

IRONIA E (DES)MISTIFICAÇÃO
a divergência narrador / autor em
O bosque harmonioso, de Augusto Abelaira*

LÉLIA PARREIRA DUARTE
Universidade Federal de Minas Gerais

O discurso irônico é o que solapa claridades, proporciona vistas de caos, destrói dogmas e revela o câncer da negação no coração de qualquer afirmação. A narrativa irônica será, assim, aquela que diz o contrário do que quer dizer; quando elementos do texto pretendem estabelecer através dele um sentido, a presença da ironia vem solapar os significados apontados para mostrar que é impossível afirmar algo definitivamente, já que o homem, o mundo e a própria linguagem não existem de forma absoluta, mas apenas relativizados dentro de seus respectivos contextos.

Uma das mais fecundas formas de apresentação da ironia no texto literário é a multiplicação de vozes narrativas, especialmente quando uma voz interna do texto se dirige ao destinatário intradieгético e diz sim, enquanto uma outra voz diz não ao leitor extradieгético. Em outras palavras, a ironia se manifesta freqüentemente no texto literário através de incongruência entre as vozes de narrador e de autor implícito, na realização do processo de comunicação, respectivamente, com o narratário e com o leitor exterior ao texto.

Em geral o narrador intradieгético se preocupa com o estabelecimento de um sentido que lhe confira estabilidade. Para isso usa a ironia retórica, com a qual procura controlar o(s) seu(s) narratário(s), apresentando respostas enganosas às suas prováveis questões ou lhes ocul-

* Este trabalho é parte de minha tese de doutorado realizada na Universidade de São Paulo e intitulada: "Em busca do sentido (im)possível - a construção irônica de **O bosque harmonioso**, de Augusto Abelaira", a ser publicada pela Editora Interlivros, de Belo Horizonte. O texto teórico sobre a ironia será publicado, outrossim, pela Editora Ática, na coleção **Princípios**.

tando dúvidas para as quais não tem resposta. O uso da ironia retórica procura assim garantir o estabelecimento de uma "verdade" útil ao narrador.

Em contraposição a essa voz intradieética e ao seu uso da ironia retórica, o autor implícito da obra pode denunciar os jogos de enganos em que aquela se empenha, para mostrar que a literatura se estrutura na e pela linguagem, lidando com o vazio e com a certeza de que este jamais será preenchido. Esse tipo de ironia revela o reconhecimento de que vivemos num vácuo (in)significante, que produz a fusão do trágico e do cômico, apresentando um riso esboçado e logo suspenso - a universal linguagem da ironia.

Às vezes esse esquema se complica através de multiplicação no texto de narradores e narratários intradieéticos, os quais tentam em seqüência obter um sentido para si mesmos, o que equivale à obtenção de situação de prestígio e poder no contexto da narrativa.

É o que ocorre no romance **O bosque harmonioso**¹, do escritor português contemporâneo Augusto Abelaira, conforme tentarei demonstrar a seguir.

O bosque hamonioso é um romance narrado em primeira pessoa, que apresenta um narrador-personagem empenhado em produzir uma obra com a qual pudesse seduzir um leitor para obter um sentido para si mesmo, e assim preencher o próprio vazio, para vencer o medo da morte. Incapaz, segundo ele, de produzir sozinho essa obra, pretende fazê-lo através da tradução de um manuscrito e de elementos da biografia de seu suposto autor, onde se encontrariam ainda anotações de um comentador situado no século XVIII, documentos cuja origem é romanescamente apresentada.

O objetivo desse narrador - Arnaldo Cunha - é ter leitores, pois diz acreditar que ao ser lido deixará de sentir a incômoda sensação de "(...) não ser ninguém" (p.19). Ele mostra assim a máscara que pretende usar, "abre o jogo" ao provável leitor e revela o equívoco que pretende construir para conquistar o respeito que lhe conferiria a certeza de **ser**. Para isso faz literatura, a única arte que lhe parece acessível e que julga "(...) domínio próprio de quem não sabe nada e não precisa de aprendizagem" (p.20). A linguagem será para ele a presença que preencherá o lugar de uma ausência e a arma com que enganosamente dominará o leitor, que poderia ser visto como representante da morte.

Os vários textos de que dispõe, a descontinuidade existente entre eles e o pragmatismo da leitura pretendida exigem do narrador portanto a atividade projetiva de leitor. Estimulado pela ambição de poder, pelo desejo de sentido, ele produz então um texto próprio, através de pre-

enchimento dos vazios dos textos dos outros². Ao fazer a costura dos fragmentos e ao construir a sua manta de retalhos, ele tece a sua rede-armadilha, com a qual acaba possuindo temporariamente o seu “bosque harmonioso”.

Para atingir o seu objetivo, o narrador não pode entretanto permitir o questionamento de seu texto; essa é a razão de sua postura autoritária diante do leitor, cujas prováveis questões ele pretende antecipadamente responder. Parece ser esse o motivo de afirmar o narrador não compreender a resposta de Cristóvão Borralho - o autor do manuscrito - à pergunta de Gaspar Barbosa - o biógrafo daquele - sobre o sentido de seu livro:

Escrever um livro é fácil, bem mais difícil é lê-lo, trabalho para pilotos muito experimentados, conhecedores de ventos e marés e que neles encontram o seu próprio caminho que, esse, não o sabem nem os ventos nem as marés (p.150).

A posição narcísica e autoritária do narrador o impede de atribuir ao leitor a mesma importância que o primeiro narrador - Borralho - parece reconhecer-lhe. Por isso, ele afirma não compreender como um autor pode não se preocupar com o destino de seu texto, deixando de adotar a postura de quem tem uma verdade a transmitir e um patrimônio a zelar e escreva apenas para se divertir, pelo prazer de contar (cf. p.150), postura essa que seria entretanto a do autor implícito do romance, como se percebe em sua leitura.

Preocupado em orientar a leitura de seu texto e criar para si a imagem de um autor literário, Arnaldo Cunha não pode realmente aceitar a autonomia do receptor de que fala Borralho. Não admite que o leitor possa ter dificuldades na leitura, pois as “verdades” apresentadas por ele são indiscutíveis, o caminho que ele oferece é seguro e está perfeitamente delineado.

Para confirmar essa idéia, ele coloca a obra cuja tradução se propõe fazer - o manuscrito de Cristóvão Borralho - em oposição ao **Boosco deleitoso**³, pois aquele seria “(...) uma réplica simultaneamente discreta e violenta à obra do ingênuo moralista de Quinhentos” (p.166). **O bosque harmonioso** teria como ponto de partida aquele texto quinhentista, do qual se constituiria numa “sátira mais ou menos desfocada” (p.166), pois **O bosque harmonioso** prega “(...) o encontro com Deus, a fuga aos homens, a recusa do corpo como caminho de salvação” (p.166). Invertendo o ascetismo e a doutrinação espiritual propostos pelo texto quinhentista, **O**

bosque harmonioso valorizaria o prazer e a sensualidade, apresentando o erotismo e suas histórias obscenas, que lá estariam "(...) não pelo amor da obscenidade, mas para valorizar os sentidos" (p.167).

O bosque harmonioso seria então paródia do **Boosco deleitoso**: contracanto, distância crítica, retomada irônica com idéia de comparação e de contraste. Na verdade, ambas as obras teriam um sentido estabelecido, pronto a ser assimilado passivamente pelo leitor para, assim, servir ao objetivo pragmático de seus respectivos sujeitos de enunciado⁴.

Na perspectiva do autor implícito de **O bosque harmonioso**, entretanto, a paródia feita é um ato de síntese, que faz emergir um romance moderno, irônico e ambíguo. Ao fazer ver a vida por lunetas livrescas, ele faz com que seu leitor veja mais o diferentemente, o que não ocorreria no caso de ser o romance apenas uma sátira ao **Boosco-deleitoso**⁵.

A postura do narrador Arnaldo Cunha enquanto emissor do discurso é, portanto, a daquele que pretende passar adiante, com "lucro", o objeto de consumo. Seu questionamento crítico, no tocante aos textos retrabalhados, é apenas relativo à sua posição de leitor. Ao transformar-se em narrador, ele assume posição de autoridade e não admite perguntas; pretende encontrar assim resposta ao seu desejo de prestígio social.

Nesse sentido, é interessante observar o nome do narrador: Arnaldo é o que tem o poder da águia, é o que domina, governa como uma águia, e Cunha é nome próprio geográfico ou sobrenome português e espanhol que vem de Cunha, "rochedo isolado cuja forma lembra a de uma cunha", sendo esta a "peça de ferro ou de madeira (...) que se introduz em uma brecha, para fender pedras, madeira, etc., para servir de calço, e para firmar ou ajustar certas coisas". A tradição conta que D. Paio Guterres, natural de Gasconha, mandou meter nove cunhas no castelo de Lisboa e por elas pôde subir com os seus, conquistando a cidade (cerco de Lisboa, 1149). Os brasões dos Cunhas, em memória desse feito, possuem nove cunhas⁶.

Arnaldo Cunha seria então aquele que, como uma cunha, introduz-se no texto de outro e assinala-o com sua marca, abrindo fendas no domínio alheio para alçar-se ao poder. A exemplo de D. Paio Guterres, ele usa nove cunhas: as nove narrativas que retira aos textos dos outros narradores, retalhos inseridos em sua colcha, e que podem ser vistos como rochedos encravados, degraus, elementos descontínuos com que ele constrói uma sequência, cuja finalidade é estruturar um sentido seu (nessa perspectiva é interessante estudar as várias histórias encaixadas no romance).

A posição do narrador mostra portanto que ele realmente não está preparado para o perigo representado pela narratária que introduz

em seu texto. Esta - Irene - seria o repouso, a garantia de paz, o que se confirmaria pelo seu nome. Sem perceber a trama construída pela personagem, que não recebe monologicamente o texto, mas emite também o seu discurso/desejo através da ficção criada ao final do romance, Arnaldo Cunha cai em sua própria armadilha. Repete-se então o episódio acontecido com seus alunos, em que ele se afirmou mau professor, com o objetivo de ouvir um entusiástico desmentido (p.45). Os alunos não perceberam, ou não quiseram entender a orientação irônica de seu discurso e, frustrando-o, deram-lhe resposta chocantemente sincera. Outra vez envolvido em um projeto irônico, o narrador constrói farsa semelhante diante do leitor intradieético de seu texto, a quem mostra suas dificuldades, ingenuamente desprotegido.

Confiante em sua capacidade de mistificar e seduzir, ele julga que suas manobras irônicas lhe garantem posição de superioridade. A presença do narrador torna transparente, porém, as táticas utilizadas para orientar a leitura. Sua narratária pode perceber seus artifícios, mas ele, preocupado apenas consigo mesmo, não atenta para o fato de que ela também ressentida de significação e quer que ele abandone todas as suas preocupações e se torne sua posse exclusiva. Ela não quer olhá-lo para confirmar-lhe a existência, mas quer ser objeto exclusivo do olhar - desejo, pois também ela quer constituir-se em texto.

Ao discorrer sobre narradores dramatizados e não-dramatizados, Wayne Booth⁷ fala daqueles que nunca são rotulados de narradores, caso em que parece incluir-se essa personagem de **O bosque harmonioso**. Aparentemente solidária ao narrador, ela é na verdade uma adversária e acaba por "vencer" o jogo em que ambos se empenham.

Assim, o remédio usado por Arnaldo Cunha para os seus males transforma-se em veneno e ele se torna o enganador enganado, aparecendo a relação narcísica em que está engajado e que ele pretendia lhe conferisse a posição de senhor absoluto. Por trás da personagem aparece então o autor implícito, mostrando ironicamente que no diálogo de surdos que se estabelece entre os dois mencionados narradores, cada um entende apenas aquilo que lhe interessa, pois ambos estão à procura de um sentido para si mesmos.

A QUESTÃO: ENGANAR A MORTE

Assim como o narrador Arnaldo Cunha, outros sujeitos do enunciado de **O bosque harmonioso** também usam o discurso para conseguir prestígio social.

É o que ocorre, por exemplo, com o primeiro registrador das narrativas de *O bosque harmonioso*: sentindo-se velho e próximo da morte, Cristovão Borralho decide demonstrar a própria capacidade de amar novamente. Ele sabe do perigo que enfrenta, pois pensa que, ao entregar-se ao amor, “(...) feita a prova, morrerá logo a seguir” (p. 122). E que amar significa entrega, abdicação da descontinuidade individual: “(...) o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte”, afirma Bataille⁸. Tanto aquele primeiro narrador quanto Arnaldo Cunha têm objetivo pragmático para sua atividade: não querem apenas realizar um desejo, querem enganar a morte; assim como o amante de Irene pretende a imortalidade através da escrita (e de sua leitora), Borralho pretende não somente adiar mas vencer a morte⁹.

Mas chega um momento em que a morte é consequência inevitável do amor: para camuflar a verdadeira idade, na tentativa de conquistar “aquela dama de olhos baixos”, Borralho havia começado a usar camisa lavada aos sábados, tendo conseguido o seu intento e começado a viver um grande amor; ironicamente, porém, a técnica usada para esconder a idade é vista como sinal de judaísmo e, em função disso, ele é acusado e condenado pela Inquisição. Essa perdição em nome do amor repete-se com Arnaldo Cunha que, envolvido emocionalmente com a personagem Irene, se esquece de seu projeto de seduzir o narratário e se descarta dos cuidados necessários a quem quer deter o poder da palavra.

Por ser, de certa forma, incompatível com o narcisismo, o amor enfraquece as defesas e torna vulnerável o sujeito amante, na medida em que significa entrega total. Oferecer-se à leitura do outro sem reservas seria equivalente a entregar-se ao amor e levaria também à morte; por isso, tanto Borralho quanto Arnaldo Cunha temem o final da aventura/amor em Borralho e da escrita (complicada com o amor), em Arnaldo Cunha.

Tanto para um quanto para outro a representação é aparentemente funesta, embora não signifique a destruição: Borralho consegue salvar-se através do balão de papel (metáfora do livro?); também Arnaldo Cunha permanece, através da obra construída. Perdidos pelo amor, ambos subsistem pela escrita, que constitui, afinal, a sua forma de enganar a morte.

(...) se tens um destino excepcional (e não podes deixar de o ter porque tu és tu) não o cumpras, apaga-te, resiste-lhe: tornar-te-ás então imortal, a morte perderá o poder sobre ti. Engana a morte, engana a morte! (p. 158)

APARENTE SOLUÇÃO: APROPRIAÇÃO DE TEXTOS

Outra analogia a ser apontada entre os textos de Arnaldo Cunha e Cristóvão Borralho seria a presença das mesmas manobras sedutoras dos discursos do narrador e da narratária no texto de Borralho, pois ocorre o mesmo procedimento paradigmático quando este se apropria de textos alheios para construir a sua obra.

Como o narrador/tradutor Arnaldo Cunha, Borralho não elabora o seu discurso a partir de si mesmo, mas transcreve as narrativas orais dos viajantes reunidos no navio capitaneado por Dias de Almeida. Receptor das histórias, ele se apropria desse material e constrói com ele uma imagem polarizadora de atenções, que Arnaldo Cunha procura depois repetir. Esse enunciado pragmático, que visa conseguir situação privilegiada, congruente com posição de domínio já está presente, aliás, nas narrativas registradas, como se poderia verificar.

Caracteriza-se efetivamente a mesma situação narrativa do início do romance em que, impossibilitados de perseguir a galeota turca, os viajantes devem ficar alerta, na escuridão da noite. Contar histórias representa entretenimento, naquela situação tensa de inatividade e expectativa; é uma forma de permanecerem unidos em torno de um interesse comum e garantir a participação ativa de todos no inevitável combate futuro, que era melhor esquecer temporariamente (cf. p. 21). Esse espaço de relaxamento e confraternização ocupado com narrativas parece servir, portanto, a um objetivo maior: preparar a captura e a rapinagem da galeota turca, isto é, preparar-se para exercer o poder, prevenir-se contra a morte.

Essa tentativa de enganar a morte é feita também por outros leitores intradieгéticos de **O bosque harmonioso**, que se caracterizam assim como apropriadores de textos alheios: trata-se de Gaspar Barbosa, o biógrafo de Borralho, e do comentarista do século XVIII.

Aquele apresenta sua leitura/testemunho da vida de Borralho; apropria-se do próprio amigo, ao fazer-lhe a biografia, além de introduzir em seu texto histórias que teriam sido narradas por ele. Borralho é considerado, assim, como borrador, rascunho a ser passado a limpo. Fazendo jus ao significado de seu nome - Gaspar seria o administrador do tesouro - Barbosa utiliza, em proveito próprio, as riquezas de que fora depositário. Ao construir a biografia do outro ele está, na verdade, preocupado com a própria imortalidade. Tido por Arnaldo Cunha como ingênuo panegirista, também ele pretende constituir-se como sujeito, ao apropriar-se do discurso alheio. Ao mitificar o seu biografado, ele pretende exaltar-se a si mesmo, pois Borralho é o seu companheiro de aventuras.

Ameaçado pela proximidade evidenciada no relacionamento

Borrvalho/Barbosa, desejoso de apropriar-se do "tesouro" de que fala o biógrafo, o narrador primeiro procura desvalorizar o texto deste. Insinua que o fato de localizar-se muito próximo pela amizade e pelo espaço-tempo teria levado o biógrafo a constituir-se em leitor ingênuo que, impossibilitado de distanciamento crítico, teria lido literalmente e procurado mitificar o seu herói. Tão importante para o biógrafo seria o seu biografado que ele receberia as afirmações de Borrvalho sem qualquer dúvida, constituindo-se em seu panegirista.

Segundo Arnaldo Cunha, Barbosa teria registrado dados importantes e positivos da vida do amigo: a intercessão da Rainha, durante o processo da Inquisição, o que indicaria o seu relevo social; a amizade com Leonardo da Vinci (indicadora de sua importância no mundo artístico?), a grande capacidade de amar e ser amado (prestígio com as mulheres), a habilidade para dissimulação (demonstração de inteligência?) e o grande vigor de seus atributos físicos.

Esses dados são valorizados pelo narrador primeiro, que precisa mostrar a importância do autor do texto de que se apropria. Nesse caso, ele não discute as informações prestadas por Barbosa, o que não acontece no episódio de Brites, em que ele se coloca como terceiro - crítico irônico - na relação entre biógrafo e biografado. Denuncia então a posição "louvaminheira" de Barbosa, a ingenuidade de sua recepção do relato de Borrvalho e a sua suposta pretensão de realizar-se através da posse do "bosque harmonioso". Insinua haver em questão, por parte de Barbosa, interesse de natureza sexual com relação a Borrvalho, o que remete para o desejo de um significante fundamental. Ele parece pretender mostrar que o discurso sedutor de Borrvalho não funciona apenas no caso de Brites e de outras mulheres com quem se relaciona. Seduzido pelo companheiro que tem o dom da palavra - detém portanto o poder -, Gaspar Barbosa teria aceitado sem perguntas a sua perspectiva dos fatos e assumido posição de dominado: ao mesmo tempo, entretanto, teria adquirido a possibilidade de realizar-se através da escrita, apoderando-se da "carta roubada" - sinal de poder. Ao escrever a biografia ele teria pretendido ter leitores - pelo menos o próprio Borrvalho -, em cujos olhos ele poderia ver a sua imagem, certificando-se, assim, da posse simbólica do objeto do seu desejo. Isso porque, exatamente por simbolizar a impossibilidade de realização do desejo primordial, a linguagem sempre se dirige a um outro que, no caso da escrita, é o leitor.

Como a palavra, a frase, a carta, assim também a obra literária não é escrita no vazio, nem dirigida à posterioridade: é escrita sim para um destinatário concreto. Na perspectiva dos vários narradores de **O bosque harmonioso**, esse leitor é previamente um elemento excluído da co-

municação na medida em que se espera que ele exerça sempre a função de espelho; trata-se apenas aparentemente do destinatário da enunciação, que se volta sempre para si mesma.

A sequência de leitores (des)mistificadores tem prosseguimento com o anotador do século XVIII, que escreve nas margens do texto de Gaspar Barbosa e representa mais um obstáculo para o narrador primeiro, outra prova a enfrentar e vencer, na execução de seu projeto “heróico”. O “leitor” setecentista tem forma sua, inédita no texto, de apropriar-se da obra de Cristóvão Borralho: toma literalmente posse dela, faz anotações nas margens da biografia e aproveita a oportunidade para muitas afirmações que poderiam ser vistas como proclamações de identidade; constituiriam aquisição de sentido com base na leitura e na expectativa de ser lido. Ao denunciar plágios que Voltaire e Montesquieu teriam feito de **O bosque harmonioso**, também ele manifesta ciúmes de Borralho, defendendo assim a posse do texto que lhe confere possibilidade de existência, ao fornecer-lhe o material com que poderia ser lido/olhado.

Evidenciando seu ciúme e apropriando-se do artifício usado, o narrador afirma julgar que seria impossível, tanto a Voltaire quanto ao anotador terem conhecido o texto de Borralho (só ele poderia conhecê-lo, era posse sua). Depois de duvidar das anotações e desprezá-las (cf. p.52 e 67), acusa o anotador de plagiário, de falsário (cf. p.125), e de ter modificado o passado em proveito próprio (cf. p.141); para isso teria atribuído ao texto de Borralho um sentido profético. Segundo Arnaldo Cunha, o anotador repetiria James MacPherson que, inventando um autor para os seus poemas, consegue leitores, o que significa fama e poder. Ele acaba afinal por negar a possibilidade de o suposto anotador ser o verdadeiro autor de “seu” texto, eliminando assim o rival: “(...) há no **Bosque** elementos que me obrigam a datá-lo do século XVI. Um homem do século XVIII nunca poderia escrevê-lo” (p.150).

As interferências da personagem Xavier no texto de Arnaldo Cunha colocam a questão da mistificação no plano político. Assunto bem desenvolvido nas narrativas encaixadas no texto, como se poderia verificar, apresenta de forma clara a questão da preocupação com a conquista e a manutenção do poder. Assim, perder eleições pode significar apenas um fortalecimento para a próxima disputa; o fascismo pode ser combatido com uma orientação política apenas aparentemente oposta; à revolução de abril, estranhamente, caberia apenas propiciar a volta da mistificação sebastianista.

O discurso de Xavier no texto reedita, afinal, a ambigüidade própria de todos os discursos analisados. Todos têm um objetivo oculto, oposto ao que é declarado explicitamente; indicam, dessa maneira, a pre-

sença da evasiva da consciência e do discurso, que aponta o outro sentido da palavra e conta com a apreciação contrária do ouvinte, de que fala Bakhtin¹⁰.

A última leitora da sequência é a personagem Irene que, depois de aparentemente prestar-se ao papel passivo proposto pelo narrador, mostra que sua atuação repete a mistificação dos outros sujeitos do enunciado, pois também ela pretende ter o seu leitor e seduzi-lo. Fica bem clara assim a presença da ironia no discurso de cada um dos narradores de **O bosque harmonioso**. Todos eles querem polarizar a atenção do receptor para torná-lo passivo e submisso, possibilitando-lhes, em consequência, a manutenção de uma situação de poder em que possam resguardar a própria auto-suficiência narcísica.

ENGANADORES ENGANADOS

O narrador Arnaldo Cunha situa-se portanto como elemento integrante de uma série de leitores que produziram o próprio texto a partir de outros, procurando demonstrar suas falhas e incongruências para desvalorizá-los e reutilizá-los em proveito próprio. Esse leitores realizam assim as duas operações que caracterizam o discurso irônico, segundo Rainer Warning: despragmatização e repragmatização: revelam que o simulado “sim” é na realidade “não”¹¹. Denunciam assim a representação presente no discurso do outro, mas buscam ao mesmo tempo repeti-la, em favor de seus objetivos.

Borrvalho não se refere ao objetivo prático das narrativas referidas durante a noite de vigília; transcreve-as apenas, aparentemente sem outras intenções. Gaspar Barbosa lê “O bosque harmonioso” “original” e escreve a biografia de Borrvalho, em que reescreve a obra e seu autor; parece exaltá-lo, mas denuncia, em alguns momentos, a atitude mistificadora do biografado. Como todos os outros, Barbosa escreve para ser lido; o anotador o lê e aparentemente o elogia e defende Cristóvão Borrvalho de plagiários: essa é a sua forma de apropriar-se do texto, escrevendo nele. Por sua vez, o anotador escreve para leitores; Arnaldo Cunha o lê e duvida de sua existência ou crê nela e o identifica a um falsário; além disso, apropria-se de seu texto, comentando-o. Xavier retoma discursos anteriores para justificar o seu posicionamento político, em que repete a mesma ambigüidade. No final da sequência coloca-se a personagem Irene, que recebe o discurso do narrador e, depois de construir também a sua trama a desmistifica, o que faz desnudar-se a sedução presente em todos os textos e transforma os enganadores em enganados, os ironistas em vítimas da

ironia.

Todos os mencionados apropriadores de discurso têm a intenção de conseguir um sentido para si mesmos e imortalizar-se através da literatura. Leitores-narradores, contam com a disponibilidade de seus receptores para funcionar como espelho e garantir-lhes significação.

O leitor de cada um deles repete o mesmo procedimento; assim, a cada narrador irônico corresponde um outro do mesmo tipo, constituindo-se uma sequência em que todos os discursos têm as características analíticas do discurso indireto, reprodução de um discurso anterior. Omitindo a emotividade e a afetividade, esse tipo de discurso realmente serviria melhor aos objetivos retóricos dos vários narradores.

A última narradora quebra, porém, essa sequência: testemunha e observadora dos esforços do narrador para construir o seu texto, o que inclui a falsificação de alguns dados, ela se constitui no terceiro elemento, presente real ou supostamente ao ato da palavra irônica, de que fala Rainer Warning. O seu discurso final é, por isso, diferente: ela fala de forma clara e direta da atenção que deseja receber. Embora de início ela também crie a sua ficção - do outro -, ao desmistificá-la ela denuncia as falsificações em curso. É sintomática a preocupação do narrador com o conhecimento que essa narratária teria de suas dificuldades para produzir o seu texto:

Uma dificuldade, em todo o caso: falei a alguns amigos do manuscrito de Barbosa. Mas certamente já se esqueceram, explico-lhes que provei a sua falsidade. E não pensam mais nisso, interessam-se apenas por eles próprios, não pelo seu trabalho.

Mas a Irene? Poderei aparecer-lhe vestindo a pele dum falsificador? (p.129).

A sua preocupação se justifica; Irene faz um discurso direto e desmistifica a própria ficção do "outro". O seu discurso fala de sentimento e ela verbaliza a sua desilusão com um "leitor" que não lhe fornece o desejado espelho. A personagem não se arma então em autor(idade), não tenta convencer; faz uma constatação e chama Arnaldo Cunha para a realidade ("Nem sei dizer-te que o frigorífico se avariou" (p.168)); ao mesmo tempo, manifesta o desejo de receber atenção total e exclusiva.

A mudança de tipo de discurso é uma confirmação da apontada presença do autor implícito no texto (cf. p.32). Assim como pode manipular narradores e personagens, ele pode variar o discurso utilizado e ter uma posição relativa à literatura diferente da que é assumida pelos vários

narradores intradieгéticos, como se verá a seguir.

O RETIRAR DAS MÁSCARAS

Considerando a essência linguística dos parágrafos, Bakhtin afirma serem eles análogos às réplicas de um diálogo viciado trabalhado no corpo da enunciação monológica. A sua boa organização indicaria o ajustamento às reações previstas do ouvinte ou do leitor e a capacidade de antecipar objeções e apontar as próprias incoerências e contradições, justificando-as¹². Poder-se-ia acrescentar que as reações do leitor seriam cuidadosamente preparadas e previstas, exatamente através de uma seqüência harmoniosa e bem travada do discurso. A sua desorganização, pelo contrário, indicaria a falta de controle do enunciador sobre o leitor, cujas questões ele não teria condições de responder.

Podem-se relacionar essas considerações com o romance de Abelaira em estudo, já que os seus vários narradores retomam sempre o mesmo discurso que visa a uma enunciação monológica, em que cada um pretende ser dono da palavra para com ela alçar-se ao poder. A seqüência harmoniosa dessas linguagens de repetição procuraria de certa forma “embalar” o leitor que, desarmado, aceitaria aquela dominação, sem reivindicar ele também o uso da palavra. Ao apresentar sempre a retomada de discursos anteriores que são, de certa forma, repetidos, **O bosque harmonioso** se caracteriza pela reprodução, re(a)apresentação: os vários narradores retomam, com o mesmo objetivo, o que Bakhtin chama de “discurso de outrem”¹³.

A atuação da narratária interrompe, porém, essa série de re(a)apresentações de textos. Ao construir um discurso seu e assim, de certa forma, destruir a ilusão em que permanecia o narrador, a personagem mostra que o romance se constrói também como um outro tipo de literatura - de produção -, em que o leitor é elemento atuante e fundamental para o sentido do texto, podendo mudá-lo, completá-lo e invertê-lo para enganar o narrador. Este deixa de ser então o eixo em torno do qual se constrói a narração, garantindo a ordem significativa da obra e mundo narrado, para ser mero portador da palavra.

O narrador se define, afinal, como “ser de papel”, instância narrativa que lida com as palavras e pode ser enganado por elas, o que confirma a presença de uma outra voz no texto. Fazendo a sua enunciação de outra perspectiva, essa voz coloca em causa toda aquela luta por prestígio e poder: atesta a presença da ironia, lembrando ao leitor que ele está diante de discurso ficcional.

Contrariando as crenças do narrador, que não admite a autonomia do leitor, essa outra voz permite à narratária manifestar-se livremente e criar o seu próprio discurso e a sua sedução. A voz do autor implícito opõe-se, portanto, ao dogmatismo do narrador, em seu objetivo de preencher todos os vazios e responder a todas as questões, para melhor impor a sua visão do mundo e o seu pragmatismo, ligado a um tempo mítico, linear e progressivo que se revela afinal circular, pois volta sempre sobre si mesmo.

A partir da constatação da presença desse autor implícito, o leitor extradiégético compreende melhor a fragmentação do texto, a presença de grande número de questões que ficam sem resposta, os silêncios da narração, o inacabamento do romance. **O bosque harmonioso** é visto então não apenas como um discurso no discurso, uma enunciação na enunciação, mas um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação. Aparentemente monológico, o texto caracteriza-se afinal como dialógico e como espaço aberto à presença atuante do leitor.

Ao tratar de problemas sintáticos relativos à enunciação do discurso, Bakhtin estudou as tendências possíveis de interrelação dinâmica do discurso citado e do contexto narrativo e mostrou que, em seus casos extremos, elas se encaminham para o dogmatismo e para o individualismo relativista. Esses são os dois extremos em que se situam o discurso do narrador e o do autor implícito, no romance. Ambos se caracterizam como irônicos. A diferença é que o primeiro constrói-se como ironia estável, utilitária, retórica, trabalhada no sentido do emissor que visa a uma situação de poder e de dominação. O discurso do autor implícito também se coloca em posição superior. Ele convida o leitor, porém, através da fragmentação e dos silêncios de sua enunciação, a colocar-se ao seu lado e a participar do texto.

Os vários narradores preocupam-se com a perspectiva mítica da literatura, por isso o seu discurso pretende ser sempre acabado, estrutura realizada. Colocado à distância, entretanto, o autor implícito aponta a inadequação existente entre o enunciado e a enunciação e mostra que a enunciação é constestação permanente de todo discurso pronunciado, já que a subjetividade indicada no enunciado é sinal de que o sujeito se aliena no momento mesmo de sua enunciação. Ao cumprir a sua função de representar o sujeito, o pronome pessoal o mascara: enquanto a cadeia da enunciação marca o lugar em que ele está implícito, a cadeia do enunciado designa o sujeito, alienando-o através dos **shifters**.

Denunciando as manobras dos narradores como expressão do tempo histórico, o autor implícito descarna a cena da representação: torna explícito o processo de construção da narrativa e caracteriza-a também

como uma produção. Enquanto os sucessivos narradores pretendem preencher o vazio existencial e retomar a continuidade perdida, através da literatura, preocupando-se com a perspectiva mítica da linguagem, o autor implícito desmascara ironicamente os seus jogos de poder, indicando que o leitor não é apenas um espelho receptor, mas um agente da produção de sentido do texto. Colocado à distância, ele se diverte com os enganos e as frustradas tentativas de dominação dos narradores e da narratária.

Parece ser esse o motivo pelo qual a última palavra do romance é "serenidade" (p.168): se os vários narradores procuram ansiosamente um sentido, o autor implícito serenamente explicita o sentido desse desejo e mostra que é através da linguagem - assunção da castração simbólica e da consciência da impossibilidade de ter um sentido estabelecido - que o indivíduo pode identificar-se como sujeito: texto, livro, discurso, significante para outro significante.

Se os vários narradores preocupam-se em veicular um sentido preestabelecido, o autor implícito parece conceber a literatura como realidade dinâmica, versátil, em que as várias obras e respectivos leitores dialogam entre si, provocando sucessão de múltiplas metamorfoses.

Se o narrador se preocupa com o sentido e o deseja, contaminado pela necessidade preestabelecida de ser alguém, ironicamente o autor implícito desnuda essa pretensão e lembra que não há outra maneira de ser que o devir, o que desestabiliza qualquer significação. Colocado a uma distância que lhe permite a observação da cena representada, ele transmite ao leitor a idéia de que o objetivo do narrador é dominá-lo. Esse observador atento pode perceber assim a incoscência do narrador diante de sua pretensa atuação de ironista - dono do texto -, e sua real situação de vítima da ironia. O leitor especial perceberá a estrutura em espelho dessa comunicação, o que indica que a literatura volta sempre sobre sua própria enunciação.

Essa postura irônica do autor implícito de **O bosque harmonioso** não é afinal céptica, como poderia parecer. Ele apenas mostra saber que o texto nunca tem um proprietário, pois consegue esquivar-se sempre às redes da economia de troca e às tentativas de apropriação. Na sua perspectiva, o texto se opõe ao pragmatismo a que o liga o narrador, afirmando-se pela sua inutilidade e por sua significância irreduzível a qualquer significado. Por isso ele acaba com uma mensagem de "serenidade" (p.168): a ironia é, afinal, uma crença mais profunda que não cessa de se renovar, pois a sua base é um espírito inocente e um coração inspirado, cheio de idealismo e fé no homem.

Embora distanciado do narrador e atento para as suas falhas, o autor lhe está próximo pela simpatia, e compreende que ele pretendeu

preencher todos os vazios e esclarecer todas as dúvidas relativas ao texto, ao autor, ao biógrafo, ao anotador e ao leitor; em sua busca de sentido. Ironicamente, o autor implícito aponta a descontinuidade das informações e mostra a necessidade de renúncia a ser exaustivo e completo. Elípticamente, ele mostra confiar no leitor, de quem afinal será a obra, que pode ser vista então como a genialidade fragmentária, a que se refere Jankélévitch, repetindo Schlegel¹⁴.

Ao tornar evidente a força do leitor intradieético, o autor implícito tira a máscara aos vários narradores e mostra que seu poder é afinal ilusório, pois trata-se apenas de instâncias narrativas, que sabem tecer armadilhas com as palavras, mas também podem cair nelas. O autor implícito coloca-se então como um artífice da palavra, pois a sua literatura depende do leitor extradieético, a quem a entrega, provisória e inacabada. Sabe que desse co-produtor será a última palavra, nunca definitiva e sempre passível de modificação.

O autor implícito não toma parte nos conflitos representados; apenas expressa a impossibilidade do certo, do verdadeiro, do absoluto. Ironicamente, rejeita toda uma estrutura de significados e, conseqüentemente, o tipo de mundo a que ela se refere. Reproduzindo as disputas entre os homens, ri-se delas e confirma o caráter de arte de sua obra, produção em que colaboram muitos elementos. A sua obra define-se, então, como ironia instável, código evanescente e lugar de passagem, em que o fazer e o desfazer se alternam, pois o romance é o lugar ideal para o jogo do gato e do rato, como disse Abelaira em uma crônica¹⁵.

Também o autor implícito está empenhado em um jogo. As características desse jogo são, porém, diferentes, pois não há nele interesse utilitário. Trata-se de arte, instrumento de evasão da atividade séria, com que observa do alto as lutas no interior de seu romance, com o objetivo de apontar a relatividade das conquistas feitas. Se o narrador se preocupa com o momento em que terminará a obra de sua vida, pois então só lhe restará a morte, o autor implícito pensa, como Abelaira, que "A arte não é, nem pode ser, um fim em si mesmo. É um meio. De viver, naturalmente"¹⁶.

O autor implícito do romance parece concordar assim com a perspectiva lacaniana de que o indivíduo não tem sentido isoladamente, de forma absoluta, mas sim como significante em uma rede, sendo o seu significado tecido enigmaticamente na encruzilhada de vários caminhos. Ele parece julgar ainda que o sentido se constrói apenas quando as malhas do texto estão presas e concatenadas, situando-se o seu sujeito - do enunciado e da enunciação - como um ser de linguagem.

Essa ironia, definida como ponto de contato entre autor e obra é indicadora da verdadeira função do texto: atribuir à coisa dita apenas um

valor provisório ou parcial - indica-se especialmente através das marcas irônicas do texto, tarefa que se pretende estabelecer noutra oportunidade.

NOTAS

1. ABELAIRA, Augusto. **O bosque harmonioso**. Lisboa, Sá da Costa, 1982.
2. Segundo Wolfgang Iser, o vazio no texto ficcional parece ser estrutura paradigmática: sua função consiste em iniciar operação estrutural no leitor, que se torna assim habilitado a participar da produção do texto, pela interação de posições textuais na consciência. A narração fragmentada, afirma Iser, a tal ponto aumenta o número de vazios que as conexões potenciais se convertem numa irritação constante da atividade projetiva do leitor. Cf.:
ISER, Wolfgang. Interaction between text and reader. In: SULEIMAN & CROSMAN, p.106-19.
3. Trata-se da obra publicada em 1515, por ordem da Rainha D. Leonor, de um original do século XV, que faz parte da literatura doutrinária da época. Obra de pura edificação espiritual e conteúdo ascético, é um documento das idéias religiosas do século XV. Opõe a vida saudável, longe das deleitações do mundo, do ermitão, à vida do mal aventurado negociador da cidade. Cf.:
MAGNE, Augusto. **Boosco deleitoso**. Ed. do texto de 1515, com introdução, anotações e glossário. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1950.
4. Segundo Stierle, a leitura ingênua é sempre pragmaticamente orientada. Cf.:
STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Luiz Costa (sel., trad. e intr.). **A literatura e o leitor**; textos sobre Estética da recepção. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. p.133-187.
5. "Irony, unlike satire, does not work in the interests of stability. (...) The ironist does not pretend to cure such a universe or to solve its mysteries. It is satire that solves. The images of vanity, for example, that litter the world's satire are always satisfactorily deflated in the end: but the vanity of vanities that informs the world's irony is beyond liquidation".
GUREWITCH, Morton, "European romantic irony". Apud BOOTH, p.92.
6. Cf. TIBÖN, Gutierre. **Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona**. México, Union Tipográfica Hispano Americana, 1956. p.51; MANSUR GUÉRIOS, p.62 e 98 e FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 1ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d. p.411.
7. BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa, Ed. Minerva, 1980. p.167-169
8. BATAILE, Georges. **O erotismo - o proibido e a transgressão**. Trad. João Bernard da Costa. 2ª ed. Lisboa, Moraes, 1980. p.38.

9. "Embalsamamos aquilo que dizemos, como faríamos com uma múmia, de modo a torná-lo eterno. Pois é preciso que duremos um pouco mais que nossa própria voz; é evidente que é preciso, pela comédia da escrita, inscrevermo-nos em algum lugar" (e assim vencer a morte, ao menos temporariamente, poder-se-ia acrescentar).
- BARTHES R. Do ato da fala ao ato da escrita. In: ——— et alii. **O texto, a leitura**. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, **41**: 3-7, abr./jun. 1975.
10. BAKHTIN, Mikhail. O discurso monológico do herói e o discurso narrativo nas novelas de Dostoiévski. In: **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981. (especialmente p.204-208).
11. WARNING, Rainer. Le discours ironique et son lecteur: L'exemple de Flaubert. In: DALLENBACH & RICARDOU, op. cit., p.123-138.
12. BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov). Teoria da comunicação e problemas sintáticos. In: ———, op. cit., p.127.
13. BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov). O "discurso de outrem". In: ———. Op. cit., p.130-140.
14. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **L'ironie**. Paris, Flammarion, 1964.
15. ABELAIRA, Augusto. O jogo romanesco. J.L.: Jornal de Letras, Artes e Idéias, Lisboa, 9 a 22 jun. 1981, p.32.
16. ABELAIRA, Augusto. O grande momento de pânico. J.L.: Jornal de Letras, Artes e Idéias, Lisboa, 29 set. 1981, p.12.