

O TRIUNFO DA MORTE: Uma visão polifônica da ironia

Christine Franco Pacheco
Lilia Silvestre Chaves
Universidade Federal do Pará

RESUMO

O Triunfo da Morte, em constante diálogo com um(a) leitor(a), que ele imagina “cúmplice” no processo do relato, o Autor cria e desenvolve a sua história, extraíndo-a originalmente de um cassete, a fonte onde repousa, muda, a matéria que se fará falável, contável, “escritura”. Assim, de início, estabelece uma relação intrínseca entre a oralidade (o que se ouve no texto gravado) e a escritura (o que se reconstrói e grifa no texto escrito). A técnica de narrar-escrever em *O Triunfo da Morte* — fragmentária, descontínua, constantemente burlando a linearidade das estruturas narrativas tradicionais — radica numa larga medida no escritor inglês Laurence Sterne, mencionado nominalmente na obra, e cujo Tristram Shandy é tomado quase como modelo.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia; Thanatus x Eros.

RÉSUMÉ

Dans *Le Triomphe de la Mort*, l'Auteur, s'entretenant toujours avec un(e) lecteur(trice) qu'il se figure «complice» dans le processus du récit, crée et développe son histoire à partir d'une cassette, la source où repose, muette, la matière qui deviendra disible, racontable, «écriture». Une relation intrinsèque est établie entre l'oralité (ce qui est enregistré) et l'écriture (ce qui est reconstruit dans le texte écrit). La technique de raconter-écrire dans *Le Triomphe de la Mort* — fragmentaire, discontinue, en rupture avec la linéarité des structures de narration traditionnelles — est empruntée, dans une large mesure, à l'écrivain anglais Laurence Sterne, nominalement désigné dans l'oeuvre et dont le roman *Tristram Shandy* est pris presque comme modèle.

MOTS-CLÉS: Ironie: Thanatos x Éros.

I VISTA D'OLHOS

1 A IRONIA

A ironia retórica era usada oralmente, havia uma audiência e sinais como o piscar de olhos e a entonação; ato irônico isolado, num contexto e não irônico, sua enunciação não caracterizava um discurso. Em Aristóteles, entretanto, encontraremos a ironia baseada numa atitude, num comportamento, tendo como protótipo a figura de Sócrates.

A partir do Romantismo, a ironia vai deixar de ser uma atitude, vai fazer parte de uma situação de comunicação escrita onde o receptor será leitor. Quando a situação retórica desaparece e aparece a ironia da ficção, quando o auditor da situação retórica é substituído por um leitor, que lê, distanciado do emissor/autor, é que se iniciam os problemas da intenção irônica ser ou não decifrada.

Somente na ficção, o ato irônico pode se expandir num discurso irônico e como princípio estilístico. O autor se apresenta dentro da obra, toma consciência de que não é apenas um autor, mas o criador de um organismo que tem vida própria, um artifício, cujo material é a própria linguagem. A obra não é mais uma representação (mimese) do universo, é muito mais, é auto-reflexão da obra enquanto obra.

“A ironia é um jogo entre dois jogadores. O ironista oferece um jogo de tal maneira ou em tal contexto que vai estimular o leitor a rejeitar o seu sentido, o sentido literal, expresso, em favor de um sentido transliteral, não expresso, de significados contrastantes” (Booth, 1974): é essa a diferença transparente que contém toda a dialética e toda a capacidade reflexiva que é atribuída à ironia.

A ironia de que se vai tratar é a ironia que está integrada na arte da palavra. Se uma obra é irônica, depende das intenções que constituem o ato criativo; para ser vista como

irônica, vai depender do leitor entender essas intenções. Essa intencionalidade está escrita no esquema da comunicação que se situa no centro da problemática da obra irônica. A ironia “diz” uma época, “diz” um modo de arte, “manifesta-se concretamente”, “não há ironia per se” (Ferraz, 1987) — não há ironia em frases soltas, ela tem necessidade de um contexto. Ela é essencialmente comunicativa: precisa de um emissor, de uma intencionalidade na mensagem e de um receptor que perceba toda a carga intencional e, assim, entre em contato com o emissor. Atualmente, há uma volta ao estudo da ironia como um tropo, devido a essa “dupla função” que lhe é atribuída: o nível semântico, “antinomia entre sentido literal e derivado” (Hutcheon, 1981) e o nível pragmático, a avaliação pelo decodificador que é o leitor. É, pois, a ironia, um tropo ilocutório pois “implica uma intenção e requer, ela própria a manifestação dessa intenção” (Ferraz). E perlocutório, pois exige uma resposta, uma decifração, enfim, uma “avaliação” por parte do leitor.

2 O ROMANCE

Para Wayne Booth, *Tristan Shandy* é ponto de partida da grande “efusão de narradores auto-conscientes do século XX” (Booth, 1961). Sterne, por sua vez, teve dois mestres (no que diz respeito à linha romanesca de visão crítica e irônica da vida social contemporânea) que marcaram o advento da “moderna epopéia burguesa”: Rabelais e Cervantes. Abelaria, com seus três últimos romances — *Bolor* (1968), *O Triunfo da morte* (1981) e *Bosque Harmonioso* (1982) — inclui-se nitidamente dentro desta linha estilística do romance europeu.

O Triunfo da morte é, para usar os termos de Bakhtine, um “microcosmo do plurilingüismo”. De acordo com a linha a que pertence, usa todas as linguagens, “encaixa vários gêneros literários”, retrata os “mundos” que o cercam, fazendo-os falar em suas próprias linguagens e em seus próprios

estilos, deixando transparecer, entretanto, por detrás de todo esse “plurilingüismo” (Bakhtine, 1978) as intenções e estilo do autor. A linguagem do romance é um “sistema de linguagens literariamente organizado onde são representadas as várias vozes socio-ideológicas de sua época” (Bakhtine, 1978).

Abelaira, em sua obra, lança mão de todos os tipos de discurso que encontra, incluindo provérbios, expressões populares, fábulas, conversas no café e tudo o mais que a imaginação mandar ou que o trabalho sugerir. O possesso e o artífice lado a lado, em transe ou labor, (re)buscando, (re)tocando, misturando tudo, desde “o macaco Rhesus” até Lacam, e tudo é desculpa pela intertextualidade. Sterne, século XVIII — a “novidade” do novo, a verdadeira novidade? Ou tudo ainda falta ser feito como disse Lautréamont? Qual o contexto literário que o leitor de hoje deve seguir? Quais as trilhas que o conduzirão para o desvendar das intenções do autor ou o inventar de tais intenções, se tais houver?

A leitura sem inocência...

3 O TRIUNFO DA MORTE

O Triunfo da morte é um romance do tempo em que se perdeu a inocência, como diria Umberto Eco. Sua estrutura repousa num plano “bi(pluri)textual” como aliás todas as obras irônicas. Segundo Linda Hutcheon, certos romances atuais apresentam uma “fórmula literária sofisticada” na qual tanto o autor quanto o leitor têm sua parcela da obra, estabelecendo uma espécie de superposição estrutural de textos, onde se verifica um “encaixe do velho no novo”: numa estilização da paródia. A “ironia incorpora e transcende dialética e ironicamente o passado literário” (Hutcheon, 1981).

Para que o leitor “reconheça” a intenção do autor é preciso que tenha um nível de cultura compatível com o da metaficção atual, da qual faz uso Abelaira, o que justificaria a crítica que se costuma fazer à elitização do estilo irônico.

“Faço uma pausa, não vá a atenção dos cúmplices afrouxar perante o tom demasiadamente discursivo destes últimos dez minutos. Um pouco de amor não ficaria agora mal, eis aí o motivo por que deixei em suspenso a história com a Sophie, que poderia tornar-se, se eu quisesse, a minha Joaquina dos olhos verdes. Mas guardo outras Joaquinas na manga — e qual delas escolher?” (p.30)

Nesse trecho, por exemplo, mesmo que o leitor não saiba nada a respeito da tal “Joaquina”, pode “reconstruir” a partir da própria mensagem, mas ele não vai perceber a nuance irônica precisa, que ele perceberia se pudesse identificar a “joaquina dos olhos verdes” de Almeida Garret, em *Viagens na minha Terra*.

Novamente emprestaremos as palavras de Umberto Eco, que se refere à ironia como um “jogo metalingüístico, ou como enunciação elevada ao quadrado”. O importante é compreender e entrar no jogo; quem não entrar nele acabará por levar as coisas a sério e este é o risco que a ironia corre: não ser detectada e, portanto, não chegar a “existir”. Tudo isso nos leva ao elemento essencial do discurso irônico — a sua literariedade. “Conduzindo o leitor, preparando-o para o familiar, o ironista usa uma estratégia de contra-espera que acaba por colocar a descoberto o princípio estrutural da obra” (Hutcheon, 1981).

O narrador insiste em chamar a atenção do leitor para o fato dele estar lendo um livro, artefato literário, impedindo-o de confundir realidade com ficção.

O Triunfo da morte é um meta-romance, que salienta a separação das relações vida/literatura. O autor real da obra está escondido por trás do autor do meta-romance. Esse distanciamento dá à obra sua significação profunda, sua essência fictícia, seu caráter exemplar — toda obra é única. E, ao mesmo tempo, esse afastamento provoca um face a face com o leitor, aquele leitor que pode perceber as críticas, as nuances pretendidas pelo autor, deleitando-se

com as pitorescas digressões com as quais o romancista se diverte em frustrar as expectativas “do leitor sem sorte” como diz Eco.

Só após algumas hesitações dediquei tantas páginas a um relato erudito, necessariamente árido, próprio para especialistas, muito embora tentando torná-lo acessível às pessoas sem formação científica e teológica. (p. 34)

O autor/narrador do romance olha de “cima”, com superioridade, “ele” é um “especialista” e entende os “relatos eruditos”; Abelaira, unindo verdade e fantasia e usando da “erudição” do seu autor intra-diegético, faz, ao mesmo tempo, uma crítica à erudição, à intertextualidade, ao plurilinguismo em demasia. É claro que muitos leitores tomarão o texto “ao pé da letra”, as “vítimas” sempre existirão: leitores que, através de uma leitura “inocente”, deixar-se-ão envolver pelo enredo não evitando uma certa impaciência ao notar que a “ação” não avança, ao notar ainda, que mais uma vez terá pela frente uma série de páginas recheadas de citações eruditas, a respeito das quais ele nunca ouviu falar. São leitores que lêem as palavras sem notar que cada uma delas pode revestir-se de múltiplos significados, ou ainda leitores cujas crenças coincidem com o que está sendo dito.

Abelaira, na esteira de Sterne, é um dos que fazem de sua obra, uma evidência de trabalho de construção, onde a própria feitura do romance é assunto, tema discutido inclusive entre leitor e autor. *Tristan Shandy* parece ter sido um dos livros de cabeceira de Abelaira (um dos textos parodiados é justamente o início do romance inglês, na história contada por uma dos personagens, Eduardo Nunes, a respeito de sua gestação. Como veremos, se a “economia” do trabalho permitir...)

Em Sterne, podemos encontrar o leitor a conversar com o autor, sendo exortado a voltar atrás e a reler novamente o que ele afirma não ter notado. Abelaira não chega a manter um diálogo com o leitor, mas o questiona ininterruptamente:

Adormeceste? Continuas a ouvir-me? (p.18)

Não ainda para contar a prometida história parisiense, mas outra — uma terceira — e tu nem saberias terceira se eu o não dissesse. (p. 20)

A questão inerente a qualquer obra literária — do narrador distintamente separado do seu autor e que conta a obra a um narratário que está dentro dela (visível ou não) — se torna de essencial importância nos autores que procuram mostrar “algo mais” em sua criação além de uma simples história.

II

POLIFONIA ROMANESCA

*Pareils à des minoris braqués réciproquement
chacun des langages du plurilinguisme reflète à sa
manière une parcelle, un petit coin du monde et
contraint à deviner et à capter audelà des reflets
mutuels, un monde plus vaste, à plans et
perspectives plus divers que cela n'avait été,
possible pour un langage unique, un seul miroir...?*

Mikail Baktine

Desde a sua origem, o romance europeu tenta escapar da unilinearidade abrindo brechas na narração contínua de uma história. Em Abelaira salta aos olhos essa aversão à linha reta: seu romance é tecido labirinticamente — A ironia, segundo Maria Helena Novais Paiva, não obedece a Apolo, “ela participa, pelo contrário, de uma visão dionisíaca da realidade e compraz-se em labirintos e arabescos. O pensamento irônico não é discursivo e reto; será quando muito oblíquo e analógico” (Paiva, 1961).

O oposto da composição linear é o que Kundera chama de “polifonia romanesca” (Kundera, 1986). No *Triunfo da morte*, o autor evoca a construção musical de seu romance desde o capítulo 12 quando diz:

A quem, numa sinfonia, ouça apenas um belo tema delineado pelos violinos talvez não interesse o fundo quase imperceptível e contraditório dos metais, das madeiras, da percussão. Mas revelarei agora esse fundo imperceptível que contrapondo-se ao resto transforma a Sinfonia Heróica numa complexa rede de temas cantáveis e de sons aparentemente inúteis. O tema essencial, aquele que melhor entre no ouvido tenho-o vindo a esboçar, discretamente entregue aos violinos: o da morte dos meus amigos, o da minha responsabilidade, falsa ou verdadeira. Mas em surdina aí vai o que simultaneamente (como lamento não poder dá-lo simultaneamente!) as flautas murmuravam num outro ritmo. Contribuindo para a harmonia do todo. (p. 9-10)

Sua obra é, pois, uma sinfonia e, ao referir-se à Heróica¹ e ao tema entregue às flautas, em surdina, está, talvez, se referindo, em sua crítica, à política interna de Portugal, “aos que fazem a História”, aos “gestos historicamente inúteis”, etc.

É como numa composição sinfônica: “uma complexa rede de temas cantáveis e de sons aparentemente inúteis” (grifo nosso) mas que têm uma significação transliteral. O *Triunfo da Morte* é composto de linhas intencionalmente heterogêneas que evoluem paralelamente e que poderiam quase formar romances independentes, tratados de maneira alternada. Abelaira interfere com sua própria voz nos parênteses “como lamento não poder dá-lo simultaneamente”, pondo em evidência os limites da arte verbal — cabe ao leitor imaginar todas as melodias, os temas, em uníssono,

¹ A sinfonia Heróica foi composta por Beethoven no decurso de 1802. É sua terceira sinfonia, obra admirável pela sua desconhecida amplitude e pela riqueza e inovações formais. Foi mal compreendida a princípio. Os críticos do tempo censuravam-lhe a falta de unidade. Logo viram, entretanto, que, com ela, novos horizontes se rasgavam para a música polifônica. É considerada como a primeira música francamente revolucionária. Seu título, no início era para Bonaparte, que representava para Beethoven a esperança de liberdade no mundo. Quando Bonaparte se fez coroar Imperador dos franceses, Beethoven enfureceu-se e rasgou a folha do título. Deu então à sinfonia, o nome de Heróica “para celebrar a memória de um grande homem”.

num “todo harmonioso”. Numa tentativa de interpretação, digamos que, no *Triunfo da morte*, o tema da ARTE, por intermédio da linguagem oral e escrita, se manifesta através dos temas do AMOR, da MORTE e do TEMPO (entenda-se tempo dentro de uma polissemia que a palavra sugere na literatura: tempo físico, tempo espaço em que a obra se “enraíza”, tempo de leitura, tempo psicológico).

Teríamos, então, quatro linhas oriundas de uma primeira — a auto-biografia do autor:

- 1) O erotismo
- 2) As mortes
- 3) O jogo do poder
- 4) A feitura do romance.

1. Erotismo: situações não concluídas; jogo de superficialidade; medo da entrega; amor identifica-se com a morte.
2. Morte: jogo de disfarces; (máscaras) medo de ser vencida pela vida; identifica-se, às vezes, com a própria vida.
3. Burujandu: jogo de aparências; medo do fracasso; humanismo vencido pelo consumismo; poder identifica-se com a morte (causa cancro).
4. Feitura do Romance: jogo de encaixes; procura por cúmplices para ser completado o jogo; uma vez pronta, a obra se identificará com a morte (do autor).

O autor-narrador do burujandu vê-se vitorioso com sua descoberta, mas impotente diante das mortes (ou pelo menos perplexo!) não sabe lidar com o amor (coincidência da grandeza do sentimento em oposição à pequena capacidade do homem? — simbolizado pelo “pequeno pênis” que o traumatizara durante a adolescência?).

A composição de seu romance envolve todas as vozes:

Bem administrada, essa história ainda há de servir-me algumas vezes para espezitar o rotismo dos leitores. (p.30) Crescendo, pouco a pouco, evoluindo, transformando-se num livro escrito na clandestinidade e em perigo de morte. (p. 35)

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 inter-rogo aquilo em que acredito, só duvido daquilo em que acredito. Não é verdade, tudo é verdade. Morrer, dormir, sonhar... Viver, porque não? (p. 109)

Dissemos que as quatro linhas que compõem *O Triunfo da Morte* poderiam formar romances independentes. Em cada linha de narração poderíamos ainda considerar um outro ângulo, assim como uma coisa refletida em quatro espelhos:

1. uma narrativa romanesca do narrador e seus casos amorosos;
2. uma narrativa onírica, a história de mortes provocadas inconscientemente pelo narrador, que evolui revelando que ele é morte;
3. um ensaio sobre a relação ser/poder (burujandu – pterossauro);
4. A narrativa “irônica” do romance sendo feito dentro do romance.

Essas linhas se bifurcam, se entrecruzam, se alternam na “arte do contraponto romanesco” colando numa única música, a filosofia, a narração e o sonho, a fantasia.

Entremeiando-se a cada uma dessas linhas “melódicas”, “temas cantáveis” vão surgindo, expostos em digressões, onde Abelaira utiliza “estilizações paródicas” das linguagens pertencentes aos mais diversos gêneros, contrastando com a linguagem coloquial que é o “fundo” do romance.

Em *O Triunfo da morte*, não há unidade de ação; a vida do narrador é apenas um pretexto “cômico” para encaixar outras histórias, reflexões, etc. É a caixa necessária

para que o romance seja sentido como tal ou pelo menos como paródia de romance. Esta diversidade de planos amplifica a impressão de relatividade da criação literária. As digressões são compostas de tal maneira que nos enviam à narrativa, o que ilustra muito bem a complexidade da obra. Não são simples parênteses afastando-se brevemente do assunto principal, elas têm, em si próprias, um princípio de desenvolvimento sucessivo que faz quase esquecer a história das aventuras do narrador, mesmo quando esta atinge um grau de grande interesse. Para usar a terminologia de Chklovski, tratam-se de narrativas “encaixadas” na “caixa” do romance (Kundera, 1986). *O Triunfo da Morte* apresenta uma multiplicidade dessas narrativas dentro da narrativa, desses “encaixes literários” que, ao mesmo tempo em que têm o seu lugar dentro da trama, guardam, de certa maneira, a sua independência — e é esta a característica da arte polifônica (e da ironia).

A digressão é um artifício deliberadamente utilizado (em *O Triunfo da Morte*) para desviar o foco de interesse (da ação em si), para a maneira por que é narrada. E esse desvio faz com que a luz incida mais no narrador do que nos seus personagens, num lance típico daquela técnica do narrador “intruso” ou “dramatizado”. Estudado por Wayne C. Booth, onde o narrador “deixa de ser distingível daquilo que relata.” (Booth, 1974)

No mundo do romance, que vai se construindo aos poucos, ao virar das páginas, onde o autor vai-se contando a si mesmo, um provérbio, uma frase lembrada de outro romance, pode distrair a narrativa enveredando-a noutro corredor do labirinto, através da associação de idéias, suspendendo a ação para perder-se em digressões intermináveis sobre os diversos temas que dão ao conjunto da obra a sua coerência interna.

Em cada linha de narração, os temas são considerados sob outros ângulos, em todas as linhas melódicas, que evoluem alternadamente.

Inúmeras narrativas interrompem o fluir dessas linhas alternadas.

Ora o autor intra-diegético se lembra de algo interessante, que merece ser contado, ora relata trechos de conversas que ouve nos cafés da vida, ora perde-se a fazer considerações “filosóficas” sobre o sonho ou a História, a política e a literatura. estes intervalos da ação se prestam para os propósitos do autor de revelar o arbitrário das convenções literárias.

1. “O velho profeta do novo primata”; que poderia muito bem ser uma paródia do *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley e que lembra o estilo incrível da “science-fiction” e onde, através do tropo irônico, Abelaira denuncia a crise do mundo atual em que a “paixão de conhecer apoderou-se do homem” que envereda pelas especializações e esquece a si mesmo e ao mundo, tornando-se um ser esquecido. Uma época em que o homem vive em “degradação e em progresso a um só tempo e, como tudo que é humano, contém o germe de seu fim no seu nascimento” (Kundera, 1986).

Mas desta vez o próprio homem assinaria a sua sentença de morte, para maior glória da vida. (p.42)

A terra não envelhecera e continuava capaz de criar novas formas de vida (...) certas mutações não deram até hoje origem ao novo primata porque o ambiente físico não as favoreceu, mas tais oportunidades aceleravam-se agora, graças ao próprio homem, instrumento cego dos altos desígnios evolutivos. (...) Insensíveis modificações moleculares apontam para esse primata mais perfeito que destruiria o homo-sapiens assim como este destruíra o homem de Neanderthal. (p.42)

2. “o velho morto da rerete em Thanatus House”: onde se percebe todo um questionamento sobre as revoluções e esperança de liberdade:

Perguntei:

— Você mora no inferno?

_ Sim.

Pela primeira vez encontrava não uma morte mas um morto. (p.11)

3. “os discursos das Mortes”: que enfrentavam os mesmos problemas dos vivos. Sua organização poderia ser comparada com qualquer organização social.

— E ainda por cima, neste momento, as Mortes andam agitadas, fala-se de uma greve.

— de mortes?

— Sim.

— Que reivindicam? Pode-se saber?

— Compreendes, a fruta do tempo, a democracia.

— Desejam que todos os mortais escolham livremente a sua morte. Aos cinquenta, aos cem, aos mil!) (p.30)

4. “As reflexões sobre o sonho”.

Dentro de uma “narrativa onírica” onde os limites entre o sonho e realidade se confundem, o narrador se permite digressões sobre o sonho em si.

Admitamos que sonhei. Mas que prova isso?

A importância dos sonhos, os sonhos significam sempre qualquer coisa. (p.75)

Novalis já havia falado na ligação entre o sonho e a ironia. Há uma interligação entre o real e o imaginário que “permite aceitar o pensamento de um lado de lá, sem se condenar a rejeitar esse mundo aqui” (Bourgeois, 1974).

De qualquer modo, penso que não sonhei, vivi na realidade tudo isto. (p.76)

Mas se sonhei que representa este sonho? E aqui abriria uma interessante discussão a saber porque me identifico com a Morte (...) Sim Admitindo que se trata de um sonho... Qual o alcance desse sonho? (Bourgeois, 1974, p. 76)

Também nas digressões sobre o sonho, encontramos a reprodução multiplicada de imagens, refletindo-se de espelho em espelho.

Bom serei o filósofo que sonha ser borboleta ou borboleta que sonha ser filósofo? A terrível dúvida do velho narrador chinês começou a perseguir-me (...)

Ouve: terei adormecido de novo? Sonho, neste momento? (...) Um sonho dentro do sonho do sonho?" (p.91)

5. "O Boletim das Mortes"

O boletim das Mortes representa um corte abrupto no clímax da intriga (quando o narrador descobre que o seu amigo e confidente era seu próprio rival) que reforçará ainda o sentimento do arbitrário e da gratuidade do romance.

Apenas a título de curiosidade e um pouco para repousarmos, enquanto preparo café, sempre te darei alguns elementos estatísticos colhidos no boletim das Mortes, a revista de maior tiragem do mundo. (p.12)

6. "Considerações sobre a História"

Ah esta confiança na História, esta ignorância de que a História, são os historiadores que discretamente a fazem e, geralmente, não gostam dos homens de fatos às riscas. (p.97)

Seria uma "alfinetada" a algum político português?

7. "As conversas no café": "flashes" que ponteiam a obra do início ao fim, mostrando-se um aspecto da vida lisboeta e o saudosismo salazarista dos portugueses "parados no tempo".

Ao meu lado, no café: — Portugal, hoje?

Uma colônia da Rússia. Mandam os comunas, estão em toda parte, dominam todo o aparelho do estado. Eu cá defendo a liberdade, mas com os comunas... (p. 98)

8. "A parábola do médico e da morte"

A história do verdadeiro amor do autor-narrador chega ao seu auge e é deixada em suspense enquanto conta-nos uma parábola, onde deixa transparecer toda uma crítica à religião.

Mas, homem santo, dispôs-se a perder a alma para salvar a alma dum irmão. Matei-o, Muito rico, os bolsos cheios de pérolas, foi direitinho para o céu. (p. 134)

9. A nota de E.N.: uma análise tradicional do romance. Importante para o entendimento de uma ótica do texto, principalmente, no que diz respeito a mais uma enunciação, maior distanciamento do autor real.

De qualquer modo, compete aos leitores tirar conclusões (valorização do leitor). Ao responsável pela edição apenas se exige a cópia escrupulosa e esta, nota pouco erudita, destinada a sublinhar algumas dificuldades suscitadas por um texto débil. Como documento, se de facto o é, se publica. (p.145)

O romance é uma rede labiríntica onde cada túnel liga-se a qualquer outro, "sem centro nem periferia, sem saída e principalmente infinita, algo estruturável mas nunca definitivamente estruturado: é impossível existir uma só história" (Eco, 1985).

Retomando a construção "polifônica", assim como, numa sinfonia, os temas, através dos grupos de instrumentos musicais, ora as madeiras, ora os metais, ora as cordas, dialogam entre si, no discurso romanesco há uma dialogação entre os diversos temas e as diferentes linguagens utilizadas.

A linguagem de Abelaira (e já o dissemos antes) é plural, irônica, paródica. "Assim como a ironia, a paródia é um fenómeno dialógico pois representa uma espécie de troca entre leitor e autor (...) Onde a ironia exclui a univocalidade semântica, a paródia, tal como as outras formas de intertextualidade, exclui a unitextualidade estrutural" (Hutcheon) e, presente no texto como virtualidade, ali jaz até que o leitor "de-codifique" o jogo paródico. Em termos bakhtineanos, a parodização do discurso é feita em vários graus. Em *O Triunfo da Morte* encontramos desde a paródia crítica e estilizada, "até a quase-solidariedade com o discurso parodiado ('ironia romântica')" (Bakhtine).

No capítulo 9, a imaginação nos transporta para o mundo “mágico” de Cervantes; a história dos amores do autor lembra a história dos amores de *Jacques le Fataliste*, de Diderot. Várias vezes o autor frustra a satisfação do leitor que pensa ter reconhecido o texto parodiado, pois assim que se refere ao texto, cita o autor parodiado (crítica à elitização paródica, talvez?)

Mas se acreditares, só te peço uma coisa: não vejas nestes factos qualquer carácter simbólico, qualquer sentido para além deles. (...) Do presente texto, julgo eu, de pôr de lado a idéia de que as coisas em vez de se designarem a si próprias, significam não sei quê. E Alberto Caieiro sabia. (p.54)

A narrativa do velho professor de matemática, Eduardo Nunes, parodiza o início do *Tristram Shandy* de Sterne²:

A quando da ejaculação que fez de mim o Eduardo Nunes, a minha mãe recebeu centenas de milhões de espermatozóides. (...)

Enfim, não sei se alguma vez leste o mais belo romance da história, o *Tristram Shandy*... (p.87)

insistindo para que o leitor entenda.

“Percebes? Percebes?” (p. 88)

Falando ainda de intertextualidade, Julia Kristeva define o texto como um “espelho transligüístico que redistribui a

² Sterne, Laurence (1713-1768) — *Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, Romance de opinião. A obra não é construída sobre seqüências de acontecimentos mas sobre personagens e sobre características do discurso. Foi um dos primeiros a tomar consciência do jogo da narrativa entre a enunciação de um autor ao mesmo tempo presente e escondido e os enunciados que ele produz. Um dos primeiros a pôr em cena os artifícios que são criadores da escrita (inovações tipográficas: páginas deixadas em branco, frases substituídas por asteriscos). “Permitir-se pensar tudo seria faltar de saber-viver: a melhor prova de respeito que se pode dar à inteligência do leitor é deixar-lhe amigavelmente alguma coisa para imaginar” Este romance pode ser considerado um precursor da evolução do gênero.

ordem da língua (...) relacionando-a com diferentes tipos de enunciado anteriores ou sincrônicos” (Kristeva, 1969), um processo de absorção e transformação de textos que se sobrepõem à semelhança pelo espelho também sem revelar nos ecos do passado e nas vozes do presente. Através do estilo abusivo, Abelaira, assim como autor que pertence a essa linha de romance irônico, traz a marca da intertextualidade. Cada autor citado por ele, espelha à sua maneira, a sua idéia: aquilo que é dito pelo narrador foi explorado inversamente pelo autores citados. São todos críticos, inovadores e, de maneira geral, produziram impacto com suas obras. Ao menor pretexto, Abelaira recheia o texto do livro de uma “erudição estapafúrdia” e de uma pitoresca terminologia científica. Não pretendemos, nesse trabalho fazer um estudo aprofundado da intertextualidade em *O Triunfo da Morte*, porém, como curiosidade, foi feita uma pesquisa a respeito dos autores referidos por Abelaira nas citações que fazemos do seu texto. Ao longo do trabalho, usaremos a “nota de rodapé” para comentar e situar os autores a que ele alude³.

O tema do Tempo tem a sua importância dentro da “polifonia” do romance porque é um dos elementos da sua construção labiríntica, evocando constantemente passado e presente, arcaico e novo. Intimamente ligado ao tema da Morte, o Tempo se projeta em todas as linhas narrativas.

Quanto à Morte, já nos referimos rapidamente, à diferença que há entre a maneira de encará-la do homem de hoje e a do homem medieval. Há, no romance, toda uma reflexão sobre a influência da época no pensamento do homem.

Crer em ti (em Deus) na Idade Média parecia mais fácil (...) Mas obrigaste-me a viver no século XX (...) Não podes, não deves julgar-me no mesmo plano em que julgaste os homens das outras épocas. (p.52)

³ A pesquisa sobre os autores foi baseada no *Petit Robert 2*, Dictionnaire Universel des noms propres. Direction, Paul Robert. Paris, LE ROBERT, 1986.

No século XI, a morte não se concilia com o automóvel. Hoje, os teus pais, a escola, a imprensa, a necessidade de não destoares obrigam-te a preferir o automóvel.” (...) No século XI acreditávamos em outros ideais (...) Na Idade Média a água, chorosa porque o fogo a queimara, podia ir queixar-se ao Sol, o inimigo da lua, que irritada depois repreendia a água. (p.78-79)

Hoje, a água se reduz a oxigênio e hidrogênio. A mudança dos valores, a relativização de tudo, o “sinal dos tempos”:

nem sequer foste tu a optar, bebeste já no leite da tua civilização os teus desejos. (p.79)

Quanto à temporalidade no romance, vemos o tempo psicológico que é pela sua própria natureza “labiríntico”. O próprio espaço por onde o autor/narrador/personagem se desloca sugere a tortuosidade dos labirintos. Ora são as ruas de Paris, desertas, ora “noite escura”, em algum lugar do mundo “abriu-se uma porta e um homem alto, extremamente magro, convidou-me a entrar” (p.41), ora subindo num monte depara-se com “Thanatus House”, aliás, “todos os caminhos levam a Thanatus House” (p.73). Sempre se chega ao mesmo lugar, não há saída...

Numa época de velocidade como a atual, o romance não pode perder-se de vista. Há que se proceder a um “despojamento”, a uma técnica de condensação. “A ironia não apenas abrevia mas também fracciona” (Jankelevitch, 1964).

Enquanto o autor do meta-romance suprime os detalhes sobre Sophie (que não será mais citada apesar da proeza que faz):

Se tiver tempo, se a Sophie couber na economia do meu livro, ainda voltarei a citá-la. Custa-me deixar em suspenso o que depois aconteceu... (p.21)

sobrecarrega os discursos sobre seus inventos, por exemplo, com um plurilingüismo exagerado propositadamente. Mas, afinal, é preciso lembrar-se

que esta narrativa representa uma escolha. Talvez arbitrária. Talvez nem sequer a mais interessante. (p. 21)

É no momento do fim que o tempo se revela repentinamente como um todo, reveste uma forma luminosamente clara e integrada. Quem acaba a obra é o autor implícito, pois o autor intra-diegético deixa inacabado o seu romance. No final há uma convergência dos temas, as diversas histórias se entrelaçam, tudo se dirige para o mesmo fim — o amigo Morte, LVXW267 é o amigo Eurico Nogueira, sócio e rival, marido da mulher amada, a qual atingiu, por sua vez, a fusão total com a figura idealizada da leitora ideal. Apesar de não amado e de ter que dar seu lugar a outro, apesar de vencido, fez uma escolha: encontrou a unidade, o seu sentido, a morte e a imortalidade...

Na trama do romance são evocados “leitmotivs”, passando pelas várias linhas narrativas dentro dos vários contextos. Em *O Triunfo da Morte*, além dos motivos próprios aos romances irônicos, como a dubiedade das coisas, o espelho, que é a própria estrutura romanesca, as imagens se reproduzindo numa “série infinita de espelhos”, e a máscara, outros motivos transformam-se em imagens repetitivas: o autor tem certa obsessão pela nudez, pelos seios (sem soutien), pelo automóvel e pelo telefone — símbolos da época atual, talvez... Mas, também, segundo ele, sinais de AMOR e MORTE.

III THANATUS & EROS

Frateli a un tempo stesso Amore e Morte” ingenerò la sorte.
Leopardi

1 MORTE

“Les deux grandes philosophes (Descartes e Galilée), ont dévoilé l’ambigüité de cette époque Qui est dégradation et progrès à la fois et comme tout ce Qui est humain, contient le germe de sa fin dans sa naissance”
Milan Kundera

A Morte aparece em primeiro lugar no título do romance, o que não deve ter grande significação já que E.N. (o responsável pela edição) confessa tê-lo escolhido ele mesmo:

Quanto ao título também sou responsável, arranquei-o à arte do século XIV, mais concretamente aos frescos do Compositante de Pisa. A minha nota pessoal. (p.146)

Não resistiu à tentação de se apropriar do texto e de colocar algo de seu — desejo de poder?

Booth chama a atenção quanto às “pistas de ironia” que o título pode nos dar. No entanto, às vezes, essas pistas nos enganam. Se considerarmos que E.N. interpreta o texto como um leitor ingênuo o faria, ele deve ter dado esse título pelo que interpretou da ação do romance: a história das Mortes e das mortes — algo como um romance policial ou fantástico.

Falo em morte porque tudo indica que a inominada mulher do Eurico matou o autor. (p. 141)

Dentro da narrativa do romance em construção, o autor suposto dirige-se aos leitores assim:

porque perdem tempo com o livro se já não acreditam na Morte, se a reduziram a um simples acidente bioquímico? (...) procuraram dar sentido às minhas palavras? (p.108)

e antes:

Confessar-me Morte suscitam um enigma que precisa de resolver, pois para ti a imaginação procura sempre na realidade os seus materiais? (p. 141)

Confessa o autor que há algo por detrás das palavras que precisa ter algum sentido? O texto aí está “e produz seus próprios efeitos de sentido” (Eco, 1985, p.11)... e “Nada consola mais o autor de um romance do que descobrir mele leituras, nas quais não pensava e que os leitores lhe sugerem” (Eco, 1985, p.11). Quando o autor intradieético não recorre a “absurdas alegorias, as alegorias não alegorizam nada” (Eco, 1985,

p.11) ou “repetindo-me: procurarão portanto o sentido a dar às minhas palavras, concebidas mais ou menos como símbolos? Símbolos de quê?” (Eco, 1985, p.11) o autor implícito está querendo nos dizer que são alegorias e que são símbolos as suas palavras. O autor/narrador/personagem mistifica a linguagem que é desmistificada pelo autor implícito.

A Morte, com M maiúsculo pode simbolizar a Arte que é imortal — só a arte é eterna, tudo o mais fica defasado:

Certos homens ergueram-se acima do seu tempo, acima da civilização. Sabes por quê? Sabes donde lhes vinha a sabedoria? Eram Mortes... Sim Mortes. Rebelais⁴, Nietzsche⁵, Diderot⁶, Hume⁷, Dostoiewski⁸.

Mortes, compreendes? Quando digo eram quer dizer são, pois alcançaram a imortalidade. (p.79)

⁴ Rebelais (François) “escritor francês (1494-1553) é o autor de *Pantagruel*, de *Gargantua* que continuam no *Tiers Livre*, no *Quart Livre* e no *Cinquième Livre*, narrativas herói-cômicas, burlescas que satirizam a sociedade e as instituições. Sua obra é uma verdadeira epopéia da linguagem: invenção verbal e riqueza vocabulares sem iguais”.

⁵ Nietzsche (Freidrich) “Filósofo Alemão (1844-1900) estuda a tragédia como a vitória dos gregos sobre o pessimismo, graças à síntese do espírito apolíneo da forma e ao entusiasmo dionisíaco” o que o aproxima dos nomes citados, além de sua visão crítica, denunciando os preconceitos morais e anunciando, como Abelaira a “transmutação geral dos valores”.

⁶ Diderot (Denis) “Escritor e filósofo francês (1713-1784). Sua obra *Jacques le Fataliste et son maitre* é um diálogo sobre a liberdade humana e coloca os problemas da criação literária”. Exerceu grande influência sobre Abelaira.

⁷ Hume (David) “Filósofo inglês (1721-1781); Sua obra é uma crítica ao racionalismo dogmático dos metafísicos do séculos XVII.

⁸ Dostoievski (Fiodor) “Romancista russo (1821-1881); Em toda sua obra ele coloca o problema do homem dilacerado entre a presença do mal e a procura de Deus; entre o inconsciente e o consciente. Seu estilo foi incompreendido pela crítica tradicional. “Considerava sua última obra, *Os Irmãos Karamazov*, que ficou incompleta, a sua obra-prima.

Foram grandes pensadores, escreveram sobre a alma humana, a essência do homem. São universais e atemporais.

A sociedade secreta das Mortes, lamentando o avanço da tecnologia no mundo, enquanto continuava atolada num atraso de alguns séculos, poderia ser uma alegoria de Portugal e dos portugueses que cultuam uma glória passada, o que ele faz questão de frisar e repetir “se falei (...) foi por uma certa deformação historicizante que me leva (que nos leva a nós, portugueses) a ascender sempre à nebulosa primitiva quando desejamos contar o mais íntimo dos acidentes” (p.61) ou “E só falo do Bastos por causa do tal desejo português de começar todas as histórias pela nebulosa primitiva, mesmo quando isto não interesse para nada”. (p.85)

Em suma, o leitor é desafiado para um jogo de interpretações: o que significaria Thanatus House?

Thanatus House (influência da americanização do mundo de hoje?), está solta no tempo-espaço fictício: não pertence a nenhuma época fixa e não está em lugar nenhum, ou melhor, está em todos os lugares... “Todos os caminhos levam a Thanatus House” (p.73) Como em todo o romance, a crítica social é evidente.

Além do aspecto crítico, sonho e realidade se misturam: o melhor amigo do autor do meta-romance, parte integrante da sua “vida-real”, também é Morte e se encontra com ele em Thanatus House — O LWVX267. Este é um recurso intencional da ironia, quase uma narração fantástica, onde a imaginação liberada do controle da razão, da preocupação da verossimilhança, nos faz penetrar “nas paisagens inacessíveis” à reflexão racional.

Ando nisto há seis meses e não posso mais! Arriscou no entanto um dito de espíritos: se ao menos pudesse suicidar-me! Mas nem isso, nascemos imortais. Depois: — Eis a grande ocasião, recusar-me-ei a matar mais gente, prefiro o castigo da mortalidade... (p. 119)

Ao mesmo tempo, o olhar mais lúcido é colocado sobre o mundo moderno e a imaginação “mais alucinante” nos descortina toda uma crítica construtiva do real:

No ocidente e no século XII a sociedade aceitava as Mortes, elas conviviam facilmente com os homens. Hoje rejeita-as, prefere ignorá-las, nega-lhes até a existência, obriga-as a disfarçar-se. Mas essa vida dupla, Mortes que se fingem homens vulgares, cria-lhes problemas, e complexo de Eufrotex, o complexo da dupla personalidade. de facto, consoante as sociedades e as épocas, os homens apreendem a morte de diversas maneiras, e sentem-se apreendidas de diferentes maneiras leva-as a verem-se também contraditoriamente, uma ruptura da personalidade. (p.123)

Na Idade Média, quando o homem tinha um conhecimento muito menor de si, ele aceitava melhor a idéia de morte. Hoje, o homem moderno vive como se ela não existisse, como se possuísse uma imortalidade que, entretanto, ele sabe falsa.

Estaria Abelaira nos mostrando o contraste que existe entre a realidade e a aparência das coisas? A vida, nós “fingimos” que a vemos sem disfarce, entretanto, a morte sempre se nos apresenta “mascarada”, disfarçada.

A vida, nós temos certeza de que é sempre repleta de sofrimento — a morte uma incógnita — no entanto, ironicamente, temos pavor da morte. Seria exatamente pavor pelo desconhecido?

De repente, a morte está sempre diante de nós, presente no grande palco da vida, e nós, nesse “mundo-floresta-de-enganos”, cobrimos a cabeça — qual avestruz — e não aceitamos nossa única verdade, como uma “organização clandestina” da qual temos medo e, ao mesmo tempo, sentimos por ela uma grande curiosidade.

Assim, Abelaira usa dessa maravilhosa conquista do romance moderno: a fusão da realidade com o sonho, a fantasia; a união de elementos heterogêneos como o sonho,

a fantasia; a união de elementos heterogêneos como o sonho e a imaginação descontrolada com um exame lúcido da existência “misturados de tal maneira que não se possa distingui-los” (kundera).

Essa confrontação polifônica entre o sonho e o real, a “narração onírica” é uma das linhas do contraponto — como já dissemos.

O tema das MorteS reflete-se pelo romance, nas várias linhas melódicas.

Quando estivermos mortos, como sabê-lo? (...)

Logo a morte não existe e talvez até já tenhamos morrido (...) e portanto, se já morremos, então vivemos no inferno, o nosso mundo é um inferno. Sim, o mundo criou-o o diabo. (p.21)

Como representar o papel de morte (...)?

Excluída a hipótese de matar (...) que mais pode fazer a morte? (p.22-23)

O narrador escreve para dar um sentido a sua vida, para conseguir cúmplice, para não ter continuidade e enganar a morte, porém, seu livro é secreto; ser descoberto significa a perda da imortalidade e, portanto, o fim. A morte dá um sentido a sua vida, ou tira-lhe o sentido?

Também na narrativa das mortes encontramos a “reduplicação espelhada”, ou seja, a repetição das histórias das mortes, das quais o autor era o “involuntário responsável”:

Carlos Manuel (ainda na infância) ganhava todas as corridas, cai e “bate com a cabeça numa pedra”.

Maria Luisa, recusara o seu amor, morre atropelada.

“O homem que falava espanhol”, quer roubá-lo. Morre de um dia para outro.

Patrícia, sua mulher, “suas relações atingiram o ponto zero”, “morre atropelada”.

Leandro, tinha “um certo desdém pelos (seus) talentos”, morre num acidente de carro.

O pai, morre de indigestão de burujandu (não acreditava nele)

Helena, morre assassinada na cozinha e o acaso faz com que ele seja preso. A grande ironia, a única que ele não matara. A história que destoa dentro da repetição.

Ele só eliminava aqueles que lhe eram hostis, de alguma maneira... E como os eliminava? Abolia-os da narrativa...

O autor se pergunta:

As tais idéias que, segundo Fondane, têm milhares de mortes na consciência? (p.62)

Ficaria desesperado se alguém (...) concluísse qualquer coisa deste gênero: Para o autor todos nós trazemos conosco a morte, e, desse modo, mesmo quando não o sabemos, matamos. (p.108)

O fato é que há algo de barroco no tema da morte, juntamente com as características da narração do romance: “o sensualismo (especificamente o visual), tensão entre fé e razão, misticismo e erotismo, entre o apolíneo e o dionisíaco, entre a aventura e a ordem, entre a miséria da carne e a transcendência do espírito, entre a racionalidade e a fantasia, etc. (...) Estética das antinomias que forcejam por unificar-se, o Barroco implica uma cosmovisão e uma teoria do conhecimento” (Massaud)

Dentro das outras linhas narrativas, a morte está sempre presente: “o burujandu provoca cancro no pênis”, “sem qualquer dúvida, o índice de mortalidade ocasionado pelas conversas telefônicas ultrapassa o do burujandu” (p.44)

Parece-te mais cômodo aceites-te como um automóvel que morre quando o maquinismo se estraga. Com a morte não, ela pode decidir matar-te mesmo quando teu maquinismo funciona bem. A Morte introduz o sem sentido no mundo e isso não o suportas tu. (p.78)

O sem sentido, a contradição, tudo concorre para se estabelecer um conflito dentro da obra. As MorteS usavam máscaras para não se identificarem, não saberem quem eram

no mundo, porém, uma das mortes sabia que o narrador-personagem tinha inventado o burujandu e matava (conscientemente ou não) através da ingestão de seu suco.

E na hora de tirar as máscaras, quando os dois amigos/rivais conversam e o narrador quer saber porque os homens existem “se se destinam a morrer”... Eurico tenta explicar:

Deus criou o mundo para mostrar sua grandeza (...) depois criou o público para ter a quem se dirigir, para receber palmas? Nós o público, os homens. Os cúmplices (...) Deus sofria de solidão, sentia-se só (p.132)

Os homens revelaram-se uma anomalia, mas Deus não conseguiu livrar-se deles.

A vida revelou-se indestrutível. Noé sabotou a primeira tentativa de acabar com ela. E outras se sucederam, incluindo a inquisição, a castidade, o jejum, a sociedade industrial. (p.132)

Abelaira sugere a analogia entre o poeta e Deus (que para Northrop Frye é o ironista supremo), autor “dieu-caché”. É o último sentido da ironia, ironia como ato de escrever, destinado a deixar aberta a questão do que poderia significar o sentido literal, como se houvesse um perpétuo adiamento de significado: a ironia, segundo Mueke, diz algo que provoca “uma série infinita de interpretações revolucionárias”. E a Morte é a maior das ironias. A ironia ontológica é a morte diante da vida que ela aniquila — “A minha ironia ultrapassa todas as outras” (Flaubert)

O leitor, afinal, significa a Morte para o narrador-autor. É ele que o mata ao terminar de ler a obra. O autor intradieético “construiu” um leitor, um cúmplice, quis aprisioná-lo na rede da escritura, quis ter poder sobre ele, que o engana, eliminando-o quando FECHA O LIVRO.

2 AMOR

Lá véritable ironie — car il y en a aussi une fausse — est l'ironie de l'amour. Elle naît du sentiment de la finitude et de ses propres limites, et de la contradiction apparente entre ce sentiment et l'idée d'un infini que contient tout véritable amour.

Schlegel

Assim como a ironia nos revela uma visão crítica do mundo, *O Triunfo da Morte* também nos mostrará, através do jogo dialético do poder entre Eros e Thanatus, uma série de interpretações “transliterais” acerca do jogo de dominação e de sedução entre um homem e uma mulher. Aqui, novamente, se verifica uma “reduplicação espelhada” das narrativas amorosas por onde andou se metendo nosso autor-intradiegético.

As relações amorosas dentro da obra nunca são completadas, o que, na verdade, não constitui objetivo do par amoroso. O importante é a luta pelo poder, pela posse do outro enquanto objeto de interesse, enquanto resistência a uma entrega total (já que a continuidade do amor conduz à continuidade da Morte, temida pelo homem). O narrador fugirá sempre do relacionamento amoroso enquanto obrigação e, ainda, o que mais ele teme, o desnudamento, o mostrar-se sem disfarce, sem a máscara.

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

Todos os casos em que o narrador nos mostra, numa sempre reduplicação de situações mal resolvidas, são importantes para chamar a atenção sobre sua verdade, sempre escondida no dizer uma coisa e dar a entender outra.

O medo do erotismo e a sua relação com a morte das personagens ficam ainda mais claros no relacionamento com os elementos femininos. (Duarte)

No desenvolver labiríntico, a temporalidade do romance é cheia de arestas, Há um vai-vem proposital, que confunde a seqüência narrativa do amor. Os amores do autor, que escreve enquanto espera o sinal de um alguém amado, vão se contando consoante sua memória os chama à vida e desaparecem em seguida. O autor “de papel”, ele também, tem em seu poder o artifício da literatura para “dar vida” e “matar” seus “personagens”. Ele conta o jogo de sedução com uma inglesa, jovem e solitária. Gostaria de ir — mas seria ceder — o melhor do jogo é a competição. Adivinha o convite ao sexo através das imagens obsedantes do “seio apeteçível de bicos bem visíveis e escuros” (p.6).

A forma mais simples, poderia dizer-lhe, é vir no meu automóvel ou acompanhar-me a casa. Mas não. Resisti ao apelo da aventura... (p.6)

A mesma situação insólita se repete com a mulher desconhecida que se aproxima do personagem-narrador, num café, em Paris. Estranha, afirma um namoro inexistente e começa a falar da angústia da vida, que já é em mesma um inferno. Ironicamente, a “louca” possuía uma rara lucidez. Por isso mesmo, ele foge apavorado, pois não quer saber de angústias, para ele, o “tempero” da vida é o erotismo, enquanto descoberta e percepção do outro. Jamais permitiria uma maior aproximação. Poderia até existir a possibilidade de ficar com ele (temporariamente) sem jamais ficar como ele, numa integração tal que anulasse o Eu.

O jogo continua com nova parceria. Sophie, estudante de medicina, que ignorava “a comunicação”, por isso se abandonava ao consumo da convivência e do amor. Mais uma vez apreendemos o sentido do amor na ilogicidade do puro jogo. A falta de uma “comum união” com outros era preenchida pela festa, pelo prazer vazio de significações mais profundas e tudo acabava por se transformar num objeto de consumo, como o sexo, por exemplo.

A nossa divide-se praticamente entre produção e consumo. A produção é o trabalho (...) O consumo... Na maior parte das vezes substituo a intuição da festa (e quem diz festa, diz comunicação) pelo consumo: comprar uma camisa, livros que nunca lerei, beber... (...) O consumo da convivência e do amor, inclusive. (p.19)

O desejo de ir para a cama com o narrador se manifesta em Sophie, no entanto, a máscara cai e ela não pode fazer sexo com ele justamente por amá-lo. E, diante dessa ilogicidade irônica do destino humano, passaram a compreender que, mais do que sexo, era preciso um conhecimento total, numa entrega absoluta que equivaleria à morte do Eu para a dominação do Nós. É como se o autor/narrador se perguntasse: — Para que mudar? Talvez seja mais fácil permanecer com aquelas ilusórias formas disfarçadas de amor. Quantas vezes disfarçamos o nosso medo sob a forma de amor? Enquanto o medo da morte for maior do que o amor, nossos atos serão meras negações, disfarces, máscaras. E porque “os corpos se entendem, mas as almas não”, como disse o poeta, os dois se afastam...

Aparece Patrícia, “o nome exato”, mulher que o fascinava porque usava o sexo como jogo, numa ousadia que o “estimulava”. Casam-se “por amor”, mas, como toda instituição, o casamento estava fadado ao fracasso. Cada vez mais ele se sente agrilhado por esse relacionamento. E compreende que não havia amor, justifica sua atração por Patrícia sensualmente: “não usava soutien (adoro as mulheres que não usam soutien), o peito muito branco, desenhado pelo biquíni”.

O narrador adoece gravemente “tão gravemente que cheguei às portas da morte” (p.47) e sua relação com Patrícia já havia chegado ao ponto zero. Durante o tempo em que ele está doente, ela o tem sob sua dominação e, por isso é odiada.

O ponto zero, hem? Coisas como esta: decidira aplicar toda sua crueldade na defesa da minha saúde. Mal eu puxava de um cigarro, chamava-me estúpido, obrigando-me a ir

fumar escondido para a casa de banho. E a mesma coisa com o alcool. O alcool, o café, o burujandu. Chegou até a descobrir um neurologista que lhe garantiu serem extraordinariamente nocivas as relações sexuais. (p.48)

O orgasmo como êxtase e entrega completa significava morte. E como o bicho-homem é o ser mais inseguro do mundo, ele percebe sempre a ameaça e “foge correndo”. O narrador-personagem sentiu-se como objeto de posse, reagiu e Patrícia morre prosaicamente atropelada por um carro quando ia comprar pastéis.

A aventura com Adriana perde-se na prudência de não manifestar desejos, para não provocar mais mortes.

Mesmo sexualmente, conhecemos as nossas primeiras dificuldade. Assim evitava mostrar-se desejoso, esperando dela os sinais do desejo, mas, tímida, passavam-se longos períodos de abstinência explosiva e eu já nem sabia como agir. (p.56)

Novamente “os corpos e a almas se unem e se separam, regidos pelas mesmas leis de atração e repulsão que governam as conjunções e disjunções dos astros e das substâncias materiais” (Paz, 1984). É a vez de Beatriz, uma melancólica secretária para quem a vida nada valia. Só durante o sexo ela parecia sair do seu estado de apatia:

E ela fazia-o muito bem, ainda hoje sinto um vertigem, só de me lembrar. Deitar-me com a Beatriz não era apenas o grande e tátil prazer que lhe extraía do corpo. Talvez mais ainda o prazer de observar o prazer dela, a maneira como reagia quando lhe tocava... (p. 60)

No entanto, passado o momento de abandono ao prazer, Beatriz se abandonava novamente à “desesperança”. Se num fragmento, que é o capítulo 55, o autor-personagem diz denunciando a ficção: “A Beatriz introduziu-se neste monólogo (neste livro?) por causa da Helena. E vou falar da Helena, a Beatriz não interessa, nada significa na minha história” (p. 61).

No capítulo seguinte se contradiz: “Como pôde afirmar tão grande enormidade? E a Beatriz era o prazer, o êxtase. Impossível esquecê-la” (p.62). E então é suprimida do romance.

Por isso mesmo, falemos agora do caso Helena.

Certa vez, desisti de ir ao cinema para seguir um automóvel (...) A cena repetiu-se com outro automóvel, dias mais tarde, e quando já nos aproximávamos de Alcochete (sim, Alcochete!) o dono saiu também do carro e avançou para mim ameaçador. Que havia eu de fazer? Um latagão, mas a mulher interveio (...). E eu aproveitei o momento para me safar. Mas ocorreu-me: daquela discussão entre ambos e por minha causa, não poderia resultar alguma tragédia? Voltei a segui-los, desejoso de evitar a tragédia. Ultrapassei-os, obriguei-os a parar (...)

Então aconteceu uma coisa extraordinária. O homem pôs a mulher fora do automóvel e disse-me:

— É tua, leve-a, não a quero mais.

Chamava-se Helena. (p.65)

Como o acaso sempre o fascinava, manteve com Helena, por breve tempo, um romance.

Misteriosamente (ou ironicamente?) esta também desaparece de sua vida: fora assassinada na cozinha (desta vez por outro...).

Estaria o amor condenado sempre à morte, à expectativa? Será que nossa imperfeita e inacabada constituição nos fez de tal forma que a obtenção e a manutenção do que queremos, sempre acaba gerando uma forma de frustração?

Em Thanatus House viveu “uma pequena história sentimental”. Faziam amor na biblioteca e o “tributo à morte é pago na figura do fruto do amor, impedido de viver” pois a sua parceira foi obrigada a abortar “e como seria um menino concebido lá? (p. 114)

Desta maneira, estaria o autor implícito por detrás do narrador querendo nos mostrar que, nesse mundo

relativizado, as pessoas preferem as relações superficiais, pois com elas não precisam se aventurar no mistério que é o “outro”, que somos todos nós e é cada um de nós? Por isso ficam no conhecimento externo, pois esse dá a sensação de controle. Quando alguém diz: — Conheço fulano na palma da mão”, muitas vezes quer é dizer que já tem o fulano na palma da mão numa pretensão de posse.

O amor, entretanto, para que se estabeleça, não pode ser um exercício de poder e dominação (por isso mesmo não se estabelece no *Triunfo da Morte*). O amor verdadeiro só floresce onde há presença sem disfarces do ser verdadeiro, um ser que emerge para a liberdade, para a independência.

Entretanto apaixonou-me como qualquer vulgar mortal. Mas não sendo um vulgar mortal, teria o direito de me apaixonar e dizer o meu amor à mulher amada, escondendo-lhe o meu caso? (...)

O perigo de matá-la, mesmo sem querer. (p.112)

E depois de uma pausa onde há tempo para refletir e ponderar sobre o que fazer...

Sim. Dizer-lhe tudo. Mas alguma mulher poderia amar-me tanto que aceitasse tamanho risco? E, sabendo toda a verdade, confessasse:

— Desejo morrer quando já não gostares de mim. Nesse mesmo dia.

De que ilusões se alimenta um homem!” (p.113)

“A cronologia do romance se confunde no tempo vivido” (Rosenfeld, 1976). A mulher a quem ele se refere desde o capítulo 6,

Um desejo de que certa mulher me pergunte se eu não quero acompanhá-la ao cinema, encontrá-la num café. Momentos antes liguei para casa dela, o telefone não respondeu. Que estará a fazer? Talvez com outro, talvez como marido, talvez sem pensar em mim? — e porque pensaria em mim se já não há nada entre nós? Precisamente por nada haver, por poder voltar a haver. (p.4)

E novamente no capítulo 16,

Hoje voltei a telefonar-te e não estavas — continuavas a não estar. Onde, meu amor, te escondes tu? (...). Onde, meu amor, te escondes tu? (...) Quase nunca me telefonas, sempre eu... E tens sempre pressa, a apressa que dantes não tinhas, sobretudo nesse dia em que parou o tempo. (p.14)

É aquela por quem se apaixonou realmente e quem (ironia do destino?), tomando a palavra, o destruirá no final.

O tom do discurso se transforma quando o autor fala desse amor. Há um tom idílico no final do romance, inundada de uma melancolia que vem, talvez, do conhecimento do futuro, mas o autor encontra uma certa paz, apesar de tudo. Entretanto o amor verdadeiro afinal encontrado já pertence a outro, e, no retrocesso do tempo do romance, o autor deixa escapar:

... comecei a investigar discretamente a vida do Eurico, tentando saber se havia alguma mulher em perigo. A dele por exemplo. O que, aliás, acabou me levantar alguns problemas. (p.8)

E era a esse “outro” que ela amava de verdade. A ilogicidade do sentimento de amar, a ilogicidade irônica se revela com toda a sua força. O outro, o rival, era Eurico, seu amigo nos dois níveis de espaço/tempo do romance: no “mundo” e em “Thanatus House”

Mas pouco a pouco e até pela descrição da mulher identifiquei o sedutor, eu, o LVXW267 contava uma outra face da minha história. (p.124)

As máscaras caem pouco a pouco. A revelação introduz um suspense (imediatamente cortado pela digressão sobre o Boletim da Morte, capítulo 100). “O dia em que parou o tempo” (p.14) foi o dia de êxtase dos amantes: “Quando regressou, disse-me, só soubera de passagem do tempo pela mudança lá fora das cores. (...) Haviam vivido uma alucinação.” (p.120)

E ambos, amante e marido, compartilham da verdade da mulher conheciam-na como era, “sem disfarces”:

Dela conhecia a única verdade, que eu também conhecia, a única verdade indiscutível, tudo o mais se resumindo a um jogo de cabra-cega. (p. 121)

... o orgasmo, o único momento em que nós entregamos completamente, vivemos sem disfarces, tal qual somos... (p.120)

Num certo momento, a narrativa sobre uma metamorfose: de “escrita” passa a ser falada, a leitora idealizada pelo autor do meta-romance começa a identificar-se com a mulher amada. O fascínio do acaso, do perigo e da ilogicidade domina o narrador que faz “confluírem interlocutor/cúmplice/leitor/mulher amada” provocando uma “presentificação diegética concomitante do produtor e do receptor da narrativa”.(Duarte)

Não só a amava como também me senti fascinado por ela não gostar de mim. (p.124)

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

Ouve... E se tiver escrito esta história a pensar em ti? Se todo meu discurso apenas significa uma declaração de amor, o pedido para não me deixares?

Diz, diz-me qualquer coisa...Ou não digas. Aguarda ainda os momentos. (p.126)

E com a revelação final, com a denúncia da “representação” presente no texto, tudo se funde e se confunde, o espaço/tempo real (tempo de leitura, espaço do livro), é o espaço/tempo da ficção e, ao acabar do último cigarro, acaba o último fragmento (a que chamamos capítulo) e o Eu,

vencido, pede uma resposta: “Mas porque não falas? Mesmo sem falares, amor. E se quiseres ficar aí sentado o resto da tua vida, poderei continuar indefinidamente, ao falar-te sinto-me finalmente eu.” (p.136)

(Encontrou o seu sentido?)

Eu. Compreendes, amor? E bem sabes: a mulher que encheu esta conversa... (...) Não é com o Eurico que ouves música, não é com ele que conversas quando estás em silêncio, quando estás só.

Não pode ser. Não quero que seja. (p. 137)

O autor/narrador/personagens pela primeira vez se cala e perde a palavra para o “outro”. E com o final de “sua” obra encontra a sua morte...

REFERÊNCIAS

- BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- BOOTH, Wayne. Is it ironic? In: *A rhetoric of irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago. The University of Chicago Press, 1961.
- BOURGEOIS, André. *L'Ironic romantique*. Grenoble Press. Université de Grenoble, 1974.
- DUARTE, Lélia Pereira. O triunfo da morte novo caminho para o neo-liberalismo. *Colóquio Letras*, n. 81, p. 37.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito e O nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica*. Estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- FLAUBERT, G. *La tentation de Saint-Antoine*. Paris: Louis Conard, s/d.

HUTCHEON, Linda. Ironie, satire, porodie. Une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique*, n. 46, p. 140-155, 1981.

JANKELEVITCH. *L'Ironie*. Paris: Flammarion, 1964.

KRISTEVA, Júlia. *Recherches pour une sèmanalyse*. Paris:Seuil, 1969.

KUNDERA, M. *L'art du Roman*. Paris: Gallimard, 1986.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, s/d.

MORIER, H. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: PUF, 1981.

PAIVA, Maria Helena de Novais. *Contribuições para uma estilística da ironia*. Lisboa: Sá da Costa, 1961.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

REIS, Carlos. *Técnica de análise textual*. Coimbra: Almedina, 1981.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: _____. *Texto/Contexto*, 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristan Shandy*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.