

Representação e jogo em *As boas intenções* *

Adriana Pereira de Castilho **

Resumo

Abordagem crítica da obra *As Boas Intenções*, de Augusto Abelaira, centrada nas estratégias discursivas geradoras da ironia na narrativa, considerando-se a auto-encenação do narrador e o jogo irônico da temporalidade como eixos fundamentais que reforçam o caráter de representação da obra, tematizando-se na relação entre as personagens ou insinuando, a nível de discurso, a dimensão paradoxal da linguagem.

A ironia é uma determinação da existência.

Kierkegaard

Talvez nós nos amemos dizendo que não nos amamos.

Abelaira

Trabalho apresentado na mesa redonda sobre "A ironia na literatura portuguesa contemporânea" no XII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, de 26 a 29.04.88.

** Graduada em Filosofia pela UFMG.

A tentativa de propor, neste estudo, um enfoque da ironia na obra *As Boas Intenções*¹, de Augusto Abelaira, decorre basicamente do caráter paradoxal que perpassa toda a narrativa, na medida em que, enquanto linguagem, e por isso representação, vai em suas múltiplas possibilidades, revelar um "além" do objetivamente escrito, ou seja, expressar, na ambigüidade da palavra, a desmistificação de quaisquer certezas.

Ao tematizar essa representação no jogo entre as personagens, na relação narrador/leitor e na encenação do tempo, o autor resgata a narrativa enquanto discurso, (re) construído a partir de suas próprias contradições.

As Boas Intenções é uma obra que se constrói, enquanto discurso, como um jogo: jogo que se inicia a partir da própria relação do narrador com as personagens e se completa com o envolvimento do leitor, que é enredado também na trama de relações entre as personagens e colocado como participante não apenas dos acontecimentos, mas dos próprios conteúdos de pensamento dos mesmos. Se isto a princípio parece oferecer segurança ao leitor, no desenrolar da narrativa percebe-se, ao contrário, que se trata de um recurso do narrador na tentativa irônica de jogar com o leitor, tirando-lhe todas as certezas acerca das personagens, na medida mesma em que as constrói e o leva a participar com ele desse processo. Dessa forma, o narrador envolve o leitor com seus artifícios e o obriga a participar da construção do texto. Assim, na medida em que constrói as personagens, constrói também o leitor, que, por sua vez, constrói seu texto a partir da fragmentação, da descontinuidade, da abolição de toda segurança ou verdades acabadas.

O leitor tem a ilusão de estar progressivamente avançando na compreensão das personagens que o surpreendem com suas condutas. Como exemplo temos a relação de Maria Brenda com o Padre Antônio Navas, marcada pela suspeita de que ele tenha se envolvido com sua mãe e pelo desejo de, um dia, experimentá-lo. Maria Brenda ilude-se (e o narrador faz o leitor acompanhá-la nesta ilusão) ao julgar que é capaz de dominar o outro, apanhá-lo como em uma armadilha, surpreendê-lo em suas fraquezas, reduzi-lo a um objeto. Ocorre, no entanto, de maneira tipicamente irônica, uma reversibilidade nas posições de enganador e enganado e a própria Maria Brenda é surpreendida nesse jogo diante da impossibilidade de realizar seu intento. Padre Antônio Navas, ao invés de se fazer de forte e de resistir ao seu assédio, assume sua fraqueza declaradamente, jogando para Maria Brenda a responsabilidade sobre qualquer ato seu:

- (...) – *Padre, se eu agora me levantasse, se eu agora o beijasse? (...)*
– *Se me tentares deixar-me-ei tentar. É por isso que não me deves tentar – acrescenta.*
– *Devo ser eu a não o tentar e não o Padre Navas a não se deixar tentar?*
– *Sim, pois és mais forte do que eu. (p. 122/124)*

Não vai ser, portanto, o padre quem vai cair no pecado por alguma ação que faça, mas, ao contrário, omitindo-se, colocando-se totalmente nas mãos de Maria Brenda, ele a domina, reafirma sua força, mesmo declarando-se fraco.

É assim que ironicamente as personagens se apresentam: inacabadas, construindo-se a todo instante, a partir da desconstrução de qualquer certeza.

Outro exemplo da inversão de perspectiva a nível das personagens, que de enganadoras passam a ser vítimas ou enganadas, e do jogo que o narrador faz, confundindo o leitor, está na relação de Maria Brenda com Bernardo Lória. De início pensamos que é Maria Brenda quem está enganando Bernardo, que conheceu num baile. Ela representa, esconde sua identidade através de uma máscara e faz o papel de Julieta (até mesmo por telefone). No entanto, ela, que antes acreditávamos a enganadora, torna-se afinal a vítima do jogo, isto é, a enganada. Bernardo, ao reencontrá-la, confessa que já sabia quem era ela desde o dia da festa, eliminando o prazer de Maria Brenda na crença da representação.

A questão da representação perpassa todo o romance, envolvendo a quase totalidade das personagens em circunstâncias diversas e apontando o caráter de ambivalência da linguagem em sua função de mascaramento e denúncia. Podemos perceber que as referências à teatralidade são constantes: desde a cena do assassinato do rei, em que o regicida se esconde com o rosto coberto, passando pelo baile de máscaras, onde Bernardo e Maria Brenda simulam ser Romeu e Julieta, até a cena da representação da peça *A Casa de Bonecas*, onde Maria Brenda fez o papel de Nora.

Também como uma representação reduplicada eles teatralizam uma conversa no telefone, repetindo o passado, em que Maria Brenda tentava enganar Bernardo, simulando-se de Julieta. Agora, diante do presente e da quebra das ilusões, novas perguntas são acrescentadas à antiga conversa já mantida, ocorrendo, dessa forma, um **jogo que é feito a respeito de outro jogo já acontecido**, configurando-se o diálogo numa representação que se encaixa em outra e a confirma como representação.

Ao introduzir-se no referido diálogo e questionar se "*Maria Brenda ao brincar pelo telefone, supostamente anônima, afastava-se de si mesma, punha a máscara ou arrancava a máscara?*" (p. 115), o narrador solapa qualquer ilusão de realidade que porventura tenhamos acerca das personagens no romance. A representação das personagens não se restringe aos momentos em que é tematizada na narrativa, pois ela própria, enquanto construção ficcional, já é, em si, representação. Portanto, a questão irônica lançada pelo narrador denuncia a especificidade e os limites da ficção: pouco importa se Maria Brenda punha ou arrancava a máscara, pois enquanto "ser de palavras" constitui-se como indício de uma diferença, que, longe de ser uma reprodução do Mesmo, instaura a noção de arte enquanto jogo, intrínseca à criação ficcional.

Para o autor nada é definitivo no jogo das relações e a narrativa enquanto linguagem é a própria expressão desta instabilidade, insinuada a todo instante no confronto entre as personagens. Em nenhum momento ele relaxa a tensão do jogo, não somente nos diálogos, mas através de comentários explícitos do narrador, que muitas vezes dão uma sensação de estranhamento. O texto não nos parece confiável, retiram-se todas as certezas.

– Não quererás casar comigo? – pergunta Vasco.

– Não. – Poderia ter dito sim, mas disse não. (p. 48)

É esta a marca do instável que Abelaira consegue imprimir em suas obras, em que os diálogos são praticamente o suporte de toda a narrativa, desagregando-a enquanto bloco compacto de sentido, mas, ao mesmo tempo, construindo-a também a partir das reticências, parênteses, elipses, do confronto entre o dito e o pensado e o que foi renunciado a dizer. São esses espaços, essas brechas, que convidam o leitor a compartilhar, ele também, da produção do texto, na medida em que um sentido, a verdade, não são dados pelo autor. "As palavras em si mesmas pouco valem ou nem nada valem" (p. 31) afirma Alexandre, pai de Maria Brenda, nos levando a refletir melhor sobre o paradoxo da linguagem, que em sua ambigüidade não se cristaliza nos limites de um só sentido, dado de antemão. Por isso não há significações acabadas e o texto se apresenta em sucessivas contruções/desconstruções, como um jogo que o leitor vai (des)montando, mediado pelo narrador que joga, por sua vez, com a temporalidade.

A estrutura narrativa fragmenta-se, ocorrendo uma evidente ruptura da seqüência lógica. Os momentos do tempo (passado, presente, futuro) não se sucedem numa ordem cronológica, mas se entrelaçam como uma trama habilmente tecida por um narrador que se imiscui ostensivamente na narrativa e se *auto-representa*, demonstrando ter consciência desse processo, da sua capacidade de fazer, de construir a narrativa. Dessa forma, o romance não apresenta apenas uma história, mas o "contar uma história", articulando narrador e narração.

Nessa perspectiva, podemos entender a afirmação de Maria de Lourdes Ferraz ao dizer que "a autonomia formal da ironia processa-se quando se começa a perceber que uma obra literária não é só ou sobretudo uma interpretação/representação (mimese) do universo (real ou poético), mas, mais que isto, um modo peculiar da linguagem form(ul)ar um universo, a própria linguagem é o mundo"². Isto significa que a instância discursiva ganha autonomia, transcendendo a instância da história e apontando para o trabalho de produção do texto:

O diálogo estava apenas adiado, estava feito para eles o declamarem. Declamaram-no. (p. 71)

Esta ênfase no plano da enunciação acentua, evidentemente, o papel daquele que enuncia, ou seja, o narrador, que se presentifica constantemente como comentador, intérprete, testemunha, cúmplice e interlocutor das personagens e do leitor.

Percebemos então que no romance *As Boas Intenções* encontramos significativas características da "ironia romântica" pelos recursos que o narrador utiliza na encenação do tempo e do eu. Ele recusa a progressão narrativa, inserindo circunstâncias do futuro no presente, rompendo com a regularidade temporal:

(...) mas como pode Maria Brenda adivinhar que dentro de dois anos será Bernardo Lória seu marido? (...)

Bernardo Lória, com o qual, dentro de poucos meses, ela, que

hoje mal o conhece travará o seguinte diálogo: – Mas se tens dúvida porque não atiras uma moeda ao ar? (...)

Assim, são lançados na narrativa diálogos inteiros pinçados do futuro por um narrador poderoso.

A linguagem entra como recurso para articular os momentos do tempo, na medida em que certas palavras são pontos de contato entre presente e futuro. O fio narrativo é recortado e o presente é amarrado ao passado e ao futuro por palavras como Monarquia, República, ilusões, felicidade, infelicidade, que se entrelaçam numa rede associativa, dissolvendo a unidade temporal, mas integrando todos os momentos numa vasta rede de relações.

Constatamos, portanto, de acordo com Maria de Lourdes Ferraz, que “o tempo real da narrativa estaria constituído em grande medida a partir do tempo do narrador, ou seja, do tempo da enunciação, o tempo de um eu a que tudo se subordina, porque ele é, antes de mais, manifestação de conhecimento”.

O narrador não apenas tem o poder de antecipar o futuro das personagens como também de manobrá-las, definir seus comportamentos diante de situações hipotéticas e reduzir diálogos já mantidos à total insignificância diante do que ele sabe que irá acontecer. Ele entra na história ao invés de apenas encená-la, colocando-se como foco de auto-encenação:

(Ah e que farias tu Maria Brenda, se de súbito, ele se rendesse? Terias coragem de lhe dizer que estavas a experimentá-lo ou, timidamente, para não o magoares, aceitá-lo-las?) (p. 37)

Através dessa “dramatização do eu”, o narrador-enunciador redimensiona o tempo da narrativa que, por meio de uma deformação, passa a ser também um tempo encenado, que se submete às suas determinações.

Decorrente desse tempo encenado configura-se o espaço narrativo, também submetido ao conhecimento do narrador. Este conhecimento, no entanto, a fim de completar a teatralização, é um conhecer-ver. Por isso, na maioria das vezes, as cenas do romance se constroem nos espaços fechados, mais facilmente percorríveis pelo circuito dos olhares. As salas e quartos, onde os diálogos se passam vão aprisionar os olhares que, forçados ao confronto, às vezes escapam por janelas (que são sempre molduras de cenas descritas), espelhos, ou repousam em quadros (do Memling ou do escritório de Alexandre) que, por sua vez, são também representações. É nesses espaços que o narrador detecta os movimentos psicológicos das personagens e as faz experimentarem-se vendo.

Há todo um diálogo mudo entre Carlota e Maria Brenda sustentado pelo jogo de olhares. O narrador nele interfere, porta voz dos pensamentos das personagens, traduzidos por ele em palavras:

*Os olhos de Carlota perguntam-lhe:
– Que estavas a pensar?
– Pensava – responde Maria Brenda também com os olhos – se terias sido fiel ao meu pai todos estes anos.
Carlota em silêncio – Por que perguntas isto?
Maria Brenda em silêncio – Por nada. Gostaria de saber. (p. 33)*

Percebe-se a inserção na narrativa de uma situação típica de uma encenação cinematográfica, em que as expressões fisionômicas focalizadas por uma câmara dispensariam, em certos casos, as manifestações verbais.

Podemos constatar ainda que a narrativa se articula dando um efeito de duplicação, espelhamento, através do encaixe de uma história em outra, isto é, determinados acontecimentos reproduzem a narrativa em seu todo, apresentando-se como fragmentos especulares, num processo estrutural de "mise en abyme".

É o que vemos ocorrer nos desdobramentos das vivências de Maria Brenda, enquanto protagonista da peça *A Casa de Bonecas* e nas alusões à bisneta de Maria Brenda, também atriz e com o mesmo nome da bisavó, encenando em outros tempos o mesmo papel. A cena inicial de um baile em que Alexandre e Maria Carlota começam seu romance se reproduz mais de vinte anos depois, como palco do encontro da filha Maria Brenda e Bernardo Lória.

Essa duplicação, resultante do processo de espelhamento de uma cena em outra, não se restringe ao nível da história, do enredo, mas é extensiva também à linguagem. O texto destaca-se como espaço de encenação/confluência de palavras que se reduplicam em ecos: ora prolongando o passado – com a repetição no interior dos parênteses de um mesmo verbo no presente – ora acentuando diferenças em relação à frase anterior, como um reflexo invertido.

Alexandre estendera a mão para um cravo branco, cheirara-o (cheira-o) ocorrerá-lhe (como agora lhe ocorreu que fora uma lembrança de Maria Brenda). (...) Não pensou (mas pensa) que a casa precisa de obras (...) (p. 31)

A recorrência em toda a obra desse jogo de reflexos especulares reforça a idéia de inter-relação, ou seja, de relações que se multiplicam e se desdobram em níveis diversos na narrativa. A relação de espelhamento Padre Navas/Vasco Mioto os articula como duplos, enquanto cada um a seu modo vai acreditar na realização da felicidade projetada num tempo futuro – depois da morte e da revolução. Também a Carlotinha jovem – imagem representada na pintura do quadro existente no escritório de Alexandre – configura-se como duplo da Carlota madura e é, muitas vezes, nessa relação que ela é observada por outras personagens:

Todos os olhos se fixam no padre e, mais brilhantes que nenhuns outros, os de Maria Carlota. Os de Maria Carlota, não os da Carlotinha (e é para Carlotinha que Antônio Navas está neste momento a olhar). (p. 155)

Destacamos ainda um pequeno trecho da peça *A Casa de Bonecas*: "Senti então que tinha vivido oito anos com um estranho e tivera três filhos desse estranho... Ah, não quero mais pensar nisso!" – que se sobressai através da fala de Maria Brenda em vários momentos e diferentes contextos da narrativa, num processo de reduplicação interna. O entrecruzar dessa fala com outros discursos da narrativa – processo essencialmente dialógico – faz do texto literário o espaço de encenação de vozes diversas.

Convém ainda ressaltar que, curiosamente, o nome de Maria Brenda, conforme o autor, é o nome de um barco e representa por isso, através dessa imagem, a essência das personagens de Abelaira: tal como uma barca que ao invés de se encontrar submersa mantém-se na superfície, no limite das águas, também elas situam-se no limiar, descobrindo-se muitas vezes em situação limite, localizando-se sempre num ponto intermediário, entre as certezas e as indefinições.

É justamente esse espaço de ambigüidade o lugar da ironia que, como expressão constante de uma tensão, escorrega sempre na superfície, no limite mesmo das oposições. Os debates religiosos envolvendo o Padre Navas e os dilemas dos sacrifícios terrenos em função da vida eterna, as discussões políticas de Vasco Miroto em que a revolução é tomada com o objetivo maior acima de quaisquer contingências ou interesses pessoais, reforçam, da maneira como se desenvolvem, a sensação de que a verdade, o sentido não se absolutizam, são fugidios, pois quantas vezes numa "bem intencionada" revolução *"a busca da justiça não ficará mais cara do que a aceitação da injustiça ?"* (p. 195).

Do mesmo modo, certo diálogo entre Maria Brenda e seu pai aprofunda a distância entre as intenções enquanto propostas e a realização das mesmas no exercício do cotidiano. A ironia contida nas reflexões de Maria Brenda sobre sua relação com Bernardo, e de Alexandre acerca da educação dada à filha, refletem o desencontro do sujeito, que amparado nas palavras que pregam determinados valores, escorrega nas atitudes que denunciam outros. É o sujeito cindido, paradoxo diante de si mesmo, que tenta ser reconhecido pelo outro na exterioridade de sua representação, simples máscara, que lhe impede o confronto consigo próprio.

Tal como no caso de Alexandre, as intenções estão inevitavelmente sujeitas a interpretações, que são sempre uma das muitas possibilidades de sua compreensão. Da mesma forma que a interpretação de Maria Brenda (*"O pai enganou-se... Educou-me para outro mundo, um mundo livre da miséria"*) (p. 85) confrontou-se com os propósitos de seu pai, por sua vez também frustrados em suas exigências (*"Ensinei-lhe o valor da generosidade. Mas quais os meus gestos generosos?"*) (p. 86), conseguimos perceber no decorrer de toda a obra que as palavras, ao representarem na sua polivalência determinadas intenções, instauram um clima de perplexidade no confronto entre os seres e na busca de razões, e o que parecia harmonia, desmonta-se na contradição.

Assim, essa ironia insinuada no desenrolar do fio narrativo é parte de um jogo articulado pelo autor, através do encadeamento de recursos, em que uma ironia ainda mais sutil transparece. Institui-se ironicamente um narrador que vai expressar o caráter ficcional da narrativa justamente pela encenação do seu próprio poder de narrar: descronologizando as estruturas narrativas, através da justaposição dos vários planos temporais, dos cortes e passagens abruptas de uma instância temporal a outra e da simultaneidade do tempo.

A conseqüente ênfase no processo discursivo, sustentada por esses recursos de montagem e de emprego das formas espaciais e temporais do cinema, vai se opor às estruturas lógicas tradicionais da narrativa, questionando-a enquanto representação objetiva – mimética – da realidade. Já não há uma história a se recuperar, nem um sentido *a priori* a ser buscado, mas uma estratégia de construção de texto – um jogo – *"de expressão/problematização da*

linguagem na relação/oposição realidade/ficção, ou verdade/ilusão”, pois “a verdade do ironista não é uma verdade acabada, definitiva, mas uma verdade (im)possível, paradoxalmente ambígua, uma verdade em crise ou conflito consigo própria”⁴.

NOTAS

- 1 ABELAIRA, Augusto. *As Boas Intenções*. Amadora, Bertrand, 1971 (Todas as citações são retiradas desta edição).
- 2 FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A ironia romântica – estudo de um processo comunicativo*; Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 19.
- 3 Op. cit. p. 38
- 4 Op. cit. p. 29

BIBLIOGRAFIA

- . ABELAIRA, Augusto. *As Boas Intenções*. Amadora: Bertrand. 1972.
- . BOURGEOIS, André. *L'ironie romantique*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
- . DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. L. R. Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- . FERRAZ, Maria de Lourdes. *A A ironia romântica – estudo de um processo comunicativo*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- . LOPES, Ruth Silviano Brandão. A narrativa literária: um jogo de espelhos. *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 2:204-209, jun. 1984.
- . KIERKEGAARD, Soeren. *ironia e Humor como zonas limites*. In: Soeren Kierkegaard – Textos selecionados por Emani Reichmann, Curitiba: Ed. Universidade Federal do Paraná, s/d.