

IRONIA: TRAÇO COMUM A OS LUSÍADAS E A O BOSQUE HARMONIOSO, DE AUGUSTO ABELAIRA

Lélia Parreira Duarte

As grandes obras literárias de todos os tempos são, geralmente, exemplos de ironia. Isso porque a literatura faz-se essencialmente com palavras, constrói-se a partir do código lingüístico. O código lingüístico, por sua vez, é algo que o ser humano passa a utilizar quando adquire a capacidade de simbolizar, isto é, quando se conscientiza de que não pode ter a posse absoluta do objeto do desejo, de que é impossível reintegrar-se à mãe, possui-la ou ao seu substituto, com exclusividade.

A capacidade de usar os símbolos lingüísticos, de fazer-se reconhecer, de assumir o estatuto de significante em uma rede, de comunicar-se com o semelhante através da palavra é sinal, portanto, em última análise, de que o homem consegue lidar positivamente com a sua irremediável frustração, transformando-a em linguagem, cujo uso marca-se pela ironia: o homem sabe que o seu vazio jamais será preenchido, mas mesmo assim...

A literariedade e o componente lúdico da literatura indicam essa ironia da linguagem quando se revela na obra a consciência do fazer literário e a atenção à produção que se torna possível através da leitura, indicando-se no texto a representação das categorias necessárias para a existência da literatura: presença de emissor e de receptor.

Esse tipo de ironia existe especificamente a partir do século XVIII, época em que o autor passa a expressar, com freqüência, a consciência de não ser apenas o fator de um organismo, aquele que o promove ou o causa, mas apresenta-se como o seu criador. Não se coloca, assim, somente como o veiculador de um código poético; apresenta-se, de modo especial, com a consciência de que a obra literária é um modo peculiar de a literatura formular um universo. A própria linguagem é um mundo e não apenas a representação de algo preexistente, vale primordialmente como demonstração da capacidade de usar o código simbólico. A obra caracteriza-se, assim, antes de mais nada, como um exercício artístico de linguagem.

Os dois textos que aqui me proponho examinar — *Os Lusíadas*, de Camões, e *O bosque harmonioso*, de Augusto Abelaira — distan-

ciam-se no tempo, pois pertencem, respectivamente, ao século XVI e ao século XX. O primeiro é um poema épico clássico, embora significativamente heterodoxo, destinado, segundo o Poeta-narrador, a cantar grandes feitos de heróis, com viagens através de numerosos perigos, conquistas gloriosas e expansão da fé. O outro representa um estágio avançado — irônico — de evolução da epopéia: trata-se de romance moderno, próximo ao *nouveau-roman*, onde um narrador não escritor, anti-herói, registra ingenuamente os objetivos ideológicos de viagens de conquistas que pretendem a expansão da fé cristã.

Apesar dessas diferenças e de muitas outras, ambas as obras apresentam a compreensão da ironia existente na literatura, pois colocam, através de um narrador, a pretensão de construção de um sentido absoluto e definitivo, objetivo esse perseguido durante toda a obra, para concluir com a confissão da frustração desse desejo, o que equivale à consideração da impossibilidade de o emissor ser o detentor da «verdade» do texto, que transmitiria, sem riscos de desvios, o pretendido significado.

Em *Os Lusíadas* e em *O bosque harmonioso* o narrador confessa pretender construir a própria glória, planeja atingir o poder, sentir-se completo e realizado, a partir da construção de uma obra literária. Ambas as obras são narradas em primeira pessoa e colocam em cena um narrador a escrever: no texto de *Os Lusíadas* o sujeito do enunciado afirma: «Numa mão a espada e noutra a pena»; em *O bosque harmonioso* o narrador traz sempre consigo um caderno, onde registra a «tradução» com que pretende construir a sua obra, e também as suas hesitações e dificuldades.

Essas vozes narrativas assumem subjetivamente a responsabilidade dos respectivos textos. Em *Os Lusíadas* lê-se: «Cantando espalharei por toda a parte, / Se a tanto me ajudar engenho e arte / (...) Que eu canto o peito ilustre lusitano». Em *O bosque harmonioso*, depois de iniciado o romance, o narrador interfere no texto, identificando-o com uma tradução e discutindo o estilo a ser usado, que será, portanto, escolha sua. Também ele assume, como se vê, a responsabilidade da narração, embora se considere incapaz para a tarefa que se propõe realizar e não conte, para a sua execução, com o auxílio de Tágides ou Calíopes.

No canto primeiro da epopéia define-se o seu objetivo confesso: cantar o peito ilustre lusitano, as armas e os barões assinalados que edificaram novo reino, dilatando a fé e o império. Aparentemente diversa é a intenção do romance, que significa para o seu «tradutor» a tentativa de realização do desejo de «ser alguém». No canto VII de *Os Lusíadas*, entretanto, o sujeito do enunciado confessa ter esperado prêmio pela tarefa empreendida, «capelas de louros» que o honrassem, e manifesta «A sua frustração pelo não reconhecimento de seu valor, pois «A troco dos descansos que esperava (...) / Trabalhos nunca usados lhe inventaram» (VII, 81). Ele revela assim que o seu canto, além do objetivo anteriormente colocado, tinha também a pretensão de ver exaltado o próprio Poeta. Além disso, no canto X, o condutor

intradiegético do texto afirma ter perdido o estímulo para cantar, sentir a Lira «destemperada e a voz enrouquecida», não do canto, mas por não se ver reconhecido pela «gente surda e endurecida», objeto de seu louvor, que não lhe concede as esperadas honrarias. Ambos os narradores confessam, portanto, uma expectativa de reconhecimento a partir dos textos que constroem.

Em *Os Lusíadas*, inicialmente, a voz narrativa refere-se à existência de grandes feitos e dispõe-se a cantá-los. Os glorificados tomam conhecimento do canto laudatório que lhes é dirigido; recebem as homenagens, mas não reconhecem o mérito do cantor, que confessa a sua frustração com esse fato. Configura-se no texto, assim, além da figura do emissor do discurso, a presença de seu receptor, de um narratário.

O *bosque harmonioso* fala explicitamente da busca de sentido feita através do uso da linguagem, pois apresenta um narrador que constrói a sua obra a partir da tradução de um manuscrito, com o objetivo declarado de ter leitores. Esse emissor do discurso diz acreditar que, ao ser lido, deixará de sentir a incômoda sensação «(...) de não ser ninguém» (p. 19) Através da linguagem escrita, esse narrador pretende instaurar uma identidade que sabe inexistente, pois a leitura do outro será para ele apenas sinal do desejo que o homem precisa sentir no olhar alheio. O romance concretiza essa esperança na narratária Irene, de quem o narrador deseja ser objeto exclusivo de desejo e que não lhe dá a resposta esperada, pois também deseja ser objeto de atenção exclusiva, para o que também assume o estatuto de narradora.

Tão atento inicialmente para a ilusão com que se constrói a literatura, Arnaldo Cunha não compreende a resposta «ficcional» de sua narratária e cai em uma teia semelhante à que preparava para os seus leitores. A não integração entre emissor e receptor do discurso e a frustração dos narradores, nas duas obras, testemunham nelas, afinal, a presença dos respectivos autores implícitos e a valorização da capacidade de utilizar o código lingüístico: em última análise, de fazer literatura.

Dirigir-se ao outro, apresentar-lhe um texto com objetivo previamente estabelecido, comporta dupla ameaça: a de receber e a de não receber a desejada resposta. Ao narrar grandes feitos ou ao fazer a sua tradução, os narradores das obras em pauta pretenderam algo determinado, ou seja, o reconhecimento de sua existência e de seu valor. A inexistência desse reconhecimento, a não integração entre emissor e receptor do discurso e a frustração dos narradores das duas obras testemunham nelas, afinal, a presença dos respectivos autores implícitos que, de sua posição privilegiada, desvelam o desejo de poder que mobiliza emissores e receptores das narrativas e apontam ao leitor extradiegético um papel a desempenhar na construção do texto, que só se completará com a sua atuação.

Os narradores principais das duas obras pretendem construir-se através da linguagem e têm momentos de desânimo diante das dificul-

dades da tarefa empreendida. Arnaldo Cunha, de **O bosque harmonioso**, tem momentos de grande entusiasmo e outros de grande depressão. O Poeta, em **Os Lusíadas**, passa da euforia ao receio de não chegar ao final de seu intento: «(...) hei grande medo, / Que o meu fraco batel se alague cedo» (VII, 78, vv. 7-8). Enquanto isso, os autores implícitos revelam a consciência de que a linguagem pode ser usada com o objetivo de conseguir prestígio e poder. Indica-se, assim, o dialogismo dos dois textos, em que divergem as posições de narradores e autores implícitos, relativamente ao objetivo da literatura. A interferência dos segundos revela o duplo plano das mensagens veiculadas, que se transmitem em dois canais distintos: um, intradiegético, (não) estabelecido entre narrador e narratário; outro, extradiegético, a estabelecer-se entre autor implícito e leitor extradiegético. A frustração do primeiro plano leva o leitor a perceber a «outra» mensagem contida nos textos, que se apontam como irônicos, ao mostrar a sua consciência de ser um jogo, um exercício de linguagem, em que o significado não é necessariamente o resultado do discurso; cada sentido compreendido diretamente, ao ser tomado ironicamente, revela a presença de um movimento dialético e reenvia ao significante, para lhe dar o único valor possível, o de ato estético que realiza a obra de arte literária, indicando-lhe a sua literariedade.

Autor e leitor somente se confirmarão como categorias indicadoras de existência da ironia, isto é, apenas se ratificará o duplo plano da mensagem do texto, entretanto, se houver nele outros sinais dessa ironia. Um sinal muito importante e que se apresenta nas duas obras é a multiplicação de narradores e receptores intradiegéticos.

Em **Os Lusíadas** o Poeta entrega a Vasco da Gama a narração retrospectiva do heroísmo que pretende demonstrar, completada por Veloso e Paulo da Gama. Júpiter, Ninfa e Tétis juntam-se a esses narradores e apresentam, na seqüência mítica, narrações prospectivas, cujos «ouvintes» são também identificados, em cada caso. Há, além disso, um narrador vicário de terceiro grau, o Adamastor, que recebe a palavra de um narrador de segundo grau, Vasco da Gama, e conjuga os dois tempos narrativos, fazendo uma narração retrospectiva. Essa palavra concedida a outro e outro indica uma criação em processo: é uma forma de chamar a atenção do leitor para o fato de que ali se constrói literatura, faz-se obra de arte e não apenas se representa a realidade. As duas seqüências — mítica e humana —, colocadas lado a lado na epopéia, já indicariam a duplicidade de visão de seu autor implícito, que se equilibra ironicamente entre a reprodução da realidade e a criação mítica, que se volta para o futuro e se confessa, assim, como ficcional.

Também em **O bosque harmonioso** multiplicam-se os narradores: além de Arnaldo Cunha, que conta a própria história e a da construção de sua obra, existe Cristóvão Borralho, o autor primeiro de **O bosque harmonioso** (que o constrói a partir das narrativas orais de que é receptor), e Gaspar Barbosa, o biógrafo de Borralho. É interessante observar que Arnaldo Cunha condensa as funções desses dois nar-

radores, na medida em que conta, simultaneamente, a história que constitui o texto e a própria história, que seria a sua biografia; ele narra, além disso, o processo de construção do texto.

A obra de Abelaira apresenta, ainda, os narradores das várias histórias encaixadas no romance, com receptores definidos. Essas narrativas se constituem, portanto, como procedimentos internos de auto reflexão, indicativos do caráter de ficção da matéria narrada. Constroem-se de maneira a salientar a ação de diferir, o distanciamento crítico e a síntese bitextual efetuada.

Assim como acontece em *Os Lusíadas*, a perspectiva ideológica das diferentes vozes de *O bosque harmonioso* não varia, pois todas as narrativas têm, de forma disfarçada, o objetivo de dominação. Há, nas duas obras, a presença de uma voz indicadora de posição contestadora à ideologia dominante na obra: trata-se, no poema épico, da voz do Velho do Restelo, que discorda do plano das navegações. No romance, essa voz é a do «comentador do século XVIII» que, entre outras opiniões discordantes, apresenta a convicção de que a História constrói-se conforme o interesse das classes dominantes e propõe: «Desafiemos a História, não nos deixemos enganar por ela, que fala sempre em causa própria» (p. 112-113). A diversidade entre as duas vozes indica, entretanto, apenas uma diversidade de posição ideológica, mas o mesmo desejo de poder.

A real diferença que se estabelece, internamente, nas duas obras, localiza-se entre as várias vozes narrativas intradieéticas e a voz do autor implícito. Se os narradores pretendem definir um sentido preexistente ou estabelecer, com o seu texto, esse sentido, equivalente sempre à aquisição de posição de superioridade e/ou domínio, os autores implícitos distanciam-se dessa luta pelo poder ou até a denunciam, apresentando a literatura como exercício de linguagem, de virtuosidade, sim, mas sem um objetivo exterior a si mesma, isto é, sem sentido preestabelecido a demonstrar ou a perseguir.

É interessante notar que em ambos os textos há uma cena em que as personagens estão em uma nau, em situação de não presente perigo, quando surge a proposta de se contarem histórias para vencer o sono e passar o tempo. Trata-se, em *Os Lusíadas*, do episódio dos «Doze de Inglaterra», apresentado como um intervalo, enquanto os deuses marinhos se preparam para atacar os viajantes. Em *O bosque harmonioso*, os portugueses procuram passar o tempo enquanto aguardam o amanhecer para atacar uma galeota turca, que os vencerá, posteriormente.

Tanto no poema épico quanto no romance esse momento preenchido pelas histórias é um intervalo; não é tempo de trabalho, de lutas, de conquistas ou de derrotas, mas supostamente de relaxamento e de prazer. É verdade que a proposta de Veloso, quando se discute o tipo de história melhor para passar o tempo, privilegia feitos heróicos de guerras, em detrimento dos contos de amores propostos por Lionardo. Histórias de amores não seriam, entretanto, o inverso

de contos de ódios ou de guerras e se situariam, portanto, no mesmo plano?

O que parece importante, na realidade, é que mesmo o relaxamento e o prazer de ouvir histórias teria, nos dois casos, o objetivo utilitário de transmissão de experiências que poderiam servir de modelo de atuação nas lutas que se aproximavam. Essa idéia confirma-se, ainda, quando se observa que, nos dois casos, contam-se histórias para espantar o sono. Assim todas as narrativas encaixadas nos textos constituiriam reduplicações da intenção de dominação impulsionadora da atividade de seus narradores.

A multiplicação de emissores e receptores de textos indica, como se viu, a presença do autor implícito nas duas obras, o qual usa essa reduplicação como sinal, feito ao seu leitor extradiégético, de que **Os Lusíadas** e **O bosque harmonioso** são literatura e não textos científicos, preocupam-se com a verossimilhança, mas não são expressão da verdade. É que a obra irônica é mais para ser interpretada que reconstruída, pois é ambígua e se define por uma propositada incerteza significativa. Daí a importância de seu receptor, cujo entendimento com o autor se fará através do que fica dito na obra, mas, principalmente, através de seus pressupostos e subentendidos. Assim, todos os tipos de contradição existentes em um texto podem ser sinais de alerta para o leitor, a fim de que se entenda secretamente com o autor e perceba o conteúdo irônico do que é comunicado.

Outros sinais de ironia poderiam ser apontados nos dois textos, embora, como diz Linda Hutcheon, fossem suficientes a presença de um comentário explícito do narrador ou um procedimento interno de auto-reflexão, já vistos. Um deles poderia ser a diversidade de estilos de época, já que ambos os textos apresentam, ao lado de elementos de racionalismo clássico, a intenção romântica e individualista de construção do eu. Essa coexistência de Classicismo e Romantismo é um elemento de estranhamento e, como tal, um sinal de ironia, já que o Classicismo se caracteriza por uma direção epistemológica que se baseia no achatamento do sujeito, visto não como indivíduo singular, mas como elemento submisso a uma disciplina intelectual e racionalista em que o que importa é a sociedade em conjunto, previamente regulada por leis definidas.

Vale a pena comentar ainda que, se é admirável a habilidade com que Abelaira, no século XX, tece os diferentes fios narrativos e constrói uma obra denunciadora das camufladas pretensões de domínio presentes no uso da linguagem, é impressionante a consciência literária de Camões, que consegue desvincular literatura e ambição de poder, já no século XVI. É interessante lembrar que apenas no século XVIII torna-se comum essa valorização, feita por Camões, da presença do autor numa obra de arte; é também nessa época que se institui a presença de um «tu», um narratário, que vai sinalizar para o leitor extradiégético a existência de uma «outra» mensagem no texto: a declaração de seu estatuto de literatura, de arte como arte, sem outros objetivos.

A conclusão é que tanto Camões quanto Abelaira levantam, nas obras analisadas, a máscara original da linguagem e desnudam o processo de geração de sentido do texto, indicando que este se consoma como exercício de linguagem, através do qual se realiza a mais primordial e irrevogável prerrogativa humana: a de jogar com os signos lingüísticos, no seu papel de substituir simbólica e indefinidamente o objeto do desejo. Através da ironia, os dois autores unem a natureza e a arte, o instinto e o projeto racional, pois a ironia, constituindo-se como processo de síntese de noções antitéticas, caracteriza-se como ação e não contemplação passiva e seu papel é constantemente positivo, revelador da autonomia de um sujeito capaz de criar.