

Linguagem e jogo em *O triunfo da morte* *

Valéria Maria Pena Ferreira **

Resumo

Neste texto procuramos mostrar a presença de ironia em *O triunfo da morte*, de Augusto Abelaira, a partir das diferenças entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, respectivamente autor implícito e narrador da obra.

Na perspectiva de Joel Dor, a enunciação é "um ato individual da língua" e o enunciado, "o resultado de um ato de enunciação", isto é, "um ato de criação de um sujeito falante"¹. É nessa perspectiva que consideraremos o narrador de *O triunfo da morte*² como sujeito do enunciado e seu autor implícito como sujeito da enunciação. Este encontra-se como instância produtora de enunciados, liga-se ao "dizer", e aquele, ao "dito".

Para deslindar o emaranhado de fios com que se entretecem essas duas instâncias narrativas será muito útil rastrear, no romance de Abelaira, os indícios de ironia. A cada ponto de vista corresponde um tipo de ironia: retórica e literária.

A ironia retórica é a figura em que a palavra é diretamente oposta ao pensamento de forma a ressaltar o que se tem no espírito. Observamos ser esse tipo de ironia essencialmente pragmático, uma vez que seu emissor a utiliza para conseguir um efeito prático, um objetivo definido: valorizar algo que ele pensa. O narrador utiliza a ironia retórica na sua tentativa de construção de um sentido através da ficção, para assim conseguir reter a atenção do leitor. Percebemos que ele se coloca numa posição de superioridade em relação a esse leitor, jogando com a possibilidade de que ele entenda ou não a ironia presente no dito, mas que o aceite sem discutir.

Se a ironia retórica aparece ligada à preocupação com o estabelecimento

* Trabalho final de pesquisa financiada pelo CNPq, em nível de Aperfeiçoamento, realizada de agosto/88 a julho/89.

** Professora de Literatura Brasileira e Portuguesa da FAFI-BH. Mestranda em Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG.

de um sentido, na ironia literária³ essa ligação desaparece, pois ela impede a clareza e a definição de um determinado sentido, possibilitando a pluralidade. Ela está voltada para a construção do texto e o apresenta como elaboração artística. A ironia literária supõe um distanciamento do leitor que lhe permita perceber as contradições presentes no discurso, sem necessariamente ter que optar por um de seus pólos, colocando-se, parece-nos, numa região onde se estabelecem as dúvidas, os porquês, os questionamentos.

Inicialmente trabalharemos com o narrador, sua relação com o heroísmo e a negação da morte, tentando mostrar o uso que ele faz da ironia retórica como instrumento de manutenção do poder.

Posteriormente procuraremos indicar sinais da presença do autor implícito no texto, os quais impedem a construção de sentido pretendida pelo narrador. Salientaremos também como o sujeito da enunciação usa a ironia literária e revela o caráter ficcional do texto.

Finalmente tentaremos caracterizar o romance como texto irônico, no qual o autor implícito mostra a arte como arte e denuncia as tentativas do narrador de usar o texto como forma de preencher o vazio instaurado pela presença da morte.

Sujeito do enunciado – o narrador

Em relação ao sujeito do enunciado o que primeiro nos cabe observar é a maneira como constantemente ele procura captar a atenção de seu leitor, dirigindo-se a ele de modo insistente, chegando a visualizá-lo na forma da mulher amada.

Nesse sentido, um dos artifícios usados pelo narrador para seduzir o leitor e fazer com que ele lhe dirija toda a sua atenção é apresentar-se como herói. Ora, o herói é aquele que salva, que se arrisca, que enfrenta a morte. Assim o narrador afirma arriscar sua vida por “amor da arte” (p. 6), imagina-se salvador de uma dama em apuros (com direito a espada, cavalo e armadura) e coloca fora de risco uma criança que se encontra num prédio em chamas:

Com o menino ao colo, desço as escadas, atravesso as chamas, ponho-o nos braços dum bombeiro e corro pela rua fora, impedindo assim os jornais de publicarem no dia seguinte o meu retrato e de me transformarem no herói do dia. (p. 100)

Esse retrato de si mesmo como herói parece se ligar ao problema do heroísmo que se encontra em todo ser humano, como mostra Ernest Becker⁴. Partindo da questão do narcisismo apontada por Freud, ele desenvolve um raciocínio demonstrando como o narcisismo está ligado à auto-estima. Vejamos: o sentimento do próprio valor é dado ao ser humano, simbolicamente, através do olhar do outro. Daí a imperativa necessidade do homem sobressair-se, mostrar-se como herói e provar a sua singular importância no mundo para ser merecedor desse olhar.

Parece-nos que o narrador de *O triunfo da morte* mostra-se como herói para receber o olhar do leitor e angariar a sua auto-estima para reconhecer-se, em

conseqüência, como um todo, um ser completo, capaz.

Achamos interessante ainda destacar que se o herói é aquele que enfrenta a morte, no presente caso o narrador o faz porque se considera imortal. Sabemos que a morte marca a descontinuidade da vida, abrindo um vazio, uma idéia "sem conteúdo, ou, se quisermos, cujo conteúdo é o vazio até ao infinito"⁵. Assim a morte traz também a perda da individualidade, a perda da idéia do ser. A partir disso talvez possamos pensar que a obsessão do narrador em afirmar-se imortal demonstra uma grande preocupação em conservar a sua individualidade, o seu sentido, preenchendo o seu vazio.

O narrador absorve-se tanto no trabalho de captar a atenção total do leitor, fazê-lo seu cúmplice, que não vê a chance de que tal não aconteça. Acredita-se indispensável ao público:

E no entanto, como direi? Vou sentindo o bafo dele, estabelecendo uma certa intimidade, adivinhando as perguntas e escrevendo de acordo com elas, procurando responder-lhes. Um público cúmplice. Progressivamente, tecem-se entre nós laços múltiplos, já não posso passar sem ele, já não pode passar sem mim. (p. 35)

O narrador aproxima-se do leitor, crê-se centro de sua atenção, vê-se indestrutível, posto que necessário, enfim imortal. A inconsciência dele sobre um outro ponto de vista que invalide o seu, coloca-o numa posição de vítima da ironia em potencial.

Como arma para seduzir o leitor e valorizar sua obra notamos o uso da ironia retórica pelo narrador. Uma primeira marca dessa ironia, perceptível desde o início de seu discurso, é sua falsa modéstia. Vejamos:

As páginas anteriores parecerão um tanto pretensiosas, mas conquistar logo de início, logo nas primeiras linhas, um estilo ultrapassa as minhas possibilidades. (p. 1)

A caracterização dessa falsa modéstia parece ser confirmada pelo elogio de sua obra através da crítica às de outros autores. Por conseguinte, ao ironizar os romancistas do século XIX, o narrador tenta, por inversão, valorizar seu texto: "E como se mostravam cuidadosos na descrição física dos seus heróis, os admiráveis romancistas do séc. XIX". (p. 16)

A denúncia que o narrador faz dessa modéstia afetada "(...) essa modéstia não a tomem à letra" (p. 3) acaba, ironicamente, por reforçar seu sentido inverso, pois dá a esse narrador um caráter de honestidade, mostrando-o capaz de, inclusive, apontar seus próprios artifícios.

O sujeito do enunciado manipula informações e dados no texto, provocando novamente diferenças entre o que se diz e o que se quer dizer. Por exemplo, depois de afirmar várias vezes que a mascarilha usada nas conferências em Thanatus House encobria a identidade das pessoas, ele afirma ter sido apontado e saudado por um orador por sua criação do burujandu. Se a incongruência dos fatos demonstra o caráter irônico da afirmação, há uma intensificação do sentido desse caráter quando o orador compara o teor cancerígeno do burujandu ao da laranja ou leite.

Outra incongruência flagrante dentro da obra encontra-se nos dados estatísticos de Thanatus House. Estes não coincidem ou revelam exatamente o oposto do que o narrador conclui a partir deles:

Ao acaso da memória (impossível trazer a revista para a Terra), 45% das Mortes masculinas fazem a barba com navalha, demonstrando assim a permanência de hábitos antigos. E entre as Mortes mulheres, 8% depilam as pernas com cera, demonstrando precisamente o contrário. (p. 122)

A incongruência dos dados é apontada pelo próprio narrador:

E quanto às profissões 50% militares, 18% médicos, 17% políticos, 3% ortopedistas, 2% escritores, 5% psicanalistas e 3% bispos. Não bate certo, pois não? Mas que remédio. (p. 122)

Logo depois ele mesmo afirma que "os dados estatísticos emprestam sempre às coisas um ar sério e reforçam a credibilidade" (p. 123). Somos tentados a pensar que a ironia nesse caso revela uma crítica à posição conservadora das "mortes", à burocracia, por exemplo. Porém esse sentido fica escorregadio quando lemos logo depois: "Mas estes números citei-os de memória, provavelmente saíram errados": (p. 123)

Vários fatos ocorrem repetidas vezes dentro da obra, sendo essa repetição um sinal de ironia. Esses fatos seguem uma mesma estrutura, apresentando o narrador geralmente como um manipulador de situações e pessoas, como num jogo em que ele mesmo ditasse as regras, saindo sempre vencedor.

Uma primeira estrutura que se repete no texto é a das mortes provocadas pelo narrador. Estas demonstram o poder que seu estatuto de Morte lhe confere. O próprio narrador propõe uma explicação para aquelas que causara:

Quem matara eu (admitindo que matara) até então? Não se daria o caso de matar apenas as pessoas a quem tinha má vontade? O Eduardo, por exemplo; ganhava-me todas as corridas. A Luísa recusava o meu amor. A Patrícia? eu queria refazer minha vida sem ela. O meu pai nunca acreditara em mim. O Leandro ridicularizava-me. Quanto ao Espanhol, tentou roubar-me. (p. 62)

Observamos que todas as pessoas mortas pelo sujeito do enunciado ameaçavam-no de alguma forma, colocavam em risco o seu valor, a sua importância. Perder uma corrida, ver seu amor recusado ou ver-se desacreditado equivaliam a não ser o centro de atenções, não ser visto como herói, enfim, não receber o olhar de admiração do outro. Isso indicava uma falta de atenção ao narrador, fato que ele não podia suportar e então, numa atitude autoritária, ele matava.

A morte do camponês é provocada no momento em que ele é enganado pelo narrador. Este, ao dispor os elementos do jogo que os envolvia de acordo com sua preferência, declara-o terminado, com a destruição fatal de seu oponente.

Das mortes provocadas individualmente, passamos para as coletivas, causadas pelos produtos de consumo criados pelo sujeito do enunciado, os quais aparecem repetidamente no texto. Os dois que são comercializados – o sumo de burujandu e a carne de pterossauro – são artificialmente criados e, no entanto, são mostrados pela propaganda como naturais e essenciais ao homem.

O narrador parece parodiar o discurso publicitário, as questões comumente levantadas nas disputas entre produtores e consumidores e as pesquisas em torno de produtos de consumo.

É notável a consciência que o narrador tem do poder que lhe garante o consumo desses produtos. Com eles modifica a vida das pessoas, não atendendo aos interesses delas e, sim, aos seus próprios. A declaração de reconhecimento da não-perenidade desse poder soa-nos falsa pela carga ideológica que a perpassa:

A Humanidade protestará um dia, e mais: obrigará as pessoas como eu a deixar de ver nos homens simples consumidores passivos sem necessidades próprias. De qualquer modo, ainda não chegou o tempo de a Humanidade viver no mundo desejado, em vez de morrer no mundo que lhe impõe. Até lá, sentir-me-ei Deus. (p. 106)

Observamos que se o sujeito do enunciado se refere a uma transformação na sociedade ele a coloca num tempo futuro, provavelmente com o objetivo de anular qualquer iniciativa no momento presente. O enunciatário⁸ é destituído de qualquer responsabilidade social e além disso, deve se iludir com a possibilidade de que algum dia a situação se modifique.

A tentativa de se produzir "(...) frango a saber a uva e uva a saber a frango" (p. 81), fracassada, parece vir reforçar o tom de veracidade que o narrador quer dar à sua história. De fato, ele aparenta mostrar uma falha no processo, mas que garante, entretanto, a sua autenticidade ao leitor.

Os relacionamentos amorosos referidos no enunciado também se repetem. Aparentemente eles são negligenciados, estão envolvidos em jogos de enganos e/ou acabam em morte.

Temos inicialmente o namoro com Sophie, no qual um finge ignorar as intenções do outro, caracterizando-se assim um jogo de enganos. O amor entre os dois é tratado ironicamente pelo narrador como "*um amor adolescente, claro*". (p. 31)

Leonor e Adriana são citadas superficial e circunstancialmente, como casos amorosos, pretextos para outros fatos aos quais o narrador faria referência. Nesse mesmo modelo de relação o autor demonstra querer incluir Beatriz: "*E vou falar da Helena, a Beatriz não interessa, nada significa na minha história*" (p. 61). Porém a repetição é invertida, o relacionamento entre os dois parece centrado no prazer mútuo e não voltado aos interesses de qualquer um deles. Aqui temos um novo marcador de ironia, num sentido mais amplo, indicando, talvez, a presença do autor implícito.

Os envolvimento com Patrícia, Helena e Eduarda Navarro são marcados pela presença da morte. Nos dois primeiros casos, as próprias parceiras mor-

rem e no último, a presença da morte se faz através de um aborto.

A mulher de Eurico Nogueira torna-se amante do narrador, o que estabelece mais um jogo de enganos: a mulher trai/engana o marido com o chefe dele; o amante, usando a máscara, escuta as lamentações do marido, fingindo não ter qualquer conhecimento do fato; o marido tenta matar o amante, mas não consegue porque este era também uma Morte, o que lhe garantia a imortalidade.

Vai-se clareando cada vez mais a maneira como o narrador apresenta as relações entre os personagens de sua história, ou seja, cada um está sempre tentando enganar os outros, de uma forma interessada, visando satisfazer alguma necessidade própria. Isso fica ainda mais visível quando sabemos que, de fato, ao trair Eurico Nogueira, o que a esposa queria era chamar a sua atenção, receber o seu olhar e se completar através dele. É, enfim, a mesma expectativa que o narrador tem em relação a ela, sua enunciatária.

Temos visto como o narrador procura durante todo o tempo chamar a atenção dessa enunciatária. Busca seduzi-la com sua fala, conta-lhe histórias, constrói todo um sentido para chamar a sua atenção, pensando-se indispensável a ela e tomando-se, por isso, vítima potencial da ironia. O que acontece então é a surpresa da pergunta final e o sem sentido, o vazio que ela instaura: *"Nunca pensaste que eu poderia ser também a Morte, a tua Morte?"* (p. 137). Vimos novamente um jogo de enganos, dessa vez tendo como vítima o próprio narrador.

Poderíamos citar outros fatos que se repetem dentro da obra como os comentários políticos, as conferências em *Thanatus House* ou outros jogos de enganos. Julgamos, porém, que os já citados são suficientes para demonstrar a ironia retórica utilizada pragmaticamente pelo narrador.

Sujeito da enunciação – O autor implícito

Enquanto o sujeito do enunciado está a todo momento querendo envolver o leitor na trama de sua história, o sujeito da enunciação por várias vezes chama a atenção do leitor para que ele perceba o jogo do narrador. O leitor é continuamente chamado a desconstruir o sentido que o sujeito do enunciado dá à sua fala.

Um dos recursos usados pelo autor implícito para despertar a atenção do leitor é a fragmentação do romance.

O primeiro indício dessa fragmentação aparece no início da narrativa, uma vez que ela principia no capítulo dois e traz uma referência às páginas anteriores, inexistentes.

A sucessão de assuntos descontínuos por todo o texto provoca várias quebras, espaços vazios que frustram as expectativas do leitor quanto ao desenrolar dos fatos:

(...) conto uma história e, na falta de outros recursos, sirvo-me da desordem e de vez em quando prometo segredos importantes, acrescentando que só mais tarde os direi, isto para manter o interesse, evitar a desistência dos leitores. (p. 45/46)

Enquanto o narrador atribui a desordem do texto à necessidade de suspense para manter o leitor ligado a ele, o autor implícito provoca, de fato, a quebra, a descontinuidade do mesmo. O recurso usado dá ao leitor a oportunidade de perceber que o dito é história, ficção, não apresenta caráter de verdade.

A fala final da narratária é um outro índice de fragmentação do romance. Percebemos que o sujeito do enunciado usa a palavra todo o tempo para chamar a atenção sobre si, usa a enunciatária para preencher o seu vazio, cria a falsa impressão de completude.

(...) ao falar-te sinto a minha unidade, sinto-me finalmente eu. Não porque tenha muito que dizer, tenho pouco. Na verdade, nem sei ainda o que te queria dizer. E se olho para dentro de mim vejo um buraco. Mas que posso dizer desse buraco? Então vou falando das paredes e ao falar das paredes atiro palavras para dentro do buraco, talvez assim fique cheio, passe a haver lá dentro alguma coisa. Eu (p. 136).

No entanto, ele é surpreendido pela fala da enunciatária que se apresenta como sua Morte. Do ponto de vista do sujeito do enunciado o romance fica inacabado, já que o leitor/ouvinte mata o autor/narrador do texto. Do ponto de vista do sujeito da enunciação podemos ver a troca de papéis, a reversibilidade possível: através da linguagem, alternam-se as posições de dominador/dominado e instala-se o mal entendido, o impedimento de um sentido claro, definido.

A *"Nota do responsável desta edição"* reforça a fragmentação irônica do texto. Ao contrário do que seria de se pensar, ela faz parte do texto e mostra a impossibilidade de se afirmar um final para o mesmo, pois acena com vários desfechos possíveis. A ambigüidade da *Nota* fica mais evidente se observamos que as iniciais que a assinam podem servir para indicar Eduardo Nunes, Eduarda Navarro ou Eurico Nogueira.

A presença do autor implícito transparece também através das idéias de representação presentes no texto. Uma delas se relaciona a Paris, que seria ao mesmo tempo duas: uma para os franceses, outra para os estrangeiros.

Ao ser confundido com um francês nativo, o narrador conhece uma cidade suja e reacionária, em nada parecida com a que é referida nos manuais de História. Depois, reconhecido como estrangeiro, ele vê o *Paris de exportação, o Paris para estrangeiros, o Paris imagem-de-marca-de-prestígio...* (p. 12). Observamos aí a inexistência de um real único e imutável; ao contrário, a definição é impossível, uma vez que a representação se modifica de acordo com o público a que se destina.

Ao impossibilitar a afirmação do que seja o real e a sua imagem, o espelhamento novamente instaura a ambigüidade:

— A vida extraterrena, deve sabê-lo, reflete a situação na Terra. Ou o contrário, discute-se muito. Um espelho. Mas o espelho, a imagem no espelho somos nós, segundo julgo. (p. 111)

Cada um julga os fatos a partir de seu ponto de vista, buscando vê-los da forma que melhor se prestam aos próprios interesses.

O uso da máscara aponta para o caráter de encenação que perpassa as relações entre as personagens. Por exemplo, Sophie, ao retirar a pintura, apresenta um rosto totalmente diferente:

Inesperadamente quis mostrar-se sem pinturas e nunca vi ninguém com rostos tão diferentes, embora o mesmo. (p. 20)

As conferências em **Thanatus House** reforçam também o aspecto de representação:

(...) abre-se uma porta, um imenso corredor, um anfiteatro, no palco uma grande mesa, sentados à mesa uma vintena de mascarados. Levo então as mãos ao rosto, eu próprio mascarado. (p. 67)

Quando o espetáculo se inicia, tomamos conhecimento de que “a máscara não cobria unicamente os rostos, cobria também as palavras” (p. 114). Percebemos a possibilidade das várias intenções ocultas sob as palavras e a denúncia irônica de se dizer uma coisa para significar outra.

A multiplicidade cênica percebida descortina a constituição ficcional do texto e aponta para a construção do mesmo, mais um ponto de divergência entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação. O primeiro diz o seguinte:

E ao esboçar estas linhas não ignoro que virei a substituí-las por outras, caso o livro seja impresso, elas destinam-se somente a ensaiar a mão, já antes o disse. Uma forma de adquirir balanço. Os andaimes necessários para escrever, não para a leitura. Afinal, se não me engano, quem compõe um livro destina-o sempre aos leitores (...), mas antes de completá-lo vai conversando consigo próprio. No final, suprime a conversa consigo próprio – e quem sabe se não se explicará assim, às vezes, o fracasso? (p. 3)

Se, ao contrário do que diz, o narrador deixa os andaimes à mostra, ele parece fazê-lo com o objetivo de garantir o sucesso da obra. Simultaneamente presentimos a presença do autor implícito a se equilibrar sobre os mesmos andaimes, convidando o leitor a se colocar ao seu lado para juntos perscrutarem as armadilhas da construção lingüística pretendida pelo narrador.

Autor e leitor desvelam os mistérios do enunciado através da fragmentação, das idéias de representação e mesmo dos produtos de consumo criados pelo narrador. Enquanto estes são usados pelo narrador na intenção de exercer o seu poder, o autor implícito mostra, por meio deles, como a linguagem se presta à construção de um sentido que perde foros de verdade e apresenta-se como jogo, à medida que o leitor percebe os vazios do discurso.

O uso da metalinguagem clareia a noção do jogo. Temos no texto a relação entre festa e comunicação:

Mas há uma coisa: a intensidade, fazer da vida um prazer, uma grande festa. (...) Na maior parte das vezes substituo a intuição da

Enquanto o sujeito do enunciado demonstra maior preocupação com o consumo, o sujeito da enunciação parece estar muito mais ligado à comunicação. O que nos indica isso é a sua visível preocupação com a produção do texto, inclusive com a participação do leitor, que surge como co-produtor da obra, já que é chamado a atuar na desconstrução do sentido que o narrador quer impor.

A partir do trabalho desenvolvido podemos concluir que *O triunfo da morte* apresenta mensagens diferentes ao nível do enunciado e da enunciação.

Ao nível do enunciado temos um sujeito que se mostra como herói para chamar a atenção do leitor, usa a ironia retórica e exprime um desejo de dominação. Esse sujeito preocupa-se com a criação de um sentido para o texto, apresenta-o como uma verdade e usa-o para preencher o vazio.

Ao nível da enunciação temos um sujeito que trabalha com a ironia literária, demonstra o desejo de dominação que existe na ironia retórica, mostra a arte como arte e denuncia as tentativas do narrador de usar o texto para preencher o vazio.

Ao mostrar a elaboração da linguagem, a importância e o prazer do jogo com os signos lingüísticos, o autor implícito coloca-se em igualdade de condição com o leitor, deixando o espaço aberto para o início da partida, na qual as posições de ganhador e perdedor possam ser alternadas infinitamente.

NOTAS

- 1 DOR, Joël. "Sujeito do inconsciente – Sujeito da enunciação – Sujeito do enunciado". In: —. *Introdução à leitura de Lacan*. Trad. Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre, Artes Médicas, 1989. p. 114-120.
- 2 ABELAIRA, Augusto. *O triunfo da morte*. Lisboa, Sá da Costa, 1981. (As citações indicam-se apenas pelo número da página).
- 3 Esse tipo de ironia parece se identificar com o que Jankélévitch chama de ironia humorésque, Wayne Booth, de ironia instável e D. C. Muecke, de ironia geral. Cf.: JANKÉLEVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris. Flammarion, 1964. p. 172-191. BOOTH, Wayne. *A rhetoric of irony*. Chicago e London, The University of Chicago Press, 1974. p. 240-245. MUECKE, D. C. *The compass of irony*. London, Methuen & Co. Ltd., 1969. p. 111-158.
- 4 BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Trad. Otávio Alves Velho. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1976.
- 5 MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Lisboa, Publicações Europa-América, 1970. p. 32.
- 6 O termo enunciatário é usado aqui na acepção que lhe dá José Luiz Fiorin, ou seja, de "destinatário da enunciação". Cf.: FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo, Editora Ática, 1988.