

A ironia: estratégias de opacidade no conto «O Leitor», de Teolinda Gersão

Maria João de Oliveira e Sousa Pereira

Universidade do Porto (Mestranda)

Palavras-chave: ironia, conto, Teolinda Gersão, metaficção, técnicas de leitura, processos de escrita.

Keywords: irony, short story, Teolinda Gersão, metafiction, reading techniques, writing processes.

Inserido na obra *Histórias de ver e andar*, o conto «O Leitor»¹ é o último desta colectânea de 14 contos de Teolinda Gersão. Trata-se de uma obra publicada em 2002, que obteve o Prémio Camilo Castelo Branco, atribuído pela Associação Portuguesa de Escritores, e que foi reeditada ainda no mesmo ano.

A realidade portuguesa contemporânea aparece retratada nestas narrativas de uma forma exemplar e em mosaicos multicolores. São diversas as isotopias que percorrem as histórias, mas todas elas condensam, de algum modo, mundos diferentes, que confluem, muitas vezes, em reflexões sobre a escrita e a leitura. Passam pelos olhos do leitor figuras e vozes únicas que vivem situações insólitas ou normais, transportando o leitor da realidade à fantasia ou vice-versa. Sendo o último da colectânea, o conto «O Leitor» adquire na obra uma posição destacada.

Efectivamente esta narrativa breve conta a história de um leitor que seguia «por túnel escuro» (OL:190) e que «de quando em quando» (OL:190) atingia «uma plataforma iluminada», (OL:190) literal e metaforicamente. Trata-se de um maquinista do metropolitano que recorda fragmentos vívidos quando seguia «Durante várias horas diárias, cuja

¹ Por comodidade utilizaremos a abreviatura OL sempre que nos referirmos ao conto de Teolinda Gersão «O Leitor» (2002) inserido na antologia *Histórias de Ver e Andar*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

distribuição variava conforme os turnos,» (OL:179) por «linhas subterrâneas, entrando e saindo de túneis, ouvindo a fita magnética repetir incansavelmente o nome das estações e parando ao chegar às plataformas» (OL:179). Este maquinista era um leitor para quem «Ler era mais urgente do que tudo» (OL:179) e que gostava «sobretudo de policiais» (OL:181) porque «Não há como os policiais para nos levarem para longe de onde estamos» (OL:182). Envoltos na metáfora da viagem, também nós leitores sentimos «a vontade de saber o fim da história» (OL:179) que não nos deixa parar «antes da última página» (OL:179). E esta metáfora é também o cerne da ironia deste conto.

Embora o conceito de ironia muitas vezes seja confundido com comicidade, sarcasmo e até humor, é importante realçar a perspectiva de Booth (1974:44), ao considerá-la como forma de conhecimento e ao salientar que nenhuma outra forma de comunicação humana o faz com tanta rapidez e economia. Não podemos, então, deixar de relacionar esta economia com a condensação inerente à própria estrutura do conto. Pensamos também como Booth que a ironia pode ser um óptimo «túnel».

O termo ironia, enquanto conceito filosófico socrático de interrogação perante o mundo (pergunta-se, fingindo-se que não se sabe, para levar o outro a descobrir a resposta), estando na origem da ironia enquanto fenómeno literário, não esgota o seu sentido. Dentro desta última acepção, começaremos por distinguir a ironia como tropo, da ironia como modo de discurso. A primeira, conceito antifrástico da retórica clássica que o estruturalismo, com a sua intenção descritiva, analisou também numa perspectiva formal, puramente linguística e semântica, está presente em expressões ou frases isoladas. A segunda, decorrente de uma perspectiva pragmática, não tem apenas carácter local, mas exige a consideração do texto no seu todo para que seja possível detectar eventuais contradições ou tensões.

Não poderemos, no entanto, deixar de referir que uma obra não é irónica por acumulação de elementos irónicos, mas, como refere Beda Allemann (1978:385-398), uma obra é tanto mais irónica quanto mais encubra os sinais de ironia, sem deixar de ser transparente. Nesta linha, Linda Hutcheon (1981:140-155) insiste numa perspectiva pragmática, salientando o carácter pragmático e não apenas semântico da ironia. Considera-a um acto de linguagem sempre situado que liga produtor / receptor / contexto. Também Maria de Lourdes Ferraz (1987:21) considera a ironia como uma estrutura comunicativa cuja força expressiva «é tanto maior quanto mais os “sinais” da intenção irónica estiverem “escondidos”, o que equivale a dizer: quanto mais (dis)simulada for essa intenção». Assim, diríamos que a ironia é uma estratégia comunicativa que não assenta tanto na noção tradicional de oposição, mas na de tensão e que tem um duplo funcionamento – semântico, como tropo, como estrutura antifrástica; e pragmático, como estratégia avaliativa de tensão e atitude mental interrogativa.

Dentro desta última acepção, e tendo em conta a narrativa enquanto interrogação reflexiva sobre o mundo, poderemos, como Isabel Pires de Lima (1987:235), distinguir

a ironia socrática da ironia romântica. Enquanto a primeira rejeita o mundo e assume uma posição positiva, otimista e crítica que exclui a ambiguidade (como acontece no romance de tese do realismo/naturalismo), a ironia romântica suspende o juízo, é pessimista, perplexa e ambígua porque dupla (como se verifica em *Os Maias*, texto de clara superação do naturalismo).

Mas além disso, o conceito de ironia romântica, tal como o desenvolveu, por exemplo, Maria de Lourdes Ferraz, decorre da capacidade metatextual da obra, consistindo portanto na tematização da escrita e na exibição dos seus processos: trata-se de um processo irónico porque, afirmando-se como texto, a obra destrói a ilusão de real que também cria. Assim, a metaficcionalidade da narrativa contemporânea corresponde à ironia romântica tomada neste sentido.

Do que foi dito depreende-se que não nos interessa aqui analisar a ironia local, meramente linguística. Adoptaremos, portanto, um ponto de vista pragmático e perspectivaremos os aspectos que, dentro da narrativa, se constroem e se contradizem. Analisaremos, então, a ironia romântica que transparece neste conto e o torna opaco.

Começemos por evidenciar os aspectos irónicos deste conto no tocante à representação do real, que são importantes uma vez que neles se perspectiva, inegavelmente, uma visão crítica do mundo. Analisemos, então, as tensões existentes no universo ficcional nele criado.

A estranha condição deste maquinista leitor e a reflexão sobre o mundo do trabalho que ela implica evidenciam uma implacável ausência de prazer na actividade profissional exigida pela civilização da eficácia e representada na severidade da sanção infligida à personagem: no final, o maquinista é castigado não tanto, ou apenas, pelas consequências do seu comportamento, mas porque consegue articular trabalho e prazer – lendo, escapando-se para o exterior pela imaginação, revendo sítios altos e arejados para compensar as horas de clausura. «Tinha um grande desejo de ar e de luz» (OL:184).

Parelalemente, o carácter monótono e repetitivo da função de maquinista, visto, às vezes, ironicamente pelo narrador-personagem como uma vantagem – «bastava-me verificar que as portas estavam fechadas» (OL:180) – é denunciado e intensamente sublinhado pela autora, através das frases da fita magnética que anunciam o nome das estações, inseridas na narrativa a par das reflexões interiores do narrador-personagem. Mas, ao mesmo tempo, aquilo que parece querer demonstrar a monotonia das viagens sempre iguais acaba por ter o efeito contrário de diversidade textual através da presença de múltiplas vozes. A inserção de uma segunda voz, que já não é a da personagem, mas denota a presença de um narrador onisciente, contribui para um efeito de variedade. Por isso, o texto parentético das gravações que é introduzido a partir do momento em que o narrador-personagem desmonta a história do seu «crime», ao mesmo tempo que luta contra a disforia da repetição, está também ao serviço da ironia:

Há uma certa cadência hipnótica nessa repetição de movimentos e na sucessão, sempre igual, das estações. Por vezes, nos turnos da noite, eu tinha medo de adormecer. Então pensava no que tinha lido na véspera, tentava desmontar a história do fim para o princípio, e verificar que tudo encaixava e não faltavam nem sobravam peças. Colocava-me no papel de Poirot
(Próxima Estação: Marquês de Pombal, OL:182)

A partir deste momento e de uma forma cadenciada, os parênteses com a reprodução da voz da fita magnética repetem-se e interrompem as reflexões do narrador, com a sucessão das estações até ao momento fatal em que se deu a transformação total do *eu*:

Não dei conta, embrenhado na leitura não ouvia a voz da gravação. Concentrava-me nas linhas, do livro e do comboio, atento à circulação no sentido certo, evitando tudo o que pudesse prejudicar ou atrasar a marcha. Todo eu era olhos, e esqueci os ouvidos, ou eles esqueceram-se de mim e abandonaram-me. (OL:188)

Não podemos deixar de realçar o papel determinante que este texto segundo tem no texto principal, pois é a dessincronização da fita magnética que desencadeia o desequilíbrio final: «Foi esse pormenor que me perdeu» (OL:189).

Mas a visão irónica da vida contemporânea está ainda presente em muitos outros aspectos. A referência ao metropolitano como metáfora da vida actual (a velocidade, a solidão entre muita gente, a irrelevância dos problemas pessoais sugerida na comparação das pessoas com as formigas), mas também como metáfora da vida ideal (as oportunidades simbolizadas pela frequência dos comboios, que contrariam o que acontece no mundo que conhecemos) contribui igualmente, para a ambiguidade irónica de simbologias contrárias.

Além disso, a concepção estereotipada de maquinista de metro não se enquadra, de modo nenhum, no papel desempenhado pelo narrador personagem. A visão de uma personagem que, na sua cabina de condutor do metro, num primeiro momento reflecte sobre as suas leituras e inevitavelmente sobre a vida e, depois, comete a ousadia de ler enquanto conduz, subverte o horizonte de expectativas do leitor pois altera completamente a nossa concepção de maquinista. De facto, não encontramos aqui um maquinista, encontramos uma visão outra, ambígua e diferente da «original», na formulação de Linda Hutcheon (1985:19).

Talvez seja este dado que nos leva a pensar que o conto não encerra apenas uma reflexão crítica sobre o nosso quotidiano, mas ultrapassa a visão meramente realista.

De facto, o conto, além de subverter a imagem de maquinista, também subverte a de leitor, porque logo no *incipit* se anuncia um desequilíbrio: «Sempre gostei de ler e nunca pensei que daí me pudesse vir algum mal» (OL:179). Esse «mal», que vai sendo

progressivamente desvendado, revela-se no final não só como perda de emprego, mas também como renúncia à leitura. Ora o título cria expectativas positivas, pois o motivo da leitura é tradicionalmente desenvolvido de forma construtiva (veja-se, por exemplo, o romance alemão, *O Leitor*, de Bernhard Shlink (1999) ou as inúmeras representações pictóricas do mesmo motivo, que se podem encontrar no livro *Uma História da Leitura* (1998) e que apresentam todas conotação positiva de concentração, tranquilidade, cultura, inteligência). Mas aqui anuncia-se logo de início que a leitura pode ter más consequências. Neste sentido, o próprio texto subverte também as expectativas criadas pelo título, que parece valorizar a importância da leitura. Será o título uma falsa pista? De facto, a substituição da leitura de prazer, às escondidas, na cabina, pela leitura de anúncios de emprego, durante o dia; a denúncia, via electrónica, através da «voz da fita magnética»; a insignificância do crime cometido, que não prejudicava «ninguém» e a dureza da condenação recebida; e o próprio título do conto, que perspectiva a existência de um leitor e não de um não-leitor, são estratégias irónicas produtoras de ambiguidade.

Afinal é um real ficcionado que encontramos neste conto ou é uma nova forma de arte que se transfigura e se auto-analisa ironicamente? Perdemos, talvez, a nossa inocência com a lucidez irónica e crítica do conto gersaniano. Desde o início somos levados, assim, a duvidar do carácter meramente realista do conto o que nos fará optar por uma leitura da metaficcionalidade. Como Poirot, teremos de relacionar as várias «pontas soltas» e começar a «reconstituir a cena».

Depreende-se do que foi dito que o conto não tem como ideia central ou única a importância social da leitura, como indicia o título. Qual a perspectiva da leitura abordada então pelo conto? Que sentido terá a renúncia final do gosto de ler? A estas e outras questões tentaremos responder seguidamente.

Num texto que realça o fascínio da leitura, existe naturalmente uma profunda análise da relação texto/leitor a partir de uma experiência pessoal da leitura. Neste conto, entramos pela mão do narrador-personagem dentro da própria construção do policial de Agatha Christie, *O Assassinato de Roger Ackroyd*, num jogo de ficção e metaficção onde as diferentes referências dialogam entre si e com o leitor. E embora este maquinista-leitor, como já foi dito, justifique o seu gosto pelos policiais pela evasão que proporcionam, ele não faz uma leitura que ilustre tal evasão, mas desconstrói o texto com a competência de um verdadeiro conhecedor deste género literário. Assim, o narrador-personagem mostra-se consciente de que, enquanto leitor, é manipulado pelo autor. Este «nunca dá ao leitor todas as cartas», (OL:185) «esconde sempre algumas na manga» (OL:185), «o autor diverte-se a gozar o leitor», «Finge-se de cúmplice» (OL:186) e «O leitor, é claro, faz figura de estúpido e não descobre nada, apesar dos mapas» (OL:186).

Analisa, depois, a construção do efeito surpresa e a conclusão do policial com o novo equilíbrio instaurado:

A verdade é reposta e o jogo acaba. Temos a sensação de que se restabeleceu a ordem, das coisas e do mundo. Os inocentes são recompensados e os culpados recebem o castigo. (OL:186)

Analisa também as personagens que, curiosamente, ganham a densidade humana que ele não encontra nas «pessoas» que o rodeiam: as pessoas que povoam o metro são figuras deslizantes e desfocadas, pela visão globalizante e distraída de um *maquinista* que as percebe apenas pelo retrovisor e que está menos interessado nelas do que nas suas leituras: «As pessoas correm no cais como formigas» (OL:182). Pelo contrário, as personagens do livro são pessoas concretas que têm nome, profissão e densidade psicológica:

As pessoas têm histórias, culpas, terrores, vícios secretos. Todas elas escondem qualquer coisa. A criada de mesa, Ursula Bourne, é a mulher de Ralph Paton, que parece ser o assassino, mas não é. A governanta solteirona, miss Russel, afinal tem um filho, toxicodependente. Flora não é namorada de Ralph Paton, mas do major Hector Blunt. O homem que cultivava abóboras afinal não é cultivador de abóboras, é o detective Hercule Poirot.

(Próxima Estação: Pontinha, OL:185)

Assistindo à desconstrução do romance de Agatha Christie, somos levados a ler o conto também de uma forma não inocente. Neste jogo de apanha/esconde, nesta aventura de ler um livro, nós leitores estamos, também, a jogar ao mesmo tempo que assistimos ao jogo.

Também nós, leitores, desde que iniciámos a leitura do conto, estamos talvez a seguir pistas falsas que este narrador, que também se finge cúmplice, nos vai dando, «Com a vantagem de eu não ser candidato a cadáver» (OL:188). Assim, esperamos ansiosamente os momentos de desequilíbrio («E assim poderia ter continuado, se de repente não me assaltasse a ideia de que podia trazer um livro») (OL:187). e deparamos, com surpresa, com o equilíbrio final de um desenlace inesperado, «Perdi o emprego», «No entanto, mesmo que tivesse muito tempo para mim, não sei se leria como antes» (OL:190).

Assim, a metáfora da viagem que percorre o conto é partilhada pelo *leitor* em sentido literal e figurado. O *maquinista* leitor percorre linhas em duplo sentido e nós, leitores do conto, percorremos os mesmos percursos num diálogo constante de quem partilha experiências de vida mas também de leitura. No fundo, a reflexão sobre o processo de leitura constrói-se com a metáfora da viagem: com o narrador personagem, nós percorremos linhas através de túneis escuros onde se ouvem múltiplas vozes, porque

«No comboio e no livro, as linhas eram de certo modo paralelas» (OL:190). O conto cria, pois, uma ilusão de realidade, mas, ao mesmo tempo, apresenta, disfarçadamente, o processo de leitura capaz de levar à construção de um sentido cabal. Não se trata, assim, ou apenas, de plasmar a realidade no texto nem de a interrogar, mas de criar outras realidades através da escrita e desnudar as suas potencialidades significantes.

A paródia revela-se deste modo subjacente ao texto quando o narrador analisa subversivamente a relação que o autor de policiais estabelece com o leitor.

Se considerarmos como Linda Hutcheon (1985:28) que «o texto alvo da paródia é sempre outra obra de arte ou, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado», este conto constitui de facto uma paródia, uma vez que existe «uma relação formal ou estrutural entre dois textos».

Efectivamente, «O Leitor» parodia o romance de Agatha Christie, *O Assassinato de Roger Ackroyd*, embora distanciando-se e subvertendo criticamente o texto policial. O que é parodiado e apropriado é a técnica de construção de um policial, desvendando-se os processos da escrita/leitura.

A metaficção, neste conto, ocupa sobretudo o pólo da recepção, não apenas no tocante às estratégias de leitura competente, mas também no que respeita ao esbatiamento de fronteiras entre ficção e realidade. O paralelismo entre a vida e a literatura é evidente, uma vez que é contada a história de um maquinista que deixa de o ser por não poder ler no trabalho, a par da de um leitor que também abandona a leitura por já não ser maquinista.

Poderíamos, agora, questionar-nos acerca do abandono dos livros por parte do protagonista, uma vez que não encontramos aqui uma intenção crítica face à leitura. Comparemos, por exemplo, a tematização da leitura neste conto com a de um romance como *O Primo Basílio*, onde se critica deliberadamente um certo tipo de leituras, o que não acontece aqui. Neste conto, a tematização da leitura coloca-se numa perspectiva paradoxal que não pode ser reduzida a uma conotação positiva ou negativa. Será talvez mais eficaz pensar em *Dom Quijote de La Mancha*, onde Cervantes satiriza a leitura do romance de cavalaria, mas vai muito mais longe ao introduzir a componente irónica da metaficcionalidade, pois, como é sabido, tornando o narrador da segunda parte leitor da primeira, não só a exhibe como literatura (e não como «mundo») mas esbate as fronteiras entre realidade e ficção, pois torna o seu personagem-narrador tão capaz de ler como qualquer um de nós.

Voltando ao conto de Teolinda Gersão: não é verosímil que um leitor compulsivo e competente como este deixe de o ser exactamente quando tem mais tempo livre, embora realce que só gostava de ler na cabina de maquinista. Parece-nos que este abandono da leitura é uma forma opaca de analisar o trabalho de quem escreve. Escrever não será afinal conduzir a história, ler na cabina de maquinista? A personagem não nos diz que começou a escrever, mas afinal não é ele o contador da história que nós

lemos? Quererá o conto dizer-nos que a distinção autor/narrador não é tão essencial como por vezes se pretende, pois ambos manifestam capacidades de contar? Não será que podemos concluir que a competência de leitura traduzida no conhecimento dos processos de fabricação da narrativa é intrínseca à actividade da escrita?

Podemos, então, realçar que, neste conto, se exibem irónica e paralelamente processos de escrita e as técnicas de leitura.

Terminaríamos, lembrando que o carácter irónico do texto consiste na sua eficácia a dois níveis – como representação do mundo e como reflexão metatextual e metaliterária. Parelamente, gostaríamos de realçar que os sentidos irónicos não são explicitados pelo autor, mas essencialmente percebidos pelo leitor competente, que naturalmente tem de relacionar a sua experiência literária com a sua vivência do contexto extraliterário. A ironia implica necessariamente uma crítica, uma tensão, um desmoronar do discurso instituído e uma capacidade de explicação do real que relativiza o que sempre se apresentou como inquestionável porque nos afasta da ilusão realista. Deste modo, o nosso maquinista-leitor obriga à nossa própria questionação como leitores que também somos.

Maria João Reynaud (2004: 208) reitera esta perspectiva e salienta que a ironia tem um carácter dialógico «(...) que põe em evidência a dimensão interactiva da comunicação literária ao exigir do leitor aquele mínimo de competência interpretativa que lhe permite deslocar o discurso do sentido literal (...)». Salienta, também:

Na comunicação irónica, além da situação enunciativa imediata, que tanto pode ser comum ao locutor e receptor, como ser construída pelo próprio texto, há a considerar o contexto extra linguístico, que implica o conhecimento ou a reconstituição de um dado horizonte cultural. (ibid.: 208)

Para concluir, diríamos que este conto oscila entre um jogo de contar e de escrever, entre o real e o ficcional, onde a ambiguidade opacifica e deixa transparecer.

Bibliografia

- ALLEMANN, Breda (1978). «De l'ironie en tant que principe littéraire». *Poétique* 36, 385–398.
- BOOTH, Wayne (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- FERRAZ, Maria de Lourdes (1987). *A Ironia Romântica. Estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HUTCHEON, Linda (1981). «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie». *Poétique* 46 140-155.

(1985). *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70.

LIMA, Isabel Pires (1987). *As Máscaras do Desengano*. Lisboa: Caminho.

REYNAUD, Maria João(2004). *Sentido Literal. Ensaio de Literatura Portuguesa*. Porto: Campo das Letras.

SHLINK, Bernhard (1999). *O Leitor*. Porto: Asa Editores.

Resumo: Partindo de uma concepção pragmática de ironia e do conceito de ironia romântica decorrente da capacidade metatextual da obra, este ensaio perspectiva os aspectos que, dentro do conto «O Leitor», de Teolinda Gersão, se constroem e se contradizem, ora transparecendo ora opacificando.

Abstract: The current essay is based on an underlying pragmatic conception of irony, as well as on a notion of romantic irony founded on the metatextual capacity of the text. It highlights the aspects encompassed in the short story «O Leitor» by Teolinda Gersão, by analysing the ways in which these are built or mutually contradict each other, at once illuminating or obscuring them.