

A Paródia e o Estatuto do leitor em O Único Animal Que?, de Augusto Abelaira

Postmodern Parody and the Reader's Status in O Único Animal Que?, By Augusto Abelaira

Jose Luis Giovanoni Fornos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: O presente ensaio aponta para a importância do leitor na configuração da chamada paródia pós-moderna a partir dos estudos de Linda Hutcheon. Em contraposição às teses de Wayne Booth, o leitor na paródia simula e dissimula suas ações, instaurando desconfiança permanente na decodificação do texto romanesco. Teoricamente, retoma textos de Roland Barthes, Umberto Eco e Michel Foucault, entre outros. Igualmente aborda a categoria do leitor, considerando-a como exemplar na composição do romance do escritor português Augusto Abelaira. Discute o papel do leitor na narrativa abelairiana, relacionando-o aos episódios do livro *O único animal que?*.

Palavras-chave: Paródia pós-moderna; Leitor; Romance português; Augusto Abelaira.

Abstract: This paper is aimed at the importance of the reader in the configuration of the so-called postmodern parody, based on Linda Hutcheon's studies. In contrast to the thesis of Wayne Booth, the reader of a parody simulates and conceals its actions, thus establishing permanent distrust in decoding the novelistic text. Theoretically, texts by Roland Barthes, Umberto Eco and Michel Foucault, among others, are revisited. Also the reader's category is addressed, considering it as exemplary in the novel composition of the Portuguese writer Augusto Abelaira. Therefore, the role of the reader in Abelaira's fiction is discussed, especially regarding the episodes of the book *O único animal que?* ("The only animal that?").

Keywords: Postmodern parody; Reader; Portuguese novel; Augusto Abelaira.

Em *O único animal que?*(1985)¹ Augusto Abelaira realiza uma paródia do sistema social. Igualmente parodia as linguagens que identificam diversos segmentos da sociedade. Sob o olhar irônico, teses sociológicas, an-

¹ ABELAIRA, Augusto. *O único animal que?*. Lisboa: O Jornal, 1985. Todas as citações subsequentes procedem dessa edição; portanto, são indicadas apenas as respectivas páginas.

tropológicas, filosóficas, científicas, artísticas e literárias que explicam a organização e funcionamento da sociedade, da economia e da cultura são criticamente revisitadas. Alternativas políticas que prometem a solução de problemas tornam-se também alvo da apreciação irônica.

O livro é uma fábula exemplar acerca da existência humana atual e propõe-se a examinar, num tom irônico-humorado, os paradoxos do homem. O romance problematiza concepções teóricas que, amparadas por regimes políticos autoritários, submetem a sociedade a experiências extravagantes. Diante das fantasias veiculadas em *O único animal que?*, como proceder a sua leitura? Em vista da proliferação de intertextos como interpretá-los? A hipótese que seduz, pela maneira polêmica como a narrativa trata o tema, é a discussão sobre o tipo de leitor a quem se direciona o relato que está sendo “escrito” pelo narrador-protagonista, um macaco hominizado. O narrador discute a capacidade ou não do leitor em aceitar os eventos narrados. Para tanto, afirma compor um caderno, – um diário escrito no período em que esteve preso em Portugal – para um leitor especial, a quem denomina de “Vossa Excelência”, rejeitando leitores “comuns” e “vulgares”.

Sob a perspectiva de uma leitura adequada para o entendimento do diário, é que *O único animal que?* ganha força artística, pois possibilita o debate sobre a categoria leitor. A presença do leitor, mesmo que “tomado como um efeito do texto, uma entidade abstrata encarregada de fazer funcionar as engrenagens”, (OLIVEIRA, 1996, p. 36) traduz duas vontades: rediscutir as teorias acerca da categoria leitor² e chamar a

2 O leitor ajustado como integrante do processo de construção e tematização da narrativa ficcional assume papel significativo a partir de distintas formulações teóricas. Destacam-se, entre elas, os trabalhos de Hans Robert Jauss que enfatizam a importância da recepção como categoria de análise na história da literatura, questionando sua ausência nas hermenêuticas marxista e estruturalista. (Ver: JAUSS, Robert Hans. *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1994.) Numa perspectiva ontológica da obra de arte literária, destaca-se a “teoria do efeito estético” formulada por Wolfgang Iser. Para Iser, “se o texto ficcional existe graças ao efeito que estimula nas nossas leituras, então deveríamos compreender a significação mais como produto de efeitos experimentados, ou seja, de efeitos atualizados do que como uma ideia que antecede a obra e se manifesta nela.” (ISER, W. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 54.) Embora a “estética da recepção” e a “teoria do efeito estético” estejam interligadas, a primeira deriva de uma história dos juízos de leitores reais, enquanto a segunda funda-se no texto, argumenta o estudioso alemão. Segundo Iser, a teoria da recepção “diz respeito ao modo como os textos têm sido lidos e assimilados nos vários contextos históricos, procurando mapear as atitudes que determinaram certo modo de compreensão numa situação específica.” A perspectiva da recepção visa, segundo o autor, a “identificar claramente as condições históricas que moldaram a atitude do receptor num dado período da história, numa dada circunstância à qual juízos sobre literatura foram transmitidos.” (ISER, W. *Teoria da recepção*. In: _____. *Teoria da ficção: indagações a obra de Wolfgang Iser*. (org. João Cezar de Castro Rocha) Rio de Janeiro: Eduerj, 1999, págs. 19-33) Distintamente dessas teorias, Umberto Eco aposta na possibilidade de um “leitor-modelo”, definido a partir da relação com estratégias e interpretações textuais.

atenção para a convenção da obra, mostrando que a mesma deve ser entendida como exercício de poder e oportunidade para a compreensão da estrutura social. O exame da natureza do diálogo do narrador-protagonista com o leitor é o ponto de partida para a análise do livro. A escolha não é gratuita, pois vale enfatizar que um dos procedimentos característicos do discurso paródico está no desnudamento de todo o mistério que envolve a gênese da criação artística.

Desde sempre, escritores, através de narradores, dispuseram-se a dialogar com seus leitores³, chamando a atenção dos mesmos sobre os rumos que a narrativa poderia tomar à medida que considerassem certos aspectos do texto. De acordo com Wayne Booth (1980), intrusões desse tipo “abundam na história da ficção. Podem ser deliciosas ou irritantes, dependendo do gênio do escritor, do gosto do leitor, das modas da altura e do tipo de obra em que aparecem.” (p.222) O interesse do escritor pelo leitor não é triunfo exclusivo dos chamados textos pós-modernos, contudo é crescente o predomínio de narrativas de ficção em que autores apelam para a escrita interativa, revelando caminhos e descaminhos do texto elaborado. Hutcheon (1989) aponta que “a questão da auto-referência tornou-se o centro da atenção. O mundo pós-moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade.” (1989, p. 11-12)

A apresentação dos contornos internos/externos da criação artística conduz teóricos a acusar autores de negligenciar temas e a seriedade com a qual podem ser tratados, enredados num excessivo

Para Eco, primeiramente, a interpretação envolve uma dialética entre a estratégia textual e a reposta do leitor-modelo. Este pressupõe um conjunto de operações textualmente estabelecidas que deve ser realizada para que o texto seja atualizado no seu contexto potencial. Na cooperação entre as instâncias do emissor e receptor se instala a estratégia textual que supõe as intenções virtualmente contidas nos enunciados que permitem ao receptor recuperar, com a máxima aproximação possível, o código do emissor, supondo sempre a solução do que ocorre com a personagem, com a trama e com o próprio receptor na hipótese de se concretizar uma performance ingênua ou sagaz. (Ver: ECO, Umberto. *Leitura do texto literário: lector in fabula*. Lisboa: Presença, 1983).

3 Segundo Lajolo e Zilberman, “todo escritor, voluntariamente ou não, depara-se com essa instância da alteridade, procurando conquistá-la de um modo ou de outro.” Para as autoras, “a forma como o faz sinaliza o tipo de comunicação que tem em vista e indica o modo como se posiciona diante da circulação de sua obra, vale dizer, da socialização de seu texto.” (LAJOLO, M. e ZILBERMAN R. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1998, p.17.) Conforme Bakhtin, o conceito que o “locutor” (ou escritor) faz do “destinatário” do seu discurso é um problema fundamental na história da literatura. Para o autor russo, “cada época, cada movimento literário, cada estilo artístico-literário, cada gênero literário, nos limites de uma época e de um movimento, se caracteriza por sua concepção particular do destinatário da obra literária, por uma percepção e uma compreensão particulares do leitor, do ouvinte, do público, da audiência popular.” (BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 324.)

gosto pelo processo de elaboração textual, transformando a escrita numa brincadeira narcisista. Com certeza, em autores habilidosos, encontram-se exemplos qualificados de autoconsciência reflexiva, solicitando do/com o leitor um diálogo crítico com texto/contexto. Em tais obras, a preocupação central é mobilizar leitores a fim de que, como declara Abelaira, através do narrador, não sejam apenas “consumidores distraídos de todas as palavras” (p.17). A posição do narrador abelairiano oportuniza a ideia de leitor crítico, conferindo-lhe garantias para refletir sobre os produtos elaborados, entre os quais, o discurso literário.

Em *O único animal que?*, a metáfora do consumidor como leitor é significativa. À medida que se verifica um número elevado de produtos em oferta, o consumidor deve agir como leitor capacitado para compreender as estratégias discursivas veiculadas através da publicidade. Semelhante à imagem de leitores habituados a “desvendar” as “estratégias narrativas”, os cidadãos consumidores precisam estar atentos ao examinar as propostas de consumo lançadas no dia-a-dia. A dificuldade de escolha do “leitor-consumidor” aumenta quando os produtos oferecidos, amparados pelo discurso da “autoridade científica” - da literária à área médica -, comprovam sua utilidade e eficácia. Outro aspecto em destaque, que atinge o cidadão consumidor, é a sua possibilidade de múltiplas escolhas, resultando num sentimento de liberdade de opção oportunizado pelo mercado. Nesse sentido, é importante destacar as palavras de Boaventura de Sousa Santos ao afirmar que “a ampliação de escolhas, lançadas pelos países centrais, não garante, por si só, a qualidade e o fortalecimento da capacidade de escolher” (1995, p. 101). O sociólogo português alerta que o aumento das escolhas tem redundado apenas na banalização das mesmas e a destruição “dos monopólios de interpretação”⁴ tem gerado renúncia à interpretação.

O vínculo da imagem do leitor ao de consumidor, ambos necessários na recepção do produto ofertado, merece tratamento em vista do próprio processo temático do livro que se ampara nas ideias de produção, distribuição e consumo. A aproximação das duas categorias deve ser per-

4 A expressão relaciona-se à ideia de que o Estado, a Igreja e a família, nas sociedades “periféricas” e “semiperiféricas” – como Portugal – ainda desempenham um papel forte enquanto “monopólios da interpretação”. Para Boaventura, “o processo de desmantelamento dos “monopólios de interpretação” é necessário para que se possam criar “mil comunidades interpretativas” e não “redundar em milhões de renúncias à interpretação” como vem ocorrendo nas sociedades centrais em vista da super-abundância de produtos.

cebida como uma alegoria do desejo de um interpretante crítico do texto estendida para a de um intérprete crítico da sociedade. Também a criação de “mil comunidades interpretativas”, proposta por Boaventura de Sousa Santos, deve funcionar como metáfora para a ampliação qualificada de análise do texto entendido enquanto “reflexo” especial da sociedade.

Outro aspecto significativo é a incorporação dos resultados de uma crítica externa. Em muitos textos de ficção, há a preocupação em antecipar respostas que o leitor dispunha-se a descobrir. Nesse caso, a crítica que intenciona ver sempre um “conteúdo simbólico latente” nos textos, é ironizada.⁵ Além disso, tais textos apresentam discussões que antes eram responsabilidade e privilégio do crítico. Cada vez mais romances têm discutido o seu processo artístico, confrontando as concepções teóricas desenvolvidas pelos estudos técnico-literários. As conclusões desses estudos são retomadas pela ficção a fim de contraditar os resultados encontrados por aqueles. Nesse sentido, é correta a afirmação de Linda Hutcheon quando afirma que

as formas de arte têm mostrado, com insistência, que desconfiavam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de auto-legitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal.(1989,p. 11)

A fórmula partilhada pelos escritores obstrui as análises que reivindicam supremacia sobre o entendimento da obra. Críticos sob a tutela da autoridade conquistada acabam direcionando o leitor que, constrangido, abdica de suas interpretações.

A ideia de que o texto reserva segredos os quais somente “iniciados” podem revelar⁶ a mensagem oculta pertence a uma lon-

5 Em *Outro agora*, Augusto Abelaira ironiza, através do narrador-personagem, a possibilidade dos nomes das personagens escolhidas pelos autores terem dimensão simbólica maior do que as motivações particulares do próprio escritor: “Xavier, Beatriz, Alice. A Cristina escolheu estes nomes ao acaso ou querem eles significar qualquer coisa, terão valor simbólico que deverá ser levado em conta por mim (o leitor em suma)? Xavier não me lembra nada. Beatriz, Beatriz... Referência a Dante? Ao Shakespeare? E Alice. Relação, subtil que não consigo descobrir, com a menina do país das maravilhas? Tolices. Se eu fosse personagem de romance, a que especulações se entregariam os críticos?” (p.196)

6 A concepção possui longa tradição, amparada na presença de “profetas eleitos”, únicos capazes de deci-

ga tradição de caráter religioso. Quando as narrativas atuais expressam a preocupação acerca do processo de leitura, problematizando alternativas quanto à recepção do texto e, por consequência problematizando resultados, elas abrem espaço para que o leitor comece a olhar o texto com maior autonomia. Hutcheon destaca que “no romance pós-moderno, o leitor é bastante conscientizado sobre o contexto enunciativo, mas de maneira tipicamente pós-moderna, pedem-lhe que questione a habitual segurança de sentido”. (1991, p.108) Pode-se dizer que tais romances ensinam o leitor; porém fazem-no de uma maneira especial, já que, em seu processo dialógico, buscam anular a “ilusão realista”, expondo didaticamente as convenções do texto literário, revelando-lhe a armadura da qual o autor deu partida ao seu projeto.⁷

frar os códigos da Escritura Sagrada.

7 Em *A Retórica da ficção*, Wayne Booth, avalia opiniões de escritores que se manifestam a favor “da arte” em detrimento da “audiência”, já que para muitos deles “a preocupação identificável com o leitor é uma mancha comercial sobre a face da arte, livre de outras imperfeições.” (p.108) Ainda sobre o “escritor verdadeiramente sério”, tais autores se pronunciam: “Se houver quem seja suficientemente indelicado para perguntar quem são os escritores sérios, a resposta é simples: são aqueles de quem nunca se poderia dizer que escrevem a pensar no leitor!” (p.108) Em outra passagem, continuam as suspeitas às concessões feitas ao leitor: “Então não vemos, a cada passo, das listas de *best sellers*, indícios do que acontece à arte quando se deixa que as exigências do público controlem o que o artista faz? Em vez de entrar no pântano de exigências retóricas degradantes e contraditórias, não seria mais seguro partir do princípio de que toda e qualquer cedência às necessidades do leitor não é artística e é perigosa?” (p. 108) O escritor Mark Harris adota, de forma categórica, a seguinte posição: “Eu escrevo. O leitor que aprenda a ler”. (BOOTH. W. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980) Ao comentar o posicionamento de Wayne Booth em relação aos narradores dignos ou não de confiança, bem como o papel do autor no domínio da composição romanesca, Paul Ricoeur (1997) revela os limites de tal procedimento. Escreve que a retórica da ficção, proposta por Booth, ao centrar no autor as intenções primordiais do texto, revela seu limite. Nesse aspecto, a afirmação de que o autor cria seus leitores, para Ricoeur, carece de uma “contrapartida dialética.” (p.282) Segundo Ricoeur, “a função da literatura mais corrosiva pode ser contribuir para fazer um leitor de novo tipo, um leitor ele próprio desconfiado, porque a leitura cessa de ser uma viagem confiante feita em companhia de um narrador digno de confiança.” (1997, p.282)

Na literatura pós-moderna de qualidade, tais concepções são problematizadas e renegociadas, de forma paródica. Consciente das dificuldades e contradições que a cultura artística desempenha numa economia de mercado marcada pela padronização dos gostos e na distribuição dos modelos artísticos, os textos paródicos pós-modernos incorporam parte dessa cultura de massa para repensá-la ironicamente, convidando o “leitor

Decorrente das afirmações anteriores, a projeção dos efeitos no leitor das medidas adotadas pelas narrativas de ficção constitui tendência predominante dos trabalhos teóricos vinculados à literatura e mesmo fora dela. A questão alcança um interesse maior, à medida que estudiosos passam a valorizar, com igualdade, os aspectos presentes no esquema comunicativo. As análises dão importância ao receptor. Daí, para alguns, a defesa de uma abertura maior na interpretação de tal figura é exemplar. De outro modo, os estudos voltados para uma total valorização do leitor encontram oposições significativas. Umberto Eco (1993) fundamenta a construção de um “leitor-modelo”⁸, visto que o texto não poderia ficar sujeito “aos impulsos incontroláveis dos leitores”. Segundo a crítica do escritor italiano,

algumas teorias da crítica contemporânea afirmam que a única leitura confiável de um texto é uma leitura equivocada, que a existência de um texto só é dada pela cadeia de respostas que evoca e que, como Todorov sugeriu maliciosamente, um texto é apenas um piquenique onde o autor entra com as palavras e os leitores com o sentido. (1993, p. 28)

Em vista da atenção redobrada dos estudos literários em relação à categoria leitor, a tematização de sua figura, transformando-a, por vezes, em personagem, adquire espaço importante na composição do texto artístico. A inclusão do leitor, contudo, não se traduz na garantia de que os textos sejam consumidos segundo o diálogo sugerido pela orientação textual. A presença da categoria no discurso narrativo, seja como

distraído” a se posicionar de maneira reflexiva ao contexto narrativo e social.

8 De acordo com Umberto Eco, “interpretação, estratégia textual e o leitor-modelo” são elementos interdependentes e se definem da seguinte forma:

- 1) Interpretação envolve uma dialética entre estratégia textual e resposta do leitor-modelo.
- 2) Leitor-modelo pressupõe um conjunto de condições textualmente estabelecidas que devem ser satisfeitas para que o texto seja amplamente atualizado no seu contexto potencial.
- 3) Na aventura da cooperação entre as instâncias do emissor e receptor se instala a estratégia textual que supõe as intenções virtualmente contidas nos enunciados e que visam permitir ao receptor recuperar, com a máxima aproximação possível, o código do emissor e que supõe, sempre, a solução do que ocorre com a personagem, com a trama e com o próprio receptor na hipótese de se concretizar uma performance ingênua ou sagaz.”(In: FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1980)

personagem declarado ou não, acaba condicionando o leitor “real” que, sentindo-se atingido, vê-se em impasses. Nesse caso, os escritores forçam leitores “a examinar seus próprios valores e crenças, em vez de satisfazê-los ou mostrar-lhes complacência”. (1993, p. 69)

Em *O prazer do texto* (1997), Roland Barthes escreve: “imagina um indivíduo que abolisse em si próprio as barreiras, as classes, as exclusões”, que misturasse “todas as linguagens”, que suportasse calado “todas as acusações de ilogismo, de infidelidade”; um homem que “permanecesse impassível perante a ironia socrática e o terror legal”, um sujeito assim, segundo Barthes, seria transformado pelas “regras de nossas instituições” (p. 36) em uma pessoa marginal. De acordo com Barthes, quem é que suportaria “sem vergonha a contradição?” (p. 16) “Este contra-herói existe: ele é o leitor de texto, no momento que experimenta o seu prazer.” O teórico completa: “o velho mito bíblico inverte-se”, a mistura das línguas deixa de ser uma punição, “o sujeito tem acesso à fruição através da coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado”. (1997, p. 16) Embora tenha lançado a figura do leitor como anti-herói, Barthes destaca o “nascimento do leitor” em detrimento e à custa da “morte do autor”. (1997, p. 16)

Barthes defende o interesse da literatura em fazer do leitor não mais um consumidor passivo, mas um “produtor do texto”. Ele está convencido de que uma teoria da leitura é absolutamente tributária de uma teoria da escrita. Ler “é encontrar como isso foi escrito: é meter-se na produção, não no produto.” Ler é, nesse ponto, “verdadeiramente escrever: escrevo – ou reescrevo – o texto que leio, melhor e mais do que seu autor o fez” (1995, p.112), conclui Barthes. Para Jonathan Culler (1997), a posição de Barthes têm implicações “para os críticos que rejeitam as noções de leitores construindo textos”, visto que a “ênfase na variabilidade das leituras e sua independência de procedimentos convencionais facilita que questões políticas e ideológicas sejam levantadas” (1997, p. 47) Culler afirma que as teorias, que se têm discutido⁹, observam que “não se pode autoritariamente determinar, lendo um texto, o que está nele e o que não está,” (p. 47). Tais teorias “têm esperança de, voltando-se para a experiência do leitor, assegurar outra base para a poética e para determinadas interpreta-

⁹ Entre elas, destacam-se as análises realizadas sobre o ato de ler e interpretar de Stanley Fish, Norman Holland, Wolfgang Iser, Michael Riffaterre, Roland Barthes e Umberto Eco.

ções”. (p. 47) Todavia, “prova-se que não é mais fácil dizer o que está na experiência do leitor ou de um leitor do que o que está no texto” (p.47). De acordo com Culler, a “experiência é dividida e diferida”, ou seja, “está atrás de nós, como algo a ser recuperado, embora esteja à nossa frente como algo a ser produzido” (p.97). Para o autor, não se trata do resultado de uma nova fundamentação [da leitura],

mas histórias de leitura, e essas histórias reinstalam o texto como um agente de qualidades ou propriedades definidas, uma vez que isso fornece narrativas mais precisas e dramáticas, assim como cria a possibilidade de aprendizagem, que permitem que celebrem grandes obras.(1997, p. 97)

A complexidade das discussões se estende, igualmente, ao exame da estrutura textual da paródia. Ainda que o parodista remeta, na maioria dos casos, para o texto ou discurso parodiado, o que se verifica é a urgente necessidade de provocar, de forma deliberada, instabilidade e insegurança no diálogo estabelecido com o leitor. A exposição explícita de regras no tratamento dado se constitui num jogo articulado de equívocos. Nesse caso, o escritor não se dispõe a orientar seus leitores, preferindo colocá-los em posições delicadas, obrigando-os a abrir caminhos por si mesmos.

Ao comentar sobre o diário com “Vossa Excelência”, o narrador de *O único animal que?* entende que entre ambos deve ser incentivado o diálogo: “a conversa fluindo de cá para lá e de lá para cá” (p.38). Solicita a participação ativa de “Vossa Excelência”, leitor especialmente convidado, não apenas para responder às interrogações do “Caderno”, mas, antes de tudo, para fazer perguntas em vista de sua leitura, pois, segundo o narrador, “nenhuma escrita se basta a si própria” (p.39). Assim, conclama “Vossa Excelência” que dê um sinal espontâneo, convocando-o à participação:

um sinal, sinal voluntário, a revelar a entrada de Vossa Excelência no jogo de que este caderno é o espaço, a mesa verde. Implicando dois jogadores activos e não um jogador silencioso, habilmente desfrutando o outro. Entendido? (p.39).

O narrador, embora peça “um jogo jogado às claras”, confessa

seu silêncio, as informações erradas que fornece, ou mesmo inúteis, a esconder segredos importantes a seu respeito. De forma desafiadora, revela que está mais interessado em espezivar a curiosidade do leitor do que outra coisa. Inquire “Vossa Excelência” sobre o fato de ter se deixado “iludir”. Ainda que o diálogo se refira a um leitor com funções específicas no texto, pode-se dizer que Augusto Abelaira estimula leitores a rever os pactos narrativos. Ao analisar a situação do narrador e de um leitor, o escritor português suspende a noção de que a obra possa ser controlada, com exclusividade, por uma das partes do processo de comunicação, transformando produção e recepção num desafio permanente. Evidencia igualmente que a luta aberta estabelecida pelo poder de interpretação tem como experiência a legitimação de um discurso.

O escritor chama a atenção para a importância das posições do autor – vivido na imagem do narrador-protagonista – e do leitor e para o poder manipulador que traduz uma espécie de autoridade a que ambos se submetem. Ainda que enfraquecida a posição do autor, em *O único animal que?*, o escritor da paródia é a de um agente controlador do poder discursivo que, de maneira proposital, esvanece seu domínio a fim de ampliá-lo, levando o leitor a tornar-se refém das próprias dúvidas e desejos veiculados pelo narrador.

O sentimento de que se está a participar ativamente na geração do sentido textual não garante o poder de liberdade do leitor. Muitos narradores manipuladores que fazem o leitor experimentar o controle apesar da cuidadosa dissimulação imposta. Tal aspecto caracteriza a “metaficção paródica” que “trabalha deliberadamente no sentido ou de orientar ou desorientar o leitor” (1989, p. 117). Para os autores paródicos auto-reflexivos, as manobras pretendem “estabelecer uma relação dialética entre identificação e distância que consegue levar a audiência à contradição”. (1989, p. 117) Os autores de ficção pós-moderna “trabalham no sentido de distanciar e, ao mesmo tempo, de envolver o leitor numa atividade hermenêutica participativa.” (1989, p. 117) Está claro que há diferentes formas de se chegar ao estabelecimento da relação. Mais do que a agressão, o narrador abelairiano revela-se um sedutor que, através da ironia e do humor, apela ao leitor para que se comprometa com a narrativa, assumindo posições radicais, capazes de arrancá-lo de seu papel fixado *a priori*. Enfim, questiona o leitor resignado, exigindo que escreva:

Por que se resignou à simples condição de leitor, e não ousou transformar-me também em leitor, sujeitar-me à passividade da leitura, escrevendo nas margens do caderno? Um homem que substitui a escrita pela leitura é já um desistente, um fugitivo, alguém que renunciou a influenciar o outro num mundo feito de papel, um mundo onde só a escrita existe, só a escrita faz a realidade. Se não se atreve a escrever, tire pelo menos o papel e a caneta. Perderia certamente o segredo que a sua imaginação me atribui, de que eu me considero depositário, mas em troca, deixaria de ser um puro objeto, de se entregar indefeso às minhas apostas (p.106).

*A Paródia e
o Estatuto
do leitor
em O Único
Animal Que?,
de Augusto
Abelaira*

Em meio às tentativas de reposicionar o leitor na recepção do texto, alternando-lhe papel e significado, não tem resultado melhor do que a adoção do silêncio, a indiferença ou ainda a ausência de leitura, deliberadamente assumidos por ele: “Silêncio que é a maneira traiçoeira de Vossa Excelência jogar ou simples indiferença ou até ausência de leitura.” (p.250). Nesse caso, a estratégia utilizada como resistência poderia ser interpretada pelo narrador parodista como falta de adversário ou como simples dissolução do jogo: “deverei concluir que não tive adversário, não houve jogo?” (p.250).

O narrador abelairiano, na sua tarefa de seduzir o leitor, proclama que conduz a narrativa de forma lenta, a travar seu ritmo para postergar a revelação de seus trunfos; porém, as chances para adiar a manifestação estão esgotadas, brinca o narrador. Assim, escreve: “e, de súbito, as coisas precipitaram-se, apressando-se o desenrolar da história” (p.250). O narrador destaca a frase como se ela tivesse a devida importância para a história do livro. Na verdade, toma-a com a finalidade de problematizar o andamento dos episódios, destacando o papel que a frase desempenha nas narrativas, particularmente as policiais:

“De súbito, as coisas precipitaram-se”. Ao leitor vulgar e anônimo, para quem não escrevo isto pareceria uma informação importante, mas não para Vossa Excelência. De facto, Vossa Excelência sabe se sim ou não as coisas se precipitaram, de súbito nada lhe digo de novo (p.250).

Em seguida, afirma que, mesmo o “leitor vulgar”, sabe que os fatos seriam revelados. Escreve que sua condição de narrador-prisioneiro já havia sido anunciada nas páginas iniciais. Todavia os motivos da pri-

são soube trazê-los em segredo, guardando-os para o momento oportuno. Da situação criada, deduz duas interpretações, conforme o modelo do leitor envolvido:

Enquanto o leitor anônimo, falsamente destinatário, veria nisso um recurso romanesco, uma propositada omissão, Vossa Excelência não terá considerado uma omissão, mas algo de informativamente desnecessário. Se quiser: uma informação de que tal informação era desnecessária (p.250).

Jose Luis
Giovanoni
Fornos

118

Entretanto, alega o narrador-protagonista que nada prova que o “leitor anônimo”, caso conseguisse chegar até ali na leitura do livro, já não estivesse informado, tanto quanto o leitor escolhido, “Vossa Excelência”, acerca “da súbita aceleração dos acontecimentos”, bastava que saltasse as páginas e lesse a conclusão. De acordo com o protagonista, essa atitude revelaria um modelo de leitor que “se informa de quem é o criminoso, antes de iniciar a leitura” (p.250) ou do telespectador que assiste a uma reprise de partida de futebol, já tendo conhecimento do resultado. A sugestão dada ao leitor para que se antecipe e conheça o final da história, aplicada a *O único animal que?* constitui-se numa ardilosa armadilha irônica, cuja finalidade é anular possível cumplicidade cordial entre narrador e leitor, provocando, por fim, a problematização da estrutura textual.

No exemplo anterior, nota-se que a expectativa criada pelo autor e as soluções propostas em *O único animal que?* são falsas. As revelações são seguidas pelos desmentidos, pela manipulação que impõe ao leitor sensação de impotência, dúvida e desconfiança. Ao mesmo tempo, quanto à relação autor, obra e leitor, Augusto Abelaira, através das intenções do narrador, afirma que

nenhum autor pode organizar a sua narrativa de modo a prever o comportamento dos leitores (impossível por isso escrever para eles) e nem sequer pode jogar com os imprevistos, pois nada prova que esses leitores sejam obedientes e honestos (digamos que sim), cumpram as regras do jogo, não iniciem a leitura pelo meio ou pelo fim. Mas se por definição, o autor é quase sempre um batoteiro, nada obriga também o leitor de não o ser (p.251).

A autoconsciência expressa pelo narrador-protagonista conduz

a um importante texto¹⁰ escrito por Michel Foucault em que o filósofo francês discorre sobre o funcionamento da imagem do autor no processo de escrita ao longo da história. Michel Foucault, recorrendo a Beckett, inicia sua reflexão com a seguinte frase: “que importa quem fala”, vendo nessa proposição, maculada pela indiferença, “um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea.” (1992, p. 34) Embora tal posição tenha sido traduzida na “morte do autor”, o que está claro no texto de Foucault é a ideia de que um modelo de autor perde sua vitalidade operacional, sofrendo um deslocamento para a noção de escrita da qual se evidencia que o nome autor passa a ser caracterizado “por um modo de ser do discurso”. “Numa civilização como a nossa”, escreve Foucault, “uma certa quantidade de discursos são providos da função autor, ao passo que outros são dela desprovidos”. (1992, p. 35) O filósofo exemplifica que, numa “carta privada”, tem-se um signatário, porém não um autor. Pode-se dizer que o texto anônimo lido numa parede de uma rua qualquer tem um redator, mas não um autor. Conclui que a função autor é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior da sociedade”. (1996, p.46) Em relação aos “discursos literários”, a função autor é dotada de um peso significativo, pois implica respostas aos textos produzidos, conferindo-lhes certo valor e estatuto.

Como se tem afirmado, o leitor nem sempre corresponde ao estímulo da narrativa. O fato depõe contra ou a favor das experiências de leitura. Caso se compartilhe da ideia barthesiana do direito do leitor à contradição, talvez o problema da inferência “correta” do texto perca a importância. Também se pode requerer a presença de um “leitor forte”, segundo a terminologia adotada por Harold Bloom (1995). Nesse caso, o leitor, ao compreender que não existem textos, mas relações entre os mesmos, se esforça para ver outra vez de modo a estimar e avaliar diferentemente, de maneira a então direcionar corretamente a leitura. A presença do leitor como crítico capaz possui, portanto, contornos variáveis e complicadores que parecem se ampliar frente ao estudo da paródia, em tal medida que um dos questionamentos aponta para a possibilidade de a paródia residir no “olhar do observador”. Nessa perspectiva, seriam anuladas as propriedades formais da paródia, diminuindo sua base funcional. A valorização plena do olhar do leitor,

10 FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

para que a paródia se realize, arrisca transformar todo enunciado em produto exclusivo de uma “visão paranóica” do leitor, que enxergaria em qualquer discurso um depósito de intenções irônico-paródicas. Segundo Hutcheon (1989), o problema ocorre devido à inexistência, hoje em dia, de uma concepção teórica adequada para tratar do processo de produção textual ou codificação da paródia.

As afirmações do narrador refletem o interesse de Augusto Abelaira sobre os resultados que os textos desempenham tanto nas mãos dos leitores quanto nas dos escritores. Remetem também para o problema da recepção, não apenas dos textos literários, mas a de qualquer produto em vista das múltiplas possibilidades que podem desencadear nas “mãos dos consumidores”.¹¹ Assim como não se tem certeza da resposta que os textos literários oferecem quando estão nas mãos dos leitores, também os produtos veiculados pelo *mass media* não podem ser transformados em fórmulas consensuais ao chegarem à casa de milhares de consumidores, ainda que suas intenções, comparadas aos textos literários, sejam mais claramente delineadas em virtude das cláusulas contratuais estabelecidas na sociedade amparadas através da retórica publicitária.

Ainda que haja tal dificuldade ao se tratar da paródia, há sempre uma intenção codificada a estender um olhar crítico e diferenciador ao passado artístico, intencionalidade que os leitores inferem a partir da inscrição, disfarçada ou aberta, no texto do discurso paródico. Por fim, sabe-se da possibilidade de o leitor não “apanhar” a intenção codificada. O leitor pode ler “mal” a intenção paródica, não a percebendo ou substituindo-a por uma cadeia intertextual de ecos derivados de sua própria leitura. Em vista de possíveis obstáculos, as narrativas paródicas atuais atuam no auxílio dos leitores. O excessivo “zelo” aos leitores leva o leitor – que se habituou aos prognósticos exigidos pela verossimilhança – a desconfiar das estratégias montadas pelos textos pós-modernos auto-reflexivos paródicos, questionando-as sob o ponto de vista da coerência textu-

11 O sociólogo Néstor G. Canclini descreve como um objeto, a princípio consumido com determinado fim, acaba comportando outros resultados: “Dentro desta multiplicidade de ações e interações [entre os homens], os objetos têm uma vida complicada. Em certa fase são apenas ‘candidatos a mercadorias’, em outra passam por uma etapa propriamente mercantil e em seguida podem perder essa característica e ganhar outra. Um exemplo: as máscaras feitas por indígenas para uma cerimônia, logo vendidas a um consumidor moderno e finalmente instaladas em apartamentos urbanos ou museus, aonde se esquece seu valor econômico. Outro: uma canção produzida por motivações estéticas logo alcança uma repercussão massiva e lucros como disco, e, finalmente, apropriada e modificada por um movimento político, se torna um recurso de identificação e mobilização coletivas”. (CANCLINI, Néstor G. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 1997, p. 67.)

al. Em consequência, atribui ao escritor uma incapacidade organizacional da história, percebida como um amontoado de fatos, lançados de forma aleatória que se reajustam apenas através da “conversa com o leitor”. A resposta ao leitor desconfiado está na maioria das vezes nos próprios textos. Os escritores pós-modernos rejeitam os paradigmas ditados pela tradição literária – realista e moderna –, sabotando-os de forma consciente. Por outro lado, não negam a importância dessa tradição, mesmo que seja diminuída em seus pressupostos artísticos. Tal disposição responde à necessidade de que a criação pós-moderna deseja, de forma contraditória, redescrever a trajetória cultural do passado, sem a pretensão de recuperar a “aura” do objeto artístico. Essa discussão percorre a própria noção de obra, implicando a revisão de teorias familiares que se propunham a analisar a arquitetura do texto artístico na sua forma intrínseca e no jogo de suas relações internas. Assim, Foucault (1992) faz uma série de perguntas importantes que ocasionam proposições temáticas para muitos romances contemporâneos:

O que é uma obra? Em que consiste essa curiosa unidade que designamos por obra? Que elementos a compõem? Uma obra não é o que escreveu o autor? Se um indivíduo não fosse um autor, o que ele escreveu ou disse, o que ele deixou nos seus papéis, o que dele herdou, poderia chamar-se “obra” (1992, p. 37-38).

As questões impulsionaram muitos escritores da atualidade, a partir de suas obras, a repensarem formas de organização do material artístico.¹² A revisão – distante de um determinado formalismo modernista – propunha refletir, através do diálogo crítico-irônico com o passado – histórico, político e artístico, – o caráter formal e social da arte. A metaficção paródica atual tem representado esse desejo, já que “desafia o formalismo estruturalista/modernista, bem como qualquer simples noção “mimeticista/realista de referencialidade”. (1991, p. 78) A ficção pós-moderna paródica, de acordo com Hutcheon,

12 A metaficção intertextual paródica atual questiona a posição dos sujeitos e os discursos que os sustentam. Linda Hutcheon aponta preocupações dos escritores pós-modernos que, de maneira especial, problematizam em suas obras as seguintes questões: “quem está falando? A quem se dá o direito de utilizar a linguagem dessa ou daquela maneira? A partir de que pontos institucionais construímos nossos discursos? De onde o discurso obtém sua autoridade de legitimação? De que posição falamos - como produtores ou intérpretes?” (HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. p. 115)

usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-moderno seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e auto-reflexivo, sempre consciente de seu *status* de discurso de elaboração humana.(1991, p.79).

Jose Luis
Giovanoni
Fornos

122

As reflexões teóricas acima trazidas para o texto artístico lançam outro debate: o conhecimento cultural do leitor na recepção do texto paródico. Linda Hutcheon propõe a seguinte reflexão: “poderá o produtor de a paródia pressupor suficientes conhecimentos culturais por parte dos leitores que tornem a paródia mais do que um gênero literário atualmente limitado?”(1989), p.112) Muitas das obras atuais “preenchem suas histórias” com a inclusão e problematização de teorias dos mais diversos campos do saber, expondo os leitores a um leque de informações variado. Para Hutcheon, tal prática sempre esteve presente em escritores do passado; contudo, o que acontece atualmente é que muitos autores têm de ser didáticos e abertos. No passado, os leitores reconheciam os modelos literários, o que colaborava no circuito da comunicação de uma memória erudita. Tanto para autores, como para os leitores, o passado representa uma memória cultural comum. A trajetória cultural é marcada por um conhecimento implícito, exterior ao discurso individual de qualquer artista. Cabe perguntar se a unidade e coerência culturais postuladas pela autora entre leitores e produtores de fato havia. Sabe-se que um número elevado de textos “menores” circulava clandestinamente a formar um verdadeiro submundo literário. Outro aspecto que merece destaque é a carência de uma estrutura que possibilitasse a investigação de índices estatísticos confiáveis ou, caso existissem, eram ainda rudimentares ou se restringiam a grupos fechados.

Porém, comparado à época atual, o passado desenvolveu-se em torno de um conhecimento cultural mais coeso que evidenciava a permanência de certa tradição para a qual o próprio autor colaborava, ao referir-se às grandes obras “clássicas”, adquirindo de empréstimo certa notoriedade e prestígio. A julgar pela abertura das formas de arte contemporâneas, semelhante partilha, entre autores e leitores, de um conjunto de valores talvez já não possa ser um pressuposto, levando o produtor da paródia a repensar seu projeto artístico, em consideração à mudança e pluralidade do público leitor. Diante do quadro, Hutcheon destaca duas

questões importantes que dizem respeito à expectativa da produção e da recepção da paródia: “onde encontrar o equilíbrio, caso ele possa existir, entre o produtor, texto e seus leitores?” e “seria o autor uma figura elitista¹³ que exige um leitor sofisticado ou do contrário, o leitor inferido é, em última instância, aquele que detém o poder, podendo, inclusive, desprezar ou interpretar mal as intenções do parodista?” (1989, p. 113).

Em *O único animal que?*, o narrador, consciente das dificuldades, alerta acerca do desenrolar da narrativa sem deixar de por sob suspeita sobre a mesma. É nessa direção que o leitor do romance é solicitado e exigido com tanto entusiasmo, fazendo com que cresça de sua posição de leitor crítico da obra para crítico do mundo. Assim, a atenção textual e temática que Augusto Abelaira dá ao processo de leitura se propõe a ser uma interpretação da vida social.

Assim, ao chamar a atenção para autores, textos e leitores, *O único animal que?*, incorpora reflexões acerca do seu próprio destino, convidando, em especial, o leitor a participar dos desafios que a estrutura textual se propõe. No encontro entre narrador/leitor o diálogo nem sempre é franco, honesto e aberto. Na maioria das vezes, torna-se um diálogo em que as intenções do autor/narrador estão repletas de deliberada manipulação. Tais disposições inconstantes criam condições inusitadas para a interpretação do romance, conduzindo os leitores a problematizar a recepção da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELAIRA, Augusto. *O único animal que?* Lisboa: O Jornal, 1985.

_____. *Outrora agora*. Lisboa: Presença, 1996.

Assis, Machado de. *Dom casmurro*. São Paulo: Ática, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

13 Em *Dom Casmurro*, Machado de Assis, consciente de sua posição “elitista”, trata, no entanto, de ironizá-la no diálogo com o leitor, estabelecendo uma cumplicidade cordial para o entendimento do texto: “Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo.” (p.177)

Jose Luis
Giovanoni
Fornos

124

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1997.

BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ufrj, 1997.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

ECO, Umberto. *Leitura do texto literário: lector in fábula*. Lisboa: Presença, 1983.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Ed. 70, 1989.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1998.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. *À sombra do simulacro: mimesis na ficção pós-moderna*. Porto Alegre: Pucrs, 1996. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1998.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas; SP: Papirus, 1997.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós- modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995.

Recebido em 30 de junho de 2016

Aceito em 12 de outubro de 2016

*A Paródia e
o Estatuto
do leitor
em O Único
Animal Que?,
de Augusto
Abelaira*

125

