amor e morte. Ressaltam também que alguns momentos da gravação não ficaram muito claros. Isso fez com que E. N. (já também personagem e narrador) suprimisse essas passagens incompreensíveis, deixando lacunas e trilhas a serem preenchidas pelo leitor. Eis a literatura.

Quando suprime aqueles momentos, E. N. torna-se, de fato, autor daquela narrativa. Configura-se, então, como aquele que engana, mente, joga, utiliza de artifícios para convencer, ganhar o leitor.

Realidade, ficção ou brincadeira? Afinal, como bem perguntou Leodegário A. de Azevedo Filho, quando de sua análise de *Bolor*: “Existirá a verdade exata?” Perguntamos: existirá a verdade?

Em um *post-scriptum* o editor de *O triunfo da morte* faz a seguinte declaração:

P. S. – A enumeração dos capítulos é minha, um pouco para arejar o texto – e facilmente se compreenderá que tenha dado o número 2 ao primeiro capítulo,

havia obviamente um capítulo anterior que não foi lido ou as cassetes não registraram.

Quanto, ao título, também sou o responsável, arranquei-o à arte do século XIV, mais concretamente aos frescos do Campo-santo de Pisa.

A minha nota pessoal. E. N. (p. 146)

Faz-se importante ressaltar que o editor diz só decidir publicar o conteúdo das cassetes por saber-se à beira da morte, seis meses de vida.

E. N. tenta de todas as maneiras explicar a desordem que constrói a narrativa. Mas a ausência do primeiro capítulo não é explicada na fala do editor. Toda a ordenação da narrativa fora feita por ele. Mas essas notas de fato esclareceriam? Não estaríamos mais confusos depois delas? Saberá você, caro leitor, seu nome ainda? Assim, como se pode ver, a narrativa de Augusto Abelaira é a vertente da dúvida.

Finalmente, recorro mais uma vez a Guido Almansi quando este define o leitor de textos onde a ironia lateja, onde reina um princípio de incerteza:

O leitor não sabe mais onde está, ele perde de todos os lados, e deve aceitar a derrota vergonhosa que sua credulidade o faz experimentar no jogo enganoso da literatura.

Enfim, é preciso acreditar, senão qual a razão de ler, de escrever, de produzir? Vai ver uma certa letra tem razão: “o mundo é dos que sonham que toda lenda é pura verdade...”

ABSTRACT

The present text aims at analyzing the novel entitled *O triunfo da morte*, by Augusto Abelaira, starting from the dilusional plays founded in its lines. A net of artifices, as it might be defined, Abelaira's novel holds within its digression of sense one of the main elements of construction. In consuming or wearing out institutions like author and reader, the novel questions another institution: the literary work. This study was accomplished under the nuances of irony and it is intended to point out the writing particularities of that contemporaneous Portuguese author.

Referências bibliográficas

- ALMANZI, Guido. O misterioso caso do abominável tongue-in-cheek. Trad. Luiz Morando. Original publicado na revista *Poétique*, n. 36, nov. 1978, p. 413-426.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário de. A narrativa do descentramento na ficção de Augusto Abelaira. VI CONGRESSO BRASILEIRO DE LÍNGUA E LITERATURA. *Anais...* Rio de Janeiro, 1975, Sociedade Brasileira de Língua e Literatura.
- DUARTE, Lélia Parreira Duarte. Ironia e (des)mitificação: a divergência narrador/autor em *O bosque harmonioso* de Augusto Abelaira. In: *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas, NECEPO/UNICAMP, n. 15, jan/jun. 1990. p. 25-45
- FERRAZ, Maria de Lourdes. A ironia. In: *A ironia romântica*. Lisboa: IN-CM, 1987, p. 30-45.