

Triunfo da paródia e da ironia no romance abelairiano

José Luís Giovanoni Fornos

EDIPUCRS – Coleção Memória das Letras

5-DEL PINO, Dino
Semiótica: olhares.
2000, 204p.

Os pedidos deverão ser encaminhados à:

EDIPUCRS
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 33
Caixa Postal 1429
90619-900 - Porto Alegre – RS/BRASIL
www.pucrs.br/edipucrs/
E-mail edipucrs@pucrs.br
Fone/Fax: (51) 320.3523

No presente trabalho, arriscar-se-á uma investigação capaz de responder algumas provocações das muitas que constam no romance *O triunfo da morte* (1981),¹ do escritor português Augusto Abelaira. Talvez seja a maneira menos perigosa de incorrer-se num tratamento equivocado ou bastante parcial do livro. Tal postura defensiva é resultado das características do texto abelairiano que põe em dúvida permanente a melhor forma de elucidá-lo.

A obra do autor constrói-se num jogo em que as regras adotadas são diluídas e modificadas numa constância quase absoluta e que as táticas para enfrentar tais regras parecem insatisfatórias. Devido às armadilhas criadas, a análise do texto abelairiano torna-se um desafio constante, gerando no intérprete uma desconfiança quanto aos resultados obtidos.

A narrativa de Abelaira tem apreciado o gosto pelo “desnudamento” do processo narrativo, declarando ao leitor os passos e impasses desse processo, tornando-o cúmplice do andamento textual. A opção feita vem acompanhada pelo uso repetitivo da ironia que exerce uma função central na organização da obra. O procedimento irônico excessivo provoca uma instabilidade dos fatos narrados, ocasionando uma dimensão de provisoriedade na estrutura narrativa.

Ainda que as referências acima digam respeito à narrativa de Augusto Abelaira, particularizando a obra do autor no contexto histórico-cultural português, elas seguem uma determinada tendência do romance contemporâneo. Tal tendência enquadra-se naquilo que se tem denominado de literatura pós-moderna na qual

¹ ABELAIRA, Augusto. *O triunfo da morte*. Lisboa: Sá da Costa, 1981. Todas as citações subsequentes procedem dessa edição; portanto, serão indicadas somente as páginas respectivas.

se percebe a emergência de experiências artísticas que questionam o passado, seja histórico, político, cultural, etc., em confronto com o presente. A presença de uma literatura pós-moderna tem contribuído para inúmeras reflexões acerca da produção artística bem como tem lançado novos desafios aos teóricos de diferentes áreas do conhecimento.

A valorização de "novos" sujeitos na literatura pós-moderna demanda, igualmente, uma releitura das experiências artísticas e teóricas passadas, gerando uma reflexão do presente. Nesse caso, o romance pós-moderno oportuniza o redimensionamento dos discursos de atores sociais, marginalizados em outros momentos, problematizando-os diante do contexto atual. A revisão crítica das noções de gênero, raça, classe, etc. têm exercido um papel importante para o gênero romanesco.

Tal como já se empreendeu em outros períodos históricos, quando diferentes estudos detiveram-se em revelar características predominantes dos fatos artísticos, também hoje estudiosos buscam, na arte pós-moderna, características recorrentes que anunciam práticas comuns na elaboração das obras, dentre as quais, destacam-se: a intertextualidade, a auto-reflexividade e a paródia.

Tais práticas desafiam, de forma intensa, aberta e declarada, os limites da arte, do conhecimento histórico e da capacidade teórica de investigação da realidade. Esses recursos são mais que simples opções formais; constituem um exercício de reflexão do poder político das obras, assim como problematizam todo e qualquer discurso engendrado. Em especial, a *práxis* paródica parece ter atingido, na narrativa pós-moderna, um modelo exemplar, permitindo que teóricos se voltem, com atenção maior, para o seu estudo. Embora não seja um procedimento exclusivo do texto pós-moderno,² estando presente em todos os momentos culturais da humanidade, a paródia assume, para alguns teóricos, uma desenhatura significativa no atual contexto, tornando-se uma categoria central da criação artística.

Dentre os estudiosos que se dedicaram ao assunto, destaca-se, em particular, a canadense Linda Hutcheon que, amparada numa intensa pesquisa, formulou aquilo que denomina uma teoria da paródia presente na literatura pós-moderna. Segundo definição da autora:

A paródia é, pois, na sua irônica 'transcontextualização' e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia.³

No entanto, ao dar seqüência ao seu estudo, a autora amplia o conceito, relacionando a noção de paródia aos diversos discursos que forjam um sistema significativo de representação do contexto histórico. Nesse caso, a paródia não se resume a uma escolha formal, mas estabelece o diálogo do texto com o mundo, confrontando, de forma paradoxal, o aspecto estético com o político e o histórico. Nessas condições, segundo Hutcheon, a paródia recusa o esteticismo e hermetismo modernista, "bem como a automarginalização política que a eles se associa".⁴ Na visão da autora, os pós-modernistas, por meio da paródia, assinalam o vínculo com o passado através da imitação intertextual e marcam suas diferenças com esse legado pela ironia. Tal posição é resultante do fato de que as possibilidades de se conseguir conhecer os objetos fundamentais do passado só são possíveis através de "realidades discursivas". O acesso ao conhecimento do passado está totalmente condicionado pela textualidade, o que permite à narrativa pós-moderna questionar a legitimidade desse conhecimento.

A literatura pós-moderna, ainda que recuse o projeto modernista, está distante de traçar uma ruptura com o mesmo. De forma paradoxal, assume o ataque e a afirmação da autonomia estética, enquanto devolve o texto ao mundo. Em vista disso, a prática paródica tem um papel fundamental, pois, ao mesmo tempo em que deseja transgredir as formas artísticas estabelecidas, serve-se dessas formas. Nesse sentido, a paródia passa a postular, de acordo com Hutcheon, como pré-requisito para sua existência, "uma certa institucionalização estética que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis".⁵ Daí tal gênero apontar para uma "transgressão autorizada" do objeto artístico.

Por outro lado, para alguns teóricos, a consolidação da prática paródica, a partir de seu uso recorrente, corre o risco de trivializá-la, esvaziando seu poder transgressor.⁶ Também transforma as

³ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 48.

⁴ Idem. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 43.

⁵ Hutcheon, op. cit., nota 3, p. 96.

⁶ Em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo* (1991), Fredric Jameson considera que, no contexto histórico atual, a *práxis* paródica perdeu sua função, dando lugar ao pastiche, compreendendo-o como imitação neutra incapaz de propiciar uma reflexão crítica e séria.

² A literatura modernista fez uso desse recurso de maneira intensa, todavia o que distancia a paródia daquela, numa literatura pós-moderna, é sua declarada consciência de um discurso auto-reflexivo, indicando abertamente o código parodiado, acentuando sua diferença, através da ironia.

manifestações artísticas em objetos de consumo destituídos de um valor mais "sério", "profundo" e menos transitório. Diante dessas questões, Linda Hutcheon está convencida de que qualquer produto artístico pode tornar-se "cooptado" pelas formas de mercado no "capitalismo recente"; todavia, crê que a paródia é a forma adequada de enfrentamento, uma vez que garante uma distância crítica aos modelos estabelecidos, através do mecanismo retórico da ironia. Segundo a autora:

É quase sempre a etapa seguinte é lamentar a natureza 'não séria' do pós-modernismo irônico e paródico, ignorando convenientemente a história da arte que ensina que a ironia e a paródia sempre foram utilizadas pelos satíricos como armas potentes (e muito sérias).⁷

Outro importante teórico a desenvolver o exame da paródia, mostrando sua importância na consolidação do discurso artístico, foi Mikhail Bakhtin. Remetendo ao estudo de obras da antiguidade clássica, fixando-se, porém, no período medieval e renascentista, o autor aponta para o caráter fundante da paródia para as formas composicionais do romance.⁸ De acordo com Bakhtin, a paródia já se encontrava presente nas comunidades primitivas e constituía-se num aspecto tão fundamental quanto àqueles que se consagravam aos gêneros ditos sérios. O autor revela que:

não havia literalmente nem um só gênero direto estrito, nem um só tipo de discurso direto – literário, retórico, filosófico, religioso, popular – que não tivesse seu duplo paródico-travestizante, sua *contrepartie* cômico-irônica. Ademais, estes duplos paródicos e os reflexos cômicos do discurso direto em alguns casos eram tão consagrados e canonizados pela tradição quanto seus protótipos elevados.⁹

⁷ Hutcheon, op., cit., nota 4, p. 265.

⁸ De acordo com Emir R. Monegal, ao chamar a atenção sobre "um gênero secundário, quando não depreciado, como é a paródia, e mostrando que o romance não deriva realmente da épica mas da sátira menipéia o que significa dizer que, invertendo o cânone aristotélico que nem sequer o marxista Lukács se havia atrevido alterar, – Bakhtin ajudou a questionar o logocentrismo europeu, ou ocidental. O que havia sido até então considerado central (a tradição do romance realista burguês estudado por Lukács) acaba sendo apenas uma fase de um desenvolvimento muito mais complexo de um gênero diferente. Por outro lado, o que havia sido considerado marginal, errático e até estranho (os romances paródicos de Sterne, herdeiro direto de Cervantes, ou folhetins hiperbólicos de Dostoiévski) era convertido por Bakhtin num paradigma de uma nova forma de romance: dialógico em vez de monológico, polifônico e plural." (MONEGAL, Emir R. Carnaval, antropofagia, paródia. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jul.-set. 1980, n. 62, p. 10.)

⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993. p. 373.

Na Grécia antiga, tal como em Roma, foram inúmeras as obras que se utilizaram do discurso paródico em relação aos chamados gêneros elevados. Para cada herói épico ou trágico havia sempre um duplo a fim de mostrá-lo muitas vezes numa imagem depreciada. A criação "paródico-travestizante" insere uma correção permanente de comicidade e de crítica na "seriedade exclusiva do discurso direto elevado", correção da realidade, que é mais "contraditória e multilíngüe" do que pode conter o gênero direto elevado. Disso resulta a importância que Bakhtin atribui ao plurilingüismo, já que esse consagra, a partir da presença da paródia, maior liberdade e verossimilhança à linguagem e às imagens dessa linguagem a serem representadas. O teórico enfatiza que "somente o plurilingüismo liberta por completo a consciência do domínio da sua própria linguagem e do seu mito lingüístico".¹⁰ É sob a condição da comicidade, através do discurso paródico, e da presença e participação do plurilingüismo que as antigas formas de representação elevaram-se "para um nível artístico-ideológico novo, sobre o qual o gênero romanesco se tornou possível".¹¹

Esse processo teve igual relevância na Idade Média e foi vital para a preparação do romance moderno. Tal como ocorreu na Grécia e em Roma, a importância do tratamento dado à linguagem alheia – o discurso "do outro" – no período medieval, sob as condições das formas paródicas, foi imensa. O discurso era marcado por uma complexidade e ambigüidade extraordinárias. Nele eram encontradas citações claramente respeitadas, semidissimuladas, dissimuladas, com intenções deformadoras, reinterpretadas com propósitos de ampliar a confusão. Determinadas obras eram construídas como os mosaicos graças ao plurilingüismo e seu tom predominantemente paródico-estilizado.

No entanto, segundo Bakhtin, as noções dadas à paródia medieval já não se aplicam à paródia da época moderna. Nessa, as funções da paródia são restritas e secundárias. Para Bakhtin, na época moderna:

a paródia definiu, o seu lugar na nova literatura é mínimo. Vivemos, escrevemos e falamos no mundo da linguagem livre e democratizada. A antiga hierarquia das palavras, complexa e fortemente graduada, as formas, imagens e estilos, que impregnaram todo o sistema da linguagem oficial e da consciência lingüística foram varridos pela revolução lingüística da época renascentista.¹²

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 379.

¹¹ Bakhtin, op. cit., p. 372.

¹² Idem, *ibidem*, p. 386.

Somente a partir da compreensão do universo ideológico do discurso medieval dominante, centralizado numa linguagem oficial e autoritária, o posicionamento acima pode ser validado. Frente a um mundo fechado e homogêneo, representado a partir de uma ideologia hegemônica, o recurso da paródia adquire uma aceleração crescente. Nesse sentido, ela oferece a possibilidade de infiltração¹³ no discurso por meio de uma pronúncia singular. O caráter popular das infiltrações, o destronamento do universo social estabelecido, repercutiu com força na Idade Média. No entanto, Bakhtin chama atenção para o fato de que tais desregramentos à ordem gozavam de uma liberdade legalizada. A Idade Média, conforme o autor, com maiores ou menores restrições, "respeitava a liberdade do gorro burlesco e concedia ao riso e à palavra cômica direitos bastante amplos".¹⁴

A possibilidade de travestimento lingüístico sobre a linguagem do outro desencadeia uma estratificação lingüística, dinamizada num plurilingüismo estilizado de vozes sociais e históricas. Essas vozes serão acentuadas no romance: único gênero literário, segundo Bakhtin, com capacidade de representar uma realidade multilíngüe e a evidenciar a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos de sua época.

Assim, Bakhtin, realçando a importância da paródia na formação do discurso romanesco, a define como um "híbrido dialogizado e premeditado".¹⁵ A paródia é um fenômeno interlingüístico que se alimenta de diferentes linguagens relacionadas umas às outras. Trata-se, enfim, de um campo de batalha entre linguagens e entre estilos de linguagens. Na paródia, "duas linguagens se cruzam, dois estilos, dois pontos de vista, dois pensamentos lingüísticos e, em suma, dois sujeitos do discurso",¹⁶ conclui o autor.

O caráter metalingüístico da paródia revela-se com intensidade na literatura pós-moderna. Nessa, os textos apresentam-se

¹³ O discurso antropofágico defendido pelo escritor modernista Oswald de Andrade num manifesto intitulado *A utopia antropofágica* – que pode ser "lido" como uma forma de determinação de uma estratégia de construção de uma identidade literária nacional específica –, aproxima-se ao processo designado por Bakhtin. Conforme Roberto Schwarz, Oswald de Andrade "propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutinação do alheio: cópia sim, mas regeneradora". Segundo o crítico brasileiro, a metáfora da "antropofagia", tão libertadora nos anos 20, em "face do catolicismo, da burguesia e do deslumbramento diante da Europa, é hoje um alibi desajeitado e rombudo para lidar criticamente com as ambigüidades da cultura de massa". (SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 38.)

¹⁴ Bakhtin, op. cit., p. 387.

¹⁵ Idem, ibidem, p. 390.

¹⁶ Bakhtin, op. cit., p. 390.

parodicamente construídos, como intertextos que se cruzam para questionar a autoridade de qualquer ato de escrita bem como para ridicularizar ou enfraquecer qualquer noção de originalidade, autenticidade e verdade advinda esta de qualquer sistema homogêneo e totalizante. Nessa perspectiva, Linda Hutcheon, concebe a paródia como "uma forma pós-moderna perfeita, pois paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia".¹⁷

A caracterização da obra de Augusto Abelaira e o destaque dado à paródia como um dos aspectos importantes da literatura pós-moderna, permitem que se faça um percurso mais detalhado dessa aproximação a partir do exame de *O triunfo da morte*. No livro, o autor aprofunda sua capacidade de invenção crítica em relação às obras publicadas anteriormente, uma vez que seu discurso radicaliza-se numa prática paródica exaustiva, revestindo-se de uma ironia que expõe o texto e o contexto representado sob obsessiva interrogação.

A inserção do discurso paródico funciona como elemento transgressor, à medida que elabora uma inversão do discurso autorizado, subvertendo-o. Essa manifestação discursiva radical atinge o próprio texto em composição. O contexto social também sofre uma intervenção crítica. Basta, entre outras situações, citar a sátira desenvolvida pelo autor em relação à criação de alguns produtos no livro – como o suco de burujandu e a carne de pterossau-ro –, equiparando-os àqueles cuja produção e consumo tornaram-se bastante comum em escala mundial, determinando a padronização do gosto público em inúmeras regiões do planeta.

A obra *O triunfo da morte* compreende a existência de um homem que, ao discutir o processo de elaboração de um livro, narra sua experiência de sujeito pertencente (consciente?) a um "exército de mortes", para uma mulher que provavelmente colabora com a mesma instituição. Esta torna-se amante desse homem, tendo sido já casada com o melhor amigo do mesmo. Embora se consiga reproduzir a história do livro – em particular a fábula da "assembléia das mortes" – e de certo modo alinhavá-la numa direção, o que chama a atenção é a presença de diversos discursos que se entrecruzam na tentativa de interpretar e reavaliar os acontecimentos narrados.

Tais discursos cumprem uma função importante na composição do texto pois, ao serem mimetizados estilisticamente, reinvestem-se de uma intenção irônica. Esta é a estratégia predominante adotada no texto. O recurso é utilizado com tanta insistência que o

¹⁷ Hutcheon, op. cit., nota 4, p. 28.

narrador alerta o leitor quanto à validade do mesmo, colocando a narrativa sob suspeita: "Vejo teu sorriso, pergunto-me novamente se acreditarás na minha história. E, sei-o bem, o tom do meu discurso tira-lhe a credibilidade. Como se eu não me levasse muito a sério" (p. 77). O procedimento manifesta-se em muitos momentos na obra, persuadindo o leitor, ora para o crédito da narrativa, ora para sua desconfiança.

O paradoxo estimulado pela narrativa abelairiana se estende num interminável jogo em que a recepção do texto obedece a um sentimento provisório, já que tal recepção segue sendo alertada, com frequência, às trapaças provocadas pela ilusão romanesca, o que desencadeia a sensação de impossibilidade de qualquer investigação mais sólida e confiável.

O texto abelairiano confirma situações cada vez mais presentes nas formas artísticas atuais as quais "têm mostrado que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal".¹⁸ A proclamação da verdade inquestionável para em seguida negá-la, corrobora para ineficácia de um juízo de valor estável na tentativa de apreensão do texto. A relatividade, forjada na contradição permanente do discurso, parece ser a condição suprema do ato narrativo adotada pelo romancista português.

E eu? Se efectivamente não acredito, que me leva então a escrever ou a falar? A crença de não poder ser completamente arbitrária a imaginação num mundo onde tudo se interpenetra, onde tudo conserva uma certa coerência? Falso. [...] Brinquei, claro. A necessidade irreprimível de duvidar de tudo! Pois acredito profundamente na minha história, mesmo quando pergunto se não estarei a sonhar. Mas só interrogo aquilo em que acredito, só duvido daquilo em que acredito. Nada é verdade, tudo é verdade. (p. 108-109)

A postura do narrador abelairiano, ao interrogar o leitor acerca da história narrada, fornece a possibilidade de interação crítica com o texto. O sujeito narrador promove a participação do leitor, fazendo com que o mesmo tome consciência das debilidades da história bem como das contraditórias posições assumidas pelo sujeito no texto. Entretanto, a trajetória da relação narrador/leitor não se afirma por completo. Há claras intenções do narrador em tumultuar tal relação, desestabilizando o leitor, principalmente, quando o mesmo parece assegurar-se daquilo que está sendo revelado.

¹⁸ Hutcheon, op. cit., nota 3, p. 11.

Em *O triunfo da morte*, o leitor vive então num estado de constante sobressalto. Também o leitor vigilante, à procura da interpretação correta, padece das armadilhas do narrador que "brinca" à vontade, mostrando o quanto se é incapaz de acompanhar o texto na sua totalidade ou ainda de restituir-lhe um significado oculto. Nesse caso, a narrativa rompe com um dos dogmas do papel da crítica que é enunciar aquilo que está latente ou oculto. O texto pós-moderno de Augusto Abelaira decodifica a si mesmo por meio da ênfase dada às suas próprias contradições.

[...] não vejas nestes factos qualquer carácter simbólico, qualquer sentido para além deles. Os factos, 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, que dizer pombas exprime paz [...] no presente texto diz-se somente o que se diz. Nada mais. Não vejam nele uma alegoria. Quando muito, uma alegoria que nada alegoriza. (p. 53-54)

A tentativa de desmistificação da estrutura do romance, seja a do tradicional elaborado no século XIX, com pretensões realistas, quanto a do moderno, que por ventura deseja romper as normas da técnica de ficção, é atacada pelo discurso irónico do autor em *O triunfo da morte*. Afirma o narrador: "Afinal, contar uma história com princípio, meio e fim, com conseqüências, mantê-la empolgante até as últimas páginas, exige muita arte. E a desordem deveremos considerá-la o grande segredo descoberto pelos modernos narradores para esconder a falta de gênio." (p. 45)

Os textos romanescos são "rebaixados", sofrendo uma desvalorização em suas concepções estruturais. Igualmente são valorizados em outros momentos. Quando isso ocorre, o narrador compara-os com a sua escrita, elevando-a como alternativa original na composição narrativa: "Acrescentarei somente, um pouco à maneira de Fielding e de Sterne: quem quiser pode abster-se até de ler todos os capítulos – e isto não se atreveram a dizer nem o Fielding nem o Sterne. A minha nota original, o meu avanço sobre eles." (p. 30). O trecho traduz uma das "cláusulas da proposição" pós-moderna de criação artística: a intertextualidade paródica. O diálogo estabelecido entre o passado literário e a produção do texto atual anima-se numa dupla posição de elogio e superação. Contudo, esta é percebida com derrisão crítica quando pretende-se a uma possibilidade de renovação. Nesse sentido, a "inovação" da narrativa ocorre de maneira singular, já que aponta para construção/desconstrução do discurso literário como direção a ser perseguida, sustentada pela ironia.

O narrador de *O triunfo da morte* investe na concepção de seu texto; no entanto, o investimento não se desenvolve com afirmação operativa como foi acima mostrado. Desprovido de convicções formais claras, vai elaborando o texto aleatoriamente. Na tentativa de classificar a narração, ele oscila: ora a denomina de simples apontamentos, notas, rascunhos – já que se considera um leigo na produção escrita –, ora afirma estar a escrever um romance de sua vida. Mais adiante diz que sua escrita está permeada do discurso erudito; antes, porém, já reclamara de suas considerações pseudo-filosóficas. Na verdade, não define, com clareza, a forma escolhida, perseguindo, a todo instante, a maneira adequada para a exposição de sua história. Na perseguição da melhor forma de exposição, o narrador requer sempre a cumplicidade do leitor, fazendo deste o eixo dos objetivos de sua escrita bem como o sujeito que determinará o gosto pelos temas a serem desenvolvidos.

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 assim desisto dos meus propósitos mais imediatos, desisto das minhas curiosidades, dos meus desejos, submeto-me ao gosto dos leitores, que, de outro modo, se desinteressariam de continuar. 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)

Uma das declarações de Augusto Abelaira em torno da composição do romance recai sobre a necessidade deste em se transformar num resultado estético capaz de arrancar o leitor do seu "sossego". Para o autor, uma das tarefas da arte, em particular, a sua, enquanto romancista, é provocar o leitor, desalojando-o de sua conformidade em termos de gosto artístico. Dessa forma, toda a obra artística que se rende ao gosto do receptor, para Abelaira, merece desprezo. Sob tal ponto de vista, a citação acima assume um caráter crítico, denunciando a subserviência do texto composto pelo escritor às vontades supremas de um provável leitor. Também revela o quanto o exercício da escrita supõe, além daquele que escreve, a presença de alguém, mesmo irreal, a interferir. Nessa perspectiva, o escritor não contém autoridade exclusiva sobre sua produção escrita, mas carece do diálogo – nem sempre oculto – com um outro que responderá às necessidades do texto elaborado. Assim, em outra passagem, tem-se a confirmação dessa condição:

Progressivamente, tecem-se entre nós (autor e leitor) laços múltiplos, já não posso passar sem ele, já não pode passar sem mim. E sem saber porquê, começo a tratá-lo por tu, imagino-o sob a forma de uma mulher extremamente formosa, de colectivo tornou-se em individual [...]. Sim, começo a imaginar como quererá essa formosa mulher imaginar-me e isso interfere comigo, interfere com este próprio texto, tira-lhe talvez certa espontaneidade... (p. 35)

De acordo com Hutcheon, há uma longa tradição na literatura paródica de colocar os leitores em posições delicadas e obrigá-los a abrir caminhos por si mesmos. As regras, se o autor joga honestamente, encontram-se, em geral, no próprio texto. Porém, na narrativa pós-moderna de caráter metaficcional paródico, o jogo narrativo estabelecido com o leitor ocorre mais aberta e didaticamente, intensificando as explicações sobre a forma de construção do material artístico. Muitas vezes, no entanto, os esclarecimentos fornecidos não passam de estratégias dissimuladas, que servem apenas para mostrar, em última análise, a obra como elaboração única do autor.

Nesse sentido, a narrativa, ao expor tal posição, reafirma o caráter arbitrário de todo ato discursivo e aponta, de forma invertida, a necessidade do leitor não se deixar absolutizar e envolver-se por aquilo que está sendo narrado. Embora o autor aponte para arbitrariedade da narrativa, a declaração nítida do fato parece flexibilizar o critério de recepção, permitindo ao leitor um instante de dúvida à permanência das estratégias adotadas. Quando a narrativa de cunho paródico se utiliza de tais posturas, ainda que denuncie o caráter paradoxal de sua elaboração, está preocupada em "criar", por meio da retórica irônica, "um método" de dissolução de contextos discursivos, entre os quais o literário, que pretendem empreender respostas absolutas. A paródia, portanto, exerce uma função de "destronamento" dos discursos autorizados, esvaziando-os de suas qualidades "originais", podendo, nesse caso, ser percebida como forma de conscientização, abrindo possibilidades novas de repensar a realidade. Assim, a paródia:

Enquanto analisa e ironiza formas alienadas de dizer, vai desmistificando todo o sistema sobre o qual os mitos se apoiavam. Questiona a ideologia, denuncia as falhas mas, por ser um discurso também literário, não traz as respostas prontas. Aliás, nem pretende dar resposta alguma, porque o que lhe interessa é provocar a reflexão no leitor. A paródia é uma forma de jogo em que se usa uma determinada técnica, cujos efeitos não são uniformes. Agride os significados, enquanto reforça os significantes: ao potencializar um, enfraquece o outro.¹⁹

¹⁹ ARAGÃO, Maria Lúcia de. A paródia em *A força do destino*. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jul.-set. 1980, n. 67, p. 19.

Augusto Abelaira explora com habilidade o jogo anunciado. Tal como já foi referido, não só o texto em construção é analisado criticamente sob a perspectiva acima, mas também o contexto histórico-social. Em *O triunfo da morte*, o suco de burujandu e a carne de pterossauro são exemplos de denúncia à sociedade de consumo. A evocação daqueles dois produtos desencadeia uma série de explicações teóricas bem como anuncia opções políticas, exploradas com sarcasmo pelo autor:

Voltando atrás, como prometera: acolhido universalmente, o sumo do burujandu contribui para a coexistência pacífica e até para o abrandamento da luta de classes. Assim, os maoístas europeus continuaram a considerá-lo reacionário, alienante, uma das formas inventadas pela sociedade capitalista para digerir as idéias revolucionárias. O burujandu demonstrava afinal a universalidade do gosto, não dependente da situação social nem de factores históricos. (p. 32)

O trecho citado instiga, sem dúvida, uma questão bastante complexa na discussão dos resultados da paródia: a percepção, por parte do leitor, da intencionalidade paródica. No trecho acima, há que relacioná-lo à retórica marxista de determinadas correntes políticas. Também o uso de determinadas expressões denuncia a ironia do autor a certos conceitos que serviram como instrumentos para explicar qualquer novo fenómeno surgido na sociedade capitalista.²⁰ Assim, como certificar-se de que o leitor tenha lido "com correção" a intenção dada pelo texto? Para Linda Hutcheon, os escritores sempre se apoiaram na citação de outros textos, na qual o leitor era chamado para percorrer certa trajetória da memória cultural, funcionando como avalista de toda uma tradição literária. No entanto, poderá o produtor da paródia, nos dias de hoje, pressupor suficientes conhecimentos culturais por parte da audiência? Será o autor uma figura de elite que pede um leitor sofisticado? Ou o leitor inferido é, em última análise, aquele que detém o poder, o poder de se omitir ou interpretar mal as intenções do parodista? De acordo com Hutcheon, na literatura pós-moderna, "se há jogos literários a ser jogados com o leitor, pelo menos as regras do jogo são reveladas claramente".²¹

²⁰ A expressão "coexistência pacífica" é muito bem explorada pelo autor. A origem da expressão está associada à política promovida por Stalin, em relação aos países capitalistas do bloco ocidental. Tal posição recebeu por parte de Leon Trotski duras críticas. Nesse caso, o autor "carnavaliza" tais discussões teóricas, misturando as posições políticas a partir do surgimento do suco de burujandu.

²¹ Hutcheon, op. cit., nota 3, p. 116.

Por outro lado, se a intencionalidade paródica não fosse compreendida, poderia se falar em paródia? Nesse caso, para Hutcheon, os códigos paródicos têm de ser *compartilhados* para que a paródia seja compreendida como tal. Segundo a estudiosa, a paródia, quer subverta o cânone estabelecido, quer mantenha sua força conservadora; quer objetive o "elogio" ou a "humilhação" ao texto original, em qualquer dos casos, requer a decodificação do leitor para que a sua intenção seja plenamente realizada. Assim, os leitores atuam como "co-criadores ativos do texto paródico",²² completa a autora.

Essas questões podem ser discutidas numa infinidade de exemplos na leitura de *O triunfo da morte*. Texto de múltiplas referências discursivas, em especial, das ciências humanas, convoca o leitor a conhecê-las, por meio de nomes consagrados que se projetaram na divulgação e elaboração de trabalhos com grande repercussão no meio acadêmico e, algumas vezes, distante dele. Buscando justificativa para o sucesso do suco de burujandu, o narrador menciona um ensaio de um amigo e sócio "que substituí o famoso triângulo culinário de Lévi-Strauss pelo quadrado culinário: o cru, o cozido, o podre e o fictus, este o mais caracteristicamente cultural dos quatro..." (p. 28). Em outro trecho do livro, os argumentos, para esclarecer "a paixão do público" pela carne de pterossauro, fundamentam-se a partir de diferentes correntes teóricas:

[...] os neurofisiologistas descobriram (e W.C. Dement desistiu dos seus estudos sobre os sonhos para se dedicar exclusivamente a este novo domínio de investigação) uma coisa espantosa: o homem estava programado geneticamente para comer a carne de pterossauro [...]. De acordo com uma teoria ousada de Konrad Lorenz, a agressividade e as conseqüentes guerras fundamentam-se aí. [...] Para os marxistas, tratava-se duma tese reacionária ao serviço das multinacionais (que, de facto, pagaram a conta das investigações), produto exemplar da ciência burguesa e do renascimento do nazismo. Para os psicanalistas, a tese ignora o complexo de Édipo, se pude entender o artigo de Lacan... (p. 84)

Pode-se encontrar ainda em outras passagens exemplos semelhantes aos anteriores. O tratamento paródico se estende à fábula criada na qual participam "Mortes", cujo objetivo é alcançar um número maior de óbitos. Tal fábula apresenta as contradições e os conflitos ideológicos presentes na sociedade atual. Localizadas em "Thanatus House" – topograficamente está no alto – e reunidas

²² Idem, ibidem, p. 118.

numa assembléia, as "Mortes" discutirão formas de melhorar o rendimento dos seus objetivos. Aparecerão no debate, entre os membros presentes, propostas, análises, motivos e por fim medidas a fim de solucionar o baixo índice de mortes. O trabalho exercido de maneira descomprometida, as divergências no encaminhamento de resoluções, as diferenças ideológicas, as indiferenças em relação a um projeto a ser alcançado, a atividade fruto do processo de alienação, a pequena participação dos jovens, uma certa nostalgia do passado, enfim toda uma série de comportamentos sócio-culturais será reproduzida, com ironia.

O leitor encontrará semelhança às mesmas preocupações de membros pertencentes a empresas capitalistas, a sindicatos de trabalhadores, congressos de especialistas, executivos governamentais, associações de defesa do consumidor, convenções político-partidárias, encontros de grupos profissionais, etc.

- Perdeu-se o velho brio profissional, as Mortes interessam-se mais em cumprir as suas 26 horas semanais do que em trabalhar com amor, despreocupadas de horários, para já não me referir a um certo espírito de contestação, bem visível entre as mais jovens. Noutros tempos, quando aqui nos reuníamos e antes de aberta a sessão, de que se falava nos corredores? De nossos êxitos! Cada qual pretendia salientar-se, revelando as suas habilidades, os grandes feitos, as manhas utilizadas. (p. 70)

A sociedade das Mortes, representada por diferentes interesses econômicos, políticos, culturais, é a metáfora, parodicamente construída, dos passos e dos descompassos do capitalismo desse final de século. Em tal sociedade, as instituições e seus respectivos discursos são ridicularizadas. Em *O triunfo da morte*, a ironia, construída à exaustão, representa um modelo de subversão que atua como resposta simbólica à produção e consumo em massa – de qualquer produto, sem "qualquer critério" –, dirigidas por um grupo no poder, no "capitalismo tardio". Assim:

[...] com o burujandu e mais tarde com o pterossauro, modifiquei o estilo de vida dos homens. Pelo menos o estilo de beber e de comer, já não é mau. E modifiquei-o não por exigência deles, a minha imaginação e a febre do dinheiro assim o quiseram. [...] A Humanidade protestará um dia, e mais: obrigará as pessoas como eu a deixarem de ver nos homens simples consumidores passivos sem necessidades próprias... (p. 105)

Semelhante ao resultado simbólico sugerido acima para as intenções do livro, também tem-se no título a mesma possibilidade. Ele estampa a metáfora da vitória plena do sistema social atual que

absorve, através da adoção de múltiplas estratégias, todo e qualquer discurso, seja este crítico ou não-crítico -. Em se tratando do texto abelairiano, tal interpretação significa imprudência e soa estranha, haja vista as posições do autor-narrador a respeito das tentativas de análise do seu texto. Como já anunciara, sua escrita não deve ser alegorizada, já que o que está expresso deve ser compreendido como tal. Todavia, a posição assumida é contrariada por uma nota final do editor do livro quando afirma não atribuir "grande valor às opiniões dos autores quando falam por si" (p. 145). E acrescenta: "a má vontade aos símbolos parece uma reação preconceituosa contra a moda cultural [...]" (p. 145). Nesse sentido, a nota do editor reforça a ambigüidade textual, dando o dito por não dito, avivando a perplexidade de todo o leitor.

A busca integral das respostas, a todas as provocações irônicas do autor, implicaria uma traição à lógica do processo de escrita abelairiana, já que esta, segundo Oliveira (1994), "insiste na liberação das diferenças, buscando a realização na experiência oscilante e heterogênea do mundo, e não no conhecimento absoluto da realidade".²³ Assim, a obra de Augusto Abelaira – expressão máxima da metaficcionalidade paródica – desafia os leitores.

Referências bibliográficas

- ABELAIRA, Augusto. *O triunfo da morte*. Lisboa: Sá da Costa, 1981.
- ARAGÃO, Maria Lúcia de. A paródia em A força do destino. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jul.-set. 1980, n. 67.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética e literatura*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo*. São Paulo: Ática, 1991.
- MONEGAL, Emír R. Carnaval, antropofagia, paródia. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jul.-set. 1980, n. 62.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta. Construção e desconstrução do real em O único animal que? In: *Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Porto Alegre: Edipucrs, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

²³ OLIVEIRA, Rejane Pivetta. Construção e desconstrução do real em O único animal que? In: *Anais do XIV Encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa*. Porto Alegre: Edipucrs, 1994. p. 416.