

Lúlia Parreira Duarte (Org.)

Resultados da Pesquisa
Ironia e Humor na Literatura

Cadernos de Pesquisa; V. 15

RESULTADOS DA PESQUISA
IRONIA E HUMOR
NA LITERATURA

Lélia Parreira Duarte
(Org.)

**FINANCIAMENTO: CNPq - Conselho Nacional de
Desenvolvimento Científico e Tecnológico
e Pró-Reitoria de Pesquisa da UFMG**

Cadernos de Pesquisa	Belo Horizonte	NAPq/FALE/UFMG	n.15	fev. 1994
-----------------------------	-----------------------	-----------------------	-------------	------------------

NÚCLEO DE ASSESSORAMENTO À PESQUISA DA FALE/UFMG

**Diretor da Faculdade de Letras
Prof. Jacyntho José Lins Brandão**

**Vice-Diretora
Profa. Maria Eneida Victor Farias**

**Coordenador do NAPq/FALE
Profa. Ida Lúcia Machado**

**Chefe da Seção de Apoio Acadêmico
Funcionário William Augusto Menezes**

**Projeto gráfico da capa
Sônia Márcia Correa
Cláudio Rezende**

**Endereço para correspondência
Núcleo de Assessoramento à Pesquisa
Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - sala 4008
31.270-901 - Belo Horizonte - MG - BRASIL**

NOTA PRÉVIA

Grande desenvolvimento tem tido a pesquisa sobre Ironia e humor na literatura, na FALE/UFMG. Iniciada com minha tese de doutorado sobre a obra de Augusto Abelaira, defendida na USP, a pesquisa foi apoiada pelo CNPq, que desde 1988 tem-me concedido quotas de bolsas de Aperfeiçoamento e de Iniciação Científica, o que têm tornado possível um interessante treinamento de bolsistas, dos quais 13 (treze) já ingressaram em cursos de Pós-Graduação.

Vários resultados da pesquisa já foram publicados: 17 (dezesete) artigos no volume *Artimanhas da ironia*, número especial do *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG*, além de outros em revistas e jornais do Brasil e de Portugal, de teses de doutorado e dissertações de mestrado, e ainda várias conferências e comunicações em congressos e outras reuniões científicas. Têm sido feitas traduções de importantes textos teóricos, que esperamos publicar também através dos *Cadernos do NAPq*, juntamente com relação comentada da extensa bibliografia que temos reunido sobre o assunto.

Entre os autores estudados pelos bolsistas e nos cursos de Pós-Graduação, ministrados na FALE/UFMG, na UFPA, na UFCE e na FAFI/BH, citam-se os brasileiros Machado de Assis, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Rubem

Fonseca, Pedro Nava, Oswald de Andrade, Sebastião Nunes, Affonso Ávila, Clarice Lispector, Ignácio de Loyola Brandão, Nelida Piñon e Lima Barreto. Da literatura portuguesa foram estudadas obras de Augusto Abelaira, José Saramago, António José da Silva, Gil Vicente, Camilo Castelo Branco, António Vieira, Manuel da Fonseca, Fernando Pessoa, Jorge de Sena e Eça de Queirós. Luandino Vieira e Pepetela foram os autores africanos que tiveram obras trabalhadas, tendo sido focalizados ainda textos de Nicolau Gogol, Shakespeare, Grace Paley e Fay Weldon, além dos Diálogos de Platão, com o objetivo de estudar a ironia socrática.

Professores de outras universidades (UFOP, FUNREI, UFCE, FAFI/BH, PUC/MG) têm passado a integrar o grupo de pesquisa, que planeja para breve a publicação de outros Cadernos do NAPQ, com mais resultados do trabalho realizado.

Neste volume publicam-se cinco trabalhos de bolsistas de Iniciação Científica, um de bolsista de Aperfeiçoamento e um texto teórico, com o qual se abriu neste ano o congresso anual do Senapulli, em Campinas, cujo tema foi "Humor e ironia na literatura".

Lélia Parreira Duarte
Belo Horizonte, 25 de fevereiro de 1994

SUMÁRIO

Ironia e fingimento em <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> , de José Saramago <i>Regina Célia da Silva</i>	7
As construções paralelas em "Refluxo", de José Saramago <i>Josane Fátima Barbosa</i>	20
Mentiras sinceras me interessam: a ironia na obra de Cazuzu <i>Idalmo Geraldo Duarte Júnior</i>	28
A ironia pragmática em "Um nosso semelhante", de Manuel da Fonseca <i>Ronei Marcelo Soares</i>	36
O percurso do discurso em <i>Coração, cabeça e estômago</i> , de Camilo Castelo Branco <i>Josane Fátima Barbosa</i>	42
Ironia, humor e fingimento literário <i>Lélia Parreira Duarte</i>	54

IRONIA E FINGIMENTO

EM O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS,

de José Saramago

Regina Célia da Silva*

Resumo

Pretende-se neste artigo descrever estratégias irônicas presentes na atuação das personagens e na (des)construção textual do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago.

A ironia retórica - o nazifacismo na Europa pré-guerra

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a ironia do tipo retórico é facilmente diagnosticada, tanto por ser a sua mecânica mais elementar - dizer o oposto do que se diz - quanto pelo caráter sintomático com que se apresenta.

* Bolsista de Iniciação Científica do CNPq de 08/91 a 07/92. Atualmente mestranda de Literatura Brasileira na FALE/UFMG.

A narrativa vale-se de uma técnica desestabilizante, que põe incessantemente em dúvida o que é expresso no enunciado.

Um exemplo interessante é a expressão "Nosso oásis de paz" (p. 145 e 299), epíteto utilizado pelo narrador para a pátria de Camões, o qual se revela contrastante, no entanto, com o Portugal que ele descreve: a distribuição do bodo, devido à miséria massiva, as enchentes da região do Ribatejo, as duzentas pessoas vivendo num prédio de três andares, a multidão de miseráveis rumo à Fátima, a onisciente polícia política da ditadura salazarista a manter sob suspeita até mesmo "pessoas" (in)comuns como Ricardo Reis, ou ainda a mortalidade infantil - salvo o mérito de ser portuguesa "a maior parte dos anjinhos do céu" (p. 95).

Exaltações grandiloquentes também constituem artifício irônico, principalmente se a elas seguem-se expressões que visam a evidenciar sua (in)credibilidade. Por exemplo, Salazar, o "ditador paternal" (p. 242), "que tirou a pátria do abismo" (p. 298), avaliza uma instrução primária - nas palavras do ministro Pacheco - "sem pruridos de sabedoria excessiva", visto que "pior que as trevas do analfabetismo num coração puro é a instrução materialista e pagã asfíxiadora das melhores intenções(...)"; tal atitude é razão para considerá-lo o "maior educador do século", "se não é atrevimento e temeridade afirmá-lo já, quando do século só vai vencido um terço" (p. 86).

Ao exaltar o pronunciamento de Mussolini quanto ao término da guerra da Etiópia, o narrador exuma todos os ditadores representantes da "dignidade" romana para saudá-lo; inclusive em episódio anterior já havia feito referência ao seu merecimento do título de papa, numa clara crítica à aliança entre a igreja católica e o facismo italiano:

(...) melhor que tudo. por vir de mais subida instância logo abaixo de Deus, foi proclamar o cardeal Pacelli que Mussolini é o maior restaurador cultural do império romano, ora este purpurado, merece ser papa, oxalá não se esqueçam dele o Espírito Santo e o conclave quando chegar o feliz dia, ainda agora andam as tropas italianas a fuzilar e a bombardear a Etiópia, e já o servo de Deus profetiza império e imperador, ave-césar, ave-maria (p. 158).

Não menos irônica é a referência ao pronunciamento veemente de Hitler pela paz. Observe-se a ambivalência instaurada pela informação subsequente, reforçada ainda por uma menção a Juno, o deus bifronte:

Saiba o mundo que a Alemanha será pacífica e amará a paz, como jamais povo algum soube amá-la. E' certo que duzentos e cinquenta mil soldados estão prontos a ocupar a Renânia e que uma força militar alemã penetrou há poucos dias em território checoslovaco, porém se é verdade que vem às vezes Juno em forma de nuvem, também não é menos verdade que nem todas as nuvens Juno são, a vida das nações faz-se de muito ladrar e pouco morder, vão ver que, querendo Deus, tudo acabará em harmonia (p. 146).

No trecho que se segue, a expressão "não somos nada" soa como uma espécie de ampliação para o nível sociológico do poema de Álvaro de Campos ("Não sou nada/ Nunca serei nada/ Não posso querer ser nada). O poema e o excerto assemelham-se pelo desfecho paradoxal. Termina Álvaro de Campos: "A parte disso, tenho em mim todos os sonhos do mundo". No texto de Saramago, a expressão "Não somos nada", repetida insistentemente, acaba por configurar o seu oposto, revelando um desejo de se dizer o que não se diz e encerrando uma valorização do povo no contexto sócio-político.

Como escreveram os estudantes alemães, Nós não somos nada, aquilo mesmo que murmuraram, uns para os outros, os escravos que construíram as pirâmides, Nós não somos nada, os pedreiros e os boeiros de Mafra, Nós não somos nada, os alentejanos mordidos pelo gato raivoso, Nós não somos nada, os do Ribatejo a favor de quem se fez a festa do Jockey Club, Nós não somos nada, os sindicatos nacionais que em Maio desfilaram de braço estendido, Nós não somos nada, porventura nascerá para nós o dia em todos seremos alguma coisa, quem disse isto agora não se sabe, é um pressentimento (p. 374).

Também com relação à imprensa nota-se a ironia do narrador. Ricardo Reis é um ávido leitor de jornais; sua atitude se revela um contra-senso se considerarmos que a narrativa mesma mostra que a imprensa é uma instituição vendida, cooptada, como bem nos informa Fernando Pessoa: "Ora, são artigos encomendados pela propaganda, pagos com o

dinheiro do contribuinte" (p. 278 e 279). A imprensa é desmascarada ainda no episódio de Rockefeller, dono do *New York Times*, jornal que imprime todos os dias "a felicidade em exemplar único (...) falsificado de ponta a ponta" (p. 265); o milionário americano é o "o corno da casa" (p. 266), o último a saber da verdade, poupado de todos os desgostos - coitado, tão velho! Coitados afinal mais de nós leitores que dele, pois não somos dignos de tamanha compaixão por parte do narrador, vítimas que somos de sua (in)sinceridade mordaz.

Como se pôde constatar nos fragmentos supracitados, a ironia retórica empresta à obra um caráter de denúncia sócio-política, que perpassa toda a narrativa a desmitificar o poder, a política e a imprensa como portadores da verdade ou de uma intenção benévola. Por extensão, desmitifica a obra e o sentido como instâncias compactas, monolíticas. Desse tópico tratarei no item seguinte.

A ironia literária: a construção da narrativa

"Faz um a casa onde outro poz a pedra"
Fernando Pessoa

Consciência da representação

O ano da morte de Ricardo Reis erige-se sem o menor pudor sob o signo da encenação e do fingimento, sobretudo por ter como personagens fingidores contumazes, bem

dispostos a sacrificar a linha direta entre a emoção e as palavras, o que normalmente, caracteriza a criação poética. E é na escolha de uma das epígrafes que, de antemão, o narrador, tentando eximir o caráter insólito de sua narrativa, acaba por legitimar e explicitar ainda mais essa sua dádiva excepcional que é o fingimento.

Se me disserem que é absurdo fallar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer cousa onde quer que seja.

Fernando Pessoa

Também configura-se como metatexto a passagem em que Ricardo Reis é indagado sobre a comédia de costumes de Molière à qual havia assistido. Ricardo Reis é autoridade em matéria de autonomia literária, porque criação "sobrevivente" ao criador e, como Fernando Pessoa, personagem de Saramago que sobrevive à própria morte, é "improvável da cabeça aos pés" (p. 226). Em sua resposta, a personagem, contrafeita, desdenha do realismo excessivo da peça e isenta assim a obra de arte de qualquer responsabilidade representacional.

A narrativa é portadora de chaves que elucidam sua construção e a própria poética de Saramago. Para tanto, o narrador apresenta-se de maneira deliberada na obra, mostrando que alguém ali emenda os vários textos, tece conjecturas e permite ser flagrado no seu tecer e numa

parábase permanente, que transparece nas inúmeras reflexões sobre a construção da narrativa. Isso se dá, de maneira primorosa, numa passagem em que Ricardo Reis, recordando suas odes há muito escritas, o faz recortando-as e reagrupando-as "como se identificasse fósseis ou restos de antigas civilizações". Repete assim uma técnica frequentemente utilizada pelo narrador do romance:

(...) há um momento em que duvida se terão mais sentido as odes completas aonde os foi buscar do que este juntar avulso de pedaços ainda coerentes, porém já corroidos pela ausência do que estava antes ou vem depois, e contraditoriamente afirmando, na sua própria mutilação, um outro sentido fechado, definitivo, como é o que parecem ter as epígrafes postas à entrada dos livros. A si mesmo pergunta se será possível definir uma unidade que abranja, como um colchete ou chaveta, o que é oposto e diverso(...) (p. 66).

Observe-se ainda que nesse trecho, em que fala da impossibilidade de se obter fechos categóricos para a escrita, o narrador refere-se às epígrafes que apenas "parecem" ter "um sentido fechado", quem sabe numa alusão desmitificadora das suas próprias epígrafes, principalmente daquela que menciona a sabedoria de quem "se contenta com o espetáculo do mundo".

Fingimento e dramatização do eu

Fingir é conhecer-se.
Exprimir-se é dizer o que não se sente.
Fernando Pessoa

quem sabe se faltando-nos tudo não
teremos que inventar uma verdade.
José Saramago

Não constitui uma assertiva inédita afirmar que o que normalmente se denomina realidade é apenas um recorte a partir de uma perspectiva específica; nesse sentido, não se pode falar numa realidade unívoca, mas sim numa realidade difusa e incorpórea. A conceituação de ficção é assim tão problemática quanto a de loucura. Talvez parafraseando quem solucionou de maneira sublime o enigma que esta encerra, mestre Guimarães Rosa, consiga-se uma alternativa para o nosso impasse: nada é ficção. Ou, então, tudo. Em última instância, toda situação configurar-se-á segundo uma linguagem que a instaura, constituindo destarte, uma recriação. A linguagem finge ("marca em argila") a realidade. Nesse sentido, sobretudo em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o texto é que concebe o poeta e é a escrita o símbolo de uma ausência.

A ironia é o disfarce da angústia frente a uma situação de total incerteza. No texto apresenta-se sob uma voz narrativa plural, dramatizada, a encenar sentidos que se constituem e se anulam simultânea e progressivamente numa mesma unidade discursiva. Daí se afirmar que a ironia funda-

se segundo o princípio da auto-destruição, que nega terminantemente o estabelecimento de uma verdade.

Ricardo Reis, para quem "o pior mal é não poder estar no horizonte em que vê" (p. 154) e que sabe que "há em nós inúmeros", voltara do Brasil para preencher o lugar de Fernando Pessoa. Ele lê a morte deste como de alguém que lhe é exterior, temporariamente exterior como se percebe pela sua indagação simples e desconcertante: "Quem estiver a olhar para si a quem é que vê?"

Há uma passagem curiosa em que um outro eu parece espreitar sob a narrativa. E' numa reflexão de Ricardo Reis que se dá essa possível gênese de um outro não nomeado:

Fala assim por se lembrar da sua própria experiência, Não, falo assim porque a todos nos convém que assim seja, O que você queria Fernando, era voltar ao princípio, O meu nome não é Fernando, Ah (p.239).

Termina aí esse estranho diálogo. Como esclarecer a questão de não saber Ricardo Reis com quem falava, a não ser pela consideração de que o heterônimo é um "entresser", ainda não passível de caracterização?

O labirinto

A imagem do labirinto é recorrente em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Os anúncios do jornal são uma teia, a cidade de Lisboa e o hotel são um labirinto, e finalmente o "homem é labirinto de si mesmo" (p. 97). Além do mais, a

construção do texto, porque irônica, é também labiríntica. Ela demanda um leitor ativo e remete a uma busca incessante e absurda de um sentido/solução/saída, na qual são lançados narrador e leitor. O caminho percorrido será sempre "igual e outro".

O intertexto

Especial atenção merece a confluência dos inúmeros textos presentes em *O ano da morte de Ricardo Reis*, ocasionando superposição de vários deles de tal forma que personagens de determinado plano têm livre trânsito pelo plano de Ricardo Reis. Tem-se assim, a obra *A conspiração*, *The God of the labyrinth*, a filmagem de *A revolução de maio*, veículos da ideologia facista, e referências à Literatura Portuguesa - os passeios de Ricardo Reis (também um texto?) por Lisboa são metonimicamente encontros e diálogos com autores e textos portugueses: Eça, Garrett, Camões, Fernando Pessoa. Sem contar que *O ano da morte de Ricardo Reis* é uma releitura da história da Europa pré-guerra, como já mencionei anteriormente. Essa leitura compreende um narrador cujo foco narrativo é privilegiado, porque futuro. Veja-se assim a distinção entre tempo do enunciado e tempo da enunciação, percebida através dos tempos verbais e expressões tais como: "ainda veremos bairros exclusivos", "não virá daí a fama", "o recado veio do futuro" ou ainda na passagem em que o narrador - aqui muito próximo da figura do

autor, então realmente um adolescente - critica a atitude do intelectual Miguel-Unamuno face à guerra civil espanhola apoiando-a com "cinco mil pesetas do seu bolso".

(...) se chamou então Miguel Unamuno e era então reitor da Universidade de Salamanca, não um rapazito da nossa idade, catorze, quinze anos, mas um venerável velho (...) (p. 378).

No fragmento a seguir, tem-se um exemplo de como os textos originais são recortados e reagrupados:

Addis-Abeba está em chamas, ardiam casas, saqueadas eram as arcas e as paredes, violadas a mulheres eram postas contra os muros caídos, trespassadas de lanças as crianças eram sangue nas ruas. Uma sombra passa na frente alheada de Ricardo Reis, que é isto, donde veio a intromissão, o jornal apenas me informa que Addis-Abeba está em chamas, que os salteadores estão pilhando, violando, degolando, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam, o Diário não fala de mulheres postas contra os muros caídos nem de crianças trespassadas de lanças em Adis-Abeba não consta que estivessem jogadores de xadrez jogando o jogo de xadrez. Ricardo Reis foi buscar à mesa-de-cabeceira *The God of the labyrinth*, aqui está, na primeira página, O corpo, que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei (...) (p.301).

A manchete do jornal sobre a guerra dos abexins bem como fragmentos de *O deus do labirinto* e da ode "Ouvi contar outrora" de Ricardo Reis, acabam por produzir uma leitura ampliada, irônica, dessa última. A calma epicurista dos

jogadores de xadrez e a de Ricardo Reis é fingida. Este almeja ser o sábio que "se contenta com o espetáculo do mundo" - a guerra - porque afinal, o que lhe resta senão observar? Sua atitude não decorre de uma escolha, mas de sua impotência. O olhar de Ricardo Reis é irônico, perplexo, estarecido, porque radicalmente lúcido. Frederico Reis, um outro-eu de Fernando Pessoa, já apontara para esse "esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer". Assim tão mais espessa será sua máscara quanto maior for sua dor e perplexidade ante o "espetáculo do mundo".

Por fim cabe dizer desse aspecto *sui generis* do texto de Saramago, que é algo entre apropriação e paródia de outros tantos textos. Apropriação curiosa porque supostamente feita pelo autor/personagem Fernando Pessoa.

Conclusão

Impossível é dar por concluído um trabalho que tenha um *corpus* de tal amplitude e riqueza como *O ano da morte de Ricardo Reis*. Sem dizer que, pretender uma conclusão definitiva significa contrariar o pressuposto de uma abordagem irônica, uma vez que a ironia caracteriza-se sobretudo pela possibilidade infinita de interpretação. Fica sendo este artigo um esboço de uma das inúmeras análises (im)possíveis desta obra de Saramago.

Notas

1. SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 (As citações são todas desta edição, indicadas apenas pelo número das páginas).
2. ALMANZI, Guido. *L'affaire mystérieuse de l'abominable tongue-in-cheek*. *Poétique*. Paris, n. 36: 413-426, nov. 1978.
3. FINLAY, Marike. *Irony the iconoclast: the crisis of representation*. In: *The romantic irony of semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1988 (Trad. do grupo de pesquisa: Ironia e humor na literatura).
4. PESSOA, Fernando. *Ricardo Reis visto por Frederico Reis*. In: *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1974. p. 140.

AS CONSTRUÇÕES PARALELAS

NO CONTO "REFLUXO",

de José Saramago

Josane Fátima Barbosa*

Quem conta um conto aumenta um ponto
mais, outro mais, transforma, vira e
inventa, quem conta um conto refaz.

Resumo

Leitura do conto "Refluxo", de José Saramago, através de análise dos sinais de ironia representados por incongruências que indicam ao leitor algumas estratégias de elaboração do texto, em que se narra uma construção que acaba por referir-se à própria construção textual, revelando a sua intenção metaliterária.

O conto "Refluxo", de José Saramago, remete basicamente a dois tipos de construção: a construção do

* Bolsista do CNPq de 03/92 a 02/93. Graduada do Curso de Letras da FALE/UFMG.

texto em si, com o desenvolvimento da enunciação, que constitui o próprio exercício da ironia literária; e a construção de um cemitério, cercada de várias outras construções menores que culminaram naquela maior; estas últimas ocorrem no enunciado, e vão representar a ironia retórica no texto.

As construções que ocorrem durante a montagem do cemitério geram um movimento espiralado que cria aos olhos do leitor o movimento do micro (a infra-estrutura) para o macro (as cidades que rodeiam o cemitério e este mesmo, em si, uma obra faraônica).

Considero, portanto, neste trabalho, estes dois tipos de construção que vão, por sua vez, constituir uma metaliteratura, na medida em que o texto gira sobre seu próprio eixo, ao falar de si mesmo.

As oscilações entre extremos opostos

Dentro desse movimento em espiral gerado pela construção do cemitério, são observadas oscilações de um extremo a outro. Assim, temos oposições entre dentro/fora, periferia/centro, barulho/silêncio. Na narração, este procedimento também se evidencia no ritmo que ora se apresenta acelerado, ora lento. Por exemplo, quando descreve a construção do cemitério, o narrador concede a esse fato um maior espaço no texto; ao descrever o seu declínio, o narrador utiliza um parágrafo apenas. Todas essas pequenas

oscilações vão remeter a um movimento pendular entre vida e morte, que percorre todo o texto.

É interessante observar como as construções geram vida e movimento. Quando acabam, geram o declínio e a morte. A incoerência maior surge quando o leitor se lembra de que tanta vida é gerada durante a construção de um espaço que abriga a morte, o que vai refletir a carnavalização, a ser tratada em seguida.

A carnavalização

No capítulo IV do livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin explica que a literatura faz carnavalização quando transpõe imagens artísticas do carnaval para a literatura. Essa transposição foi ocorrendo ao longo de milênios, durante a formação dos gêneros literários. O crítico acrescenta ainda que no carnaval todos vivem uma vida às avessas, isto é, ocorre a revogação das leis, das proibições e restrições habituais: a vida e o mundo ficam invertidos. Revogam-se o sistema hierárquico e as formas de medo, devoção, etiqueta, além de todas as desigualdades hierárquicas e etárias.

Bakhtin aponta quatro categorias carnavalescas, as quais se fazem presentes no conto, através de:

1) livre contato familiar entre os homens (inexistência de desigualdades hierárquicas); no conto, essa idéia surge na operação de desenterramento, onde os ossos são misturados,

sem distinção. Existe também a pretensão de se construir um cemitério "único, central e obrigatório", em que todos seriam recolhidos igualmente;

- 2) a excentricidade (revelação de aspectos ocultos da natureza humana); no texto, temos a benevolência com que o povo acata a decisão do rei de construir um cemitério único. No início houve pequena resistência; após um certo momento, como que por encanto, o povo começou a achar a decisão sublime, real;
- 3) a familiarização (presença de *mesalliances* carnavalescas); reúnem-se no texto o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, em oscilações, como já foi apontado;
- 4) a profanação (ocorrência de "indecências carnavalescas" representadas por paródias de textos sagrados e sentenças bíblicas); no conto, temos o fingimento do luto, durante a operação de desenterramento, que é encerrada com festa e feriado nacional. Ocorre também a exumação dos cadáveres, de forma desorganizada e leviana: "cada parte de um morto seria um morto todo".

Depois de explicitar essas categorias, Bakhtin fala de ações carnavalescas representadas pela coroação bufa e pelo posterior destronamento do rei do carnaval. O nascimento é prenhe de morte e a morte de um novo renascimento. É exatamente isso o que ocorre no conto. O tempo todo temos um narrador sempre se referindo à "pessoa real" com muita deferência e pompa. O narrador mostra todo o poder do rei

nas decisões quanto à construção do cemitério "único, central e obrigatório"; ao final, vemos um rei perdendo sua autoridade, ao ter os seus decretos burlados; ficando velho, acaba por morrer sozinho e sem as devidas pompas reais. Nesse momento, parece morrer o rei e nascer o homem.

Ainda nessa questão do carnaval, é interessante perceber o humor que percorre todo o texto, que trata de um assunto visto a princípio como sério. Não se percebe no texto um tom lúgubre e sim aparecem referências a festas quando, por exemplo, lemos: "Chegar ao cemitério já era uma aventura".

A construção do cemitério surge como a montagem de um cenário de teatro onde vão ser representados o luto, com enterros transformados em festas e, principalmente, com a encenação do poder do rei que é coroado e destronado. O declínio, no final, surge como o encerramento de um espetáculo.

A construção do texto

No texto, o narrador marca sua presença logo de início, no primeiro parágrafo, fazendo uma longa digressão sobre a necessidade de princípio das coisas. Em seguida, encerra a digressão e inicia a narrativa com uma curta frase.

As aparições do narrador são feitas através de advérbios que vão alinhavando todo o texto. Não deixam de ocorrer, também, algumas demonstrações de poder, em frases como "como acaba de ser explicado", e "não compete a este relato

ocupar-se". Há, além disso, deslocamentos temporais que indicam a distância entre o narrador e os fatos narrados.

A principal marca de presença do narrador é o uso de uma voz que muda de tom durante a narração. Às vezes o ritmo é lento, outras vezes acelerado. Também é importante apontar o tom exageradamente respeitoso com que o narrador se refere ao rei, despertando logo a atenção do leitor, quando são levantadas pontas do véu, em frases como "foi baixado um decreto ferocíssimo para reconduzir as populações à obediência", e "a suprema autoridade do rei", ao lado de "apesar de ser grande a real complacência".

Através dessas repetições e incongruências, o narrador vai convidando o leitor a ler também nas entrelinhas; a ficar atento para o outro significado do que está sendo dito; convida assim o leitor a entrar no jogo da tessitura, deixando-o inquieto, não lhe permitindo uma leitura passiva.

O texto como metáfora da situação política

O narrador se refere ao rei com um respeito exagerado, que logo desperta no leitor a suspeita de fingimento. Durante todo o texto fica clara a "suprema autoridade do rei", e a aceitação dessa autoridade pelo povo.

Além desses dados, o leitor vislumbra algo que subjaz no texto e estabelece relações com uma realidade política onde há ditadura e decretos. Onde os caprichos dos governantes são cumpridos com o sacrifício da vida do povo e com grande

derrama de dinheiro público. E, como diz o narrador, "Quanto ao povo haveria de habituar-se". É possível dizer que aparece aqui uma advertência a esse leitor tão passivo quanto alienado de sua realidade social. Não se vê no texto uma população questionadora; mas surge uma chance de mudar essa realidade quando, ao final, apesar do "decreto ferocíssimo", há burla e a lei não é cumprida.

É importante notar a forma como o rei é tratado. Ele é coroado e destronado, mas o narrador não o ridiculariza no destronamento. Ao contrário, o narrador preserva a dignidade desse rei. Parece tratá-lo com carinho quando, no último parágrafo, reforça a idade avançada do rei. A figura real aparece humanizada, perdendo, no final, sua aura de figura divina. Deixa de ser rei para morrer como homem. Dessa forma, o narrador parece estar dizendo a todos os governantes prepotentes que eles também são homens como os homens que estão sob o seu governo. São apenas homens tanto quanto todos os outros, com o mesmo direito à vida e à morte. Aliás, a morte aparece como fator igualador de toda a humanidade.

O metatexto - Conclusão

Pensando no conto "Refluxo" como um metatexto, é possível juntar enunciado e enunciação quando percebemos que a construção do cemitério é a construção do texto. Portanto, o cemitério é um texto. Durante a leitura, percebemos como

as construções geram vida. Assim também é o texto literário, que está morto no papel, mas gera vida a cada nova leitura.

No conto, não há um ponto final. O tom do último parágrafo é diferente do tom do texto. É como se fosse uma outra estória em separado, que tanto pode ser um fecho do texto como pode ser uma estória em si, de um rei velho que morre, como pode, ainda, ser o início de uma outra estória. Como exemplo, basta lembrar o texto do *Memorial do convento*, que parece uma retomada, uma ampliação deste conto, um seu desdobramento. O último parágrafo do conto parece ser móvel, ora independente, ora conectado.

Dessa forma, o próprio texto se auto-refere, e ainda anula seu ponto final, apresentando-se como um fio ao qual será atada uma outra ponta.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

SARAMAGO, José. "Refluxo". In: *Objecto quase*. Lisboa: Moraes, 1977.

MENTIRAS SINCERAS

ME INTERESSAM:

A IRONIA NA OBRA DE CAZUZA

Idalmo Geraldo Duarte Júnior*

Resumo

Verificação da presença de elementos de representação, fingimento, máscara e jogo na obra de Cazuzza, para concluir que seus textos apresentam constantemente a consciência do espetáculo e se tecem com elementos contraditórios, sendo as múltiplas possibilidades de dúvida/ironia um dos prazeres que podem causar ao receptor.

Dentre as várias possíveis definições de ironia, poderíamos citar aquela que a chama de relação particular entre o ser e o parecer, uma "via oblíqua" que o espírito

* Bolsista de Iniciação Científica do CNPq de 08/91 a 07/1992. Graduando do Curso de Comunicação da FAFICH/UFMG.

toma, para fazer entender o que a expressão direta não saberia sublinhar com bastante força. A expressão irônica sugere, geralmente, um sentido direto absurdo ou estranho; o espírito do leitor pode vir a traduzir, desde então, essa expressão inicial, afetando-a com o sentido contrário para chegar a descobrir a idéia que o autor quis fazer entender, e que é valorizada através desse desvio. O importante é o ponto de chegada, o sentido encontrado ao contrário, que a ironia dirige para uma frase ou para o conjunto de uma obra.

A utilização desse estratagema pressupõe, no entanto, um autor consciente, entre outras coisas, do caráter de representação presente na criação de uma obra literária. Um distanciamento crítico, poderíamos dizer, que o leva a uma consciência do espetáculo; a saber que o que ele está fazendo ao criar é, afinal, uma representação construída.

Seguindo essa linha de raciocínio, torna-se necessário introduzir o conceito de ironia romântica. Ao contrário do que se poderia supor a princípio, ironia romântica não é só aquela feita durante o período histórico conhecido como Romantismo, mas uma expressão de origem alemã (*Romantische Ironie*) que, resumidamente, designaria como obra irônica toda aquela que afirme sua consciência de jogo, tanto em seu conteúdo, quanto em sua própria existência.

Analisada através do prisma acima colocado, a obra de Cazuza apresenta-se pródiga de conteúdo irônico. O escancaramento do caráter de representação dos

relacionamentos humanos, por exemplo, é uma constante em sua produção:

O nosso amor a gente inventa
pra se distrair
e quando acaba a gente pensa
que ele nunca existiu.

Esse trecho, refrão da música "O nosso amor a gente inventa", é bastante ilustrativo. Nele podemos ver, claramente, Cazuza apresentando uma relação amorosa como algo criado pela imaginação. E, com uma passada de olhos por seu trabalho, rapidamente encontramos casos semelhantes:

Exagerado
jogado aos seus pés
eu sou mesmo exagerado
adoro um amor inventado.

Nesse trecho, além do caráter de representação, encontramos outros pontos que novamente nos remetem à ironia romântica. Entre suas características básicas está a busca, no autor que dela se utiliza, de um refúgio consciente no papel representado. E, ao falar que adora um "amor inventado" - uma criação, portanto -, Cazuza está demonstrando justamente isso.

Mas de onde vem esta busca de um refúgio no fingimento? Acontece que o autor irônico romântico não se contenta com o sério absoluto; a realidade é para ele pequena, insatisfatória, e isso o leva a uma opção consciente por dar

asas à imaginação; a dizer "mentiras sinceras me interessam", e "adoro um amor inventado".

Na ironia romântica, a arte quer ser reconhecida como arte, como essência fictícia. Trata-se de representações construídas, sim, são invenções, são mentiras; e colocar esse fato às claras - dizendo coisas como: "livro depressivo/ na areia da praia/ eu banco o depressivo" ou "faço promessas malucas/ tão curtas quanto um sonho bom" - reside grande parte do seu valor.

Outra característica da ironia romântica que podemos, com frequência, encontrar na obra de Cazuza, é a consciência da coexistência dos contrários. Com efeito, em seu trabalho é fácil achar aproximações entre elementos díspares. Em "Guerra civil", ele diz: "freiras lésbicas assassinas/ Fadas sensuais/ me vigiam do décimo andar". Imagens associadas, pelo senso comum, à castidade (freiras), ou a coisas místicas, etéreas, espirituais (fadas), são imbuídas de características sexuais ("lésbicas", "sensuais") ou violentas ("assassinas"). Em "Completamente blue", encontramos: "Tudo azul/ completamente blue"; uma gíria ("tudo azul"), cujo significado corrente é "tudo bem", seguida de "blue", que, em inglês, além de designar a cor azul, significa tristeza. Mesmo em títulos de certas músicas podemos encontrar exemplos disso: "Culpa de estimação" juntando estima e condenação.

Essa consciência da coexistência de contrários pode ser achada, também, em outro dos modos particulares da construção irônica na obra de Cazuzu: a inversão daquilo que seria de se esperar. "Que prazer mais egoísta/ o de cuidar de um outro ser/ mesmo se dando mais do que se tem pra receber", escreveu ele em "Minha flor, meu bebê". Segundo o dicionário, egoísmo significa "amor excessivo ao bem próprio, sem consideração aos interesses alheios". Com certeza, então, tomar conta de outra pessoa, se doando mais do que se teria em troca, não poderia ser considerado - se não estivesse presente uma piscadela irônica - como um "prazer egoísta". E, em outro exemplo, se ao invés de se lamentar ao ser abandonado, Cazuzu diz "Obrigado/ por ter se mandado", ele está, antes de tudo, sendo irônico, falando o inverso do que nossos ouvidos escutam.

Uma última característica da ironia romântica merece ser citada, em se tomando essa obra poética como referência: o envolvimento com tal intensidade no jogo que o "ilusionista" acaba sendo enganado também. "O nosso amor a gente inventa" começa colocando bem claro que a relação amorosa que descreve é falsa: "O teu amor é uma mentira/ que a minha vaidade quer/ e o meu, poesias de cego, você não pode ver". Mas a letra, a seguir, conta o que acontece quando a relação termina: "No meu mundo, um troço qualquer morreu"... "Ficou tudo fora de lugar/ Café sem açúcar, dança sem par". Resta a nós a pergunta: será o poeta um fingidor, que finge tão

completamente, que chega a fingir que é amor o amor que deveras sente?

Ideais que arrefecem ("Aquele garoto que ia mudar o mundo/ agora assiste a tudo de cima do muro"), sentimentos que murcham ("todo mundo ama, exagera tudo/ mas depois disfarça, foge pelos fundos"): a passagem do tempo e seus efeitos é um dos temas mais constantes sobre os quais o Poeta destila sua ironia. Augusto dos Anjos, ao constatar que "o beijo é a véspera do escarro", comandava: "escarra esta boca que te beija". Cazuza, por seu turno, vendo que "os fãs de hoje são os linchadores de amanhã", dizia: "Quero que você me ame bastante/ daqui até a Constante Ramos": já que não sabemos o dia de amanhã, vamos curtir o agora. Mas é interessante notar que o nome da rua é "Constante", o que sugere pelo menos um desejo de permanência. Em "Heavy love", encontramos: "Eu não sei se o nosso caso vai durar ou não/ se o que sinto por você é doença ou paixão"; e, em seguida: "Acenda as luzes todas/ perca a razão/ vem, me procura e encaixa/ no escuro do meu coração".

Às vezes, no próprio som das palavras utilizadas podemos encontrar pistas que nos revelam a ironia: em "Vida fácil", há uma espécie de "padrinho" de um grupo de prostitutas, que é chamado de "protetor das artes práticas" - numa alusão aos mecenas protetores das artes plásticas. De casos assim, é particularmente fértil a letra de "Rock da descerebração". Nela encontramos: "Cagüetem-se, solidários/ antes do

interrogatório". Cagüetem-se soa semelhante a caguem-se, reação em geral atribuída aos medrosos e covardes. Nela ele fala, também, "descerebrem-se, celebrem", palavras que soam semelhantes e, por estarem juntas, fazem uma equiparação entre festejar e desligar o cérebro.

Cazuza utiliza-se da ironia, ainda, para debochar da dor. Pela ótica que ele parece apresentar, o sofrer seria frescura: "A solidão é pretensão de quem fica/ escondido fazendo fita" - uma representação, um fingimento, que também podemos perceber quando ele diz: "Obrigado/ pelas vezes que eu chorei sem vontade/ pra te impressionar, causar piedade". Mesmo quando parece realmente sofrer, ele não se refere às dores de modo que estas pareçam reais ou, no mínimo, sentimentos de alguém inteligente: "Me deixem bicho acuado/ por um inimigo imaginário/ correndo atrás dos carros/ como um cachorro otário". Ele está sofrendo por algo criado pela imaginação, e se acha tolo por isso.

Ou será que não? É impossível chegar a ter certeza se o autor sofria, ou não, ao ser "acuado" por seu "inimigo imaginário". A análise da letra mostra-se inconclusiva. Percebemos, então, ter penetrado no território do *tongue-in-cheek* (língua na bochecha); uma forma de ironia mais subliminar, não sinalizada, interna; uma ironia que sobrevive no espaço da dúvida de sua existência, no espaço da existência da dúvida, e da qual podemos, vez por outra, suspeitar no decorrer de nossa análise da obra de Cazuza.

Como quando ele diz: "Eu acredito nas besteiras que eu leio no jornal" - mesmo consciente de que são besteiras - "Eu acredito em paixão e moinhos lindos" - sendo que moinhos evocam os inimigos imaginários criados pela loucura de Dom Quixote e, colocados próximos à "paixão", lançam sobre ela todo seu sentido de delírio irreal. Concluindo a estrofe, o Poeta continua a nos confundir: "Mas a minha vida sempre brinca comigo/ de porre em porre vai me desmentindo". Ele acredita mesmo na paixão, mas a vida e a boemia insistem em contradizê-lo? Ou diz uma coisa e, por estar a "destilar terceiras intenções", age de outra forma na prática? Se nos ativermos a buscar a resposta a questões como essas, nos privaremos das múltiplas possibilidades da dúvida/ironia - um dos grandes prazeres que a obra de Cazuza pode nos proporcionar.

Bibliografia

ALMANSI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-cheek*. *Poétique*, Paris, n. 36, p.413-426, nov. 1978.

BOURGEOIS, André. Préface. In: *L'ironie romantique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974.

A IRONIA PRAGMÁTICA EM "UM NOSSO SEMELHANTE", de Manuel da Fonseca

Ronei Marcelo Soares*

Resumo

Este trabalho pretende mostrar a presença da ironia retórica no conto "Um nosso semelhante", de Manuel da Fonseca", em que um narrador denuncia ironicamente os perigos de uma leitura ingênua.

São muitas as dificuldades encontradas no estudo de qualquer manifestação irônica, dada a própria natureza fluida e nebulosa da ironia. Esse estudo se torna ainda mais difícil quando nos deparamos com as várias formas conhecidas de ironia: socrática, romântica, *humoresque* ou de humor, verbal, etc. Entretanto, para o trabalho que nos propomos fazer, será essencial esclarecermos um tipo específico do

* Bolsista de Aperfeiçoamento do CNPq de 11/91 a 10/93.

fenômeno irônico, denominado ironia de primeiro grau ou ironia retórica, por sua importância na estruturação da obra que pretendemos analisar.

A ironia retórica é aquela que quer alcançar um objetivo definido, procurando garantir uma verdade; quer convencer, defender uma idéia pré-estabelecida. É a ironia na sua definição mais simples: dizer A para significar não A. Trata-se da ironia que ridiculariza, ataca, rejeita, procurando corrigir, muito usada na denúncia de males sociais e na sátira. O seu lugar é, geralmente, o do enunciado; a sua perspectiva, a do narrador ou da voz enunciativa.

"Um nosso semelhante" mostra em primeiro plano o bombeiro Badanas, revestindo-o de uma vaidade exarcebada e de uma arrogância frágil, que precisa de uma medalha para se afirmar. Essa medalha lhe foi dada pelo "salvamento de um nosso semelhante" e é a garantia palpável, para Leonel Badanas, de um ato "heróico". A ausência da medalha representa a falta de habilitação para o andar pretensioso: "(...)passo largo e seco; peito arqueado, nádegas saídas" (p.148). Um "herói" sem a modéstia e a convicção dos Heróis, já ventilando dúvidas quanto à consistência do seu heroísmo.

O velho Rana surge como uma figura irrelevante, apagada, um simples mendigo, "(...)vindo não se sabe de onde..."(p.150): "um nosso semelhante"!, reconhecido depois como um antigo trabalhador do lugar, que todos já haviam

esquecido. Ao contar a "verdade" acerca dos fatos que levaram o bombeiro a receber a medalha, o narrador apresenta Rana como a vítima que Badanas salvou de afogamento num poço, feito que concedeu a reluzente medalha ao bombeiro, recebida sob louvores do presidente da Câmara, na presença do povo e das "...individualidades mais representativas..." (p.140).

A principal incongruência, a nível do enunciado, que garante a configuração da ironia no conto, reside no teor do "heroísmo" de Leonel Badanas. O salvamento se constituiu, na verdade, em uma tortura física da vítima, pois Rana é atingido por sucessivas pancadas na cabeça, com uma vara, numa atitude hostil de Badanas. O velho é a vítima que quer morrer para fugir do descaso de uma sociedade que lhe nega até esmola. Nem seu filho Chico Rana deu-lhe comida. O mendigo, ao tentar suicidar-se, é interrompido violentamente por um "herói" que parece mais castigar do que socorrer, sem nenhuma intenção solidária. Rana é salvo para continuar sofrendo o desprezo social, sem direito de permanecer nem mesmo na cadeia, onde lhe tinham dado de comer.

A condecoração do falso herói Badanas é pano de fundo para o estabelecimento da ironia narrativa: quando o narrador, ao invés de denunciar o falsário literalmente, elogia-o ironicamente, desenvolve uma crítica muito mais sutil e eficaz contra a ação de Badanas e, conseqüentemente, contra toda aquela sociedade que o aclamou. O dizer

narrativo, ao afirmar, passa a negar-se a si mesmo, quando sobrepõe um discurso aclamador a um contexto depreciável. Assim, ao afirmar o narrador: "(...) Louvou o Badanas, comparando-o com os mais abnegados heróis da humanidade..."(p.149), quer dizer o contrário, algo como: Badanas é comparável aos maiores covardes da humanidade.

O tom irônico da narração é percebido já no início do conto no procedimento satírico da descrição de Leonel Badanas: "(...)Tem assim como que uns longes de galo, de asas meio abertas, chispando raios de sol da luzidia crista" (p.147).

O narrador procura alertar o leitor extradiegético para a inconsistência dos fatos narrados, denunciando a ingenuidade e passividade dos "leitores" intradiegéticos diante da cerimônia de entrega da medalha, no episódio do anúncio da "grande novidade da autobomba": "(...) Apesar de esta informação não constituir surpresa para ninguém, a assistência rejubilou".

A história do salvamento do velho Rana vem atestar a inconfiabilidade do "herói" a que o narrador ironicamente destaca. A trama valoriza a posição ideológica desse narrador que pretende criticar, através das desventuras de Rana, a sociedade extratextual que o texto espelha, e em que o autor implícito se insere.

Um forte indicador do partidarismo do narrador é notado no olhar terno e reverente que ele lança sobre Rana,

revelando a dor do mendigo e expando as marcas do seu corpo doente, num tom carinhoso e clemente:

Os ossos do rosto parecem apostados numa vã tentativa de esticar a pele engelhada e escura. O rosto é uma confusão de pelos de cor indecisa que lhe tampam a boca e o peito. E no meio das barbas, no fundo dos olhos brilham dois olhinhos parados, fixos (p.150).

No decorrer da narrativa, fica clara a preocupação do narrador de retirar o velho Rana da insignificância a que fora relegado pelos outros personagens. O narrador procede assim quando lembra que Rana é um antigo trabalhador do lugar (p.150) e quando narra com detalhes o sofrimento do mendigo durante o "salvamento":

Reanimado, o Rana volta a mergulhar. Quer morrer e, não consegue evitar aquele retesamento de músculos que lhe estica imperiosamente o corpo. Respira de novo o bom ar da vida, e o primeiro movimento é a mão que o faz introduzindo-se entre as pernas, compondo a quebradura (p.156).

As pancadas sucedem-se uma às outras. O velho mete a cabeça debaixo da água: vem a aflição da asfixia - ergue-se: cá fora espera-o uma varada. Estonteado, por fim, sobe a escada de mão na virilha, gemendo (p.157).

Quanto mais "semelhante" e humanizado Rana, maior o pecado de Badanas aos olhos do narrador, e mais pertinente a crítica do texto.

Podemos constatar a pré-determinação do articulador do conto quando percebemos o uso da ironia retórica e da sátira como instrumentos de manipulação do sentido. O texto torna-se uma elaboração persuasiva em favor da valorização do pensamento do narrador, com um objetivo definido: a defesa de uma causa social. Instaurado esse pragmatismo, toda a construção textual torna-se uma rede tecida para envolver o leitor, numa tentativa de induzi-lo a uma conscientização ideológica.

Bibliografia

- DIAZ-MIGOYO, Gonzalo. El funcionamiento de la ironia. In: MONEGAL, Emir Rodriguez. *Humor, ironia, parodia*. Caracas / Madrid, Fundamentos, 1980. p. 45 - 68.
- DUARTE, Lélia Parreira. Ironia e (des)mistificação - a divergência narrador/autor em *O bosque harmonioso*, de Augusto Abelaira. *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas, v. 15, p. 25 - 41, jan./jun. 1990.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A ironia romântica*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987. p. 15 - 238.
- FONSECA, Manuel da. Um nosso semelhante. In: *O fogo e as cinzas*. Lisboa: Portugalia, 1965, p. 147 - 158.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1974. Vol. VIII, p. 21 - 108.

O PERCURSO DO DISCURSO EM *CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO,* de Camilo Castelo Branco

Josane Fátima Barbosa

Resumo

As incongruências percebidas na novela *Coração, cabeça e estômago*, de Camilo Castelo Branco, criaram a necessidade de busca de fundamentação teórica sobre a ironia e à conclusão de que o texto se constrói através da ironia romântica, exibindo ao leitor atento as várias artimanhas de sua construção.

A construção da narrativa

Coração, Cabeça e Estômago é uma narrativa que se apresenta, ou melhor, é apresentada ao leitor, desde o "Preâmbulo", como um quebra-cabeça de peças muito misturadas

* Bolsista de Iniciação Científica do CNPq de 03/92 a 02/93.
Graduanda do Curso de Letras da FALE/UFMG.

a ser montado. O leitor vê-se logo dentro de um labirinto, diante de um palco com um entra-e-sai de narradores; ao final, resta-lhe uma pergunta (dentre várias outras): será que existiu mesmo esse manuscrito de Silvestre da Silva? Esta questão fez-me decidir pela divisão do trabalho em duas partes: uma que levanta pistas que põem em dúvida a veracidade do manuscrito (revelando a construção da narrativa), e outra que apresenta algumas conclusões possíveis a partir das pistas levantadas.

Há construção da narrativa?

Há dois narradores em *Coração, Cabeça e Estômago*, com funções distintas. Um é Silvestre da Silva, dono do manuscrito a ser publicado: é o narrador/contador, que gera a história. O outro é o amigo de Silvestre, encarregado de publicar o manuscrito: trata-se do narrador/editor. Este manipula o manuscrito, confessando que precisou trabalhá-lo como se encaixasse peças. Já deixa aí uma pista para a ficcionalidade dessa "papelada", revelando a montagem, como se pode ler na seguinte citação:

Os manuscritos de Silvestre careciam de serem adulterados para merecerem a qualificação de romance. É coisa que eu não faria, se pudesse. Acho aqui em páginas correntemente numeradas sucessos sem ligação nem contingência. Umás histórias sem princípio, outras que começam pelo fim, e outras que não têm fim nem princípio. Pode ser que eu, alguma vez, em notas, elucide as escuridades do texto, ou

ajunte as histórias incompletas a catástrofe, que sucedeu em tempo que o meu amigo se retirara da sociedade, onde deixara a víscera dos afetos. No volume denominado CORAÇÃO, encontro algumas poesias, que não traslado, por desmerecerem publicidade, sôbre serem imprestáveis ao contexto da obra. Não designam as pessoas a quem foram dedicadas, nem me parecem coisa de grande inspiração. Silvestre, em poesias, era vulgar; e a poesia vulgar, mórmente na patria dos Junqueiras, dos Álvares de Azevedo, dos Casimiros de Abreu, e dos Gonçalves Dias, é um pecado publicá-la. Sonogo, pois, as poesias, em abono da reputação literária do nosso amigo (p. 5).

O narrador/editor aproveita para esclarecer que todas as notas foram necessárias, como também os cortes de partes, dando a entender que precisou "polir" o texto, uma vez que Silvestre não tinha uma pena tão afiada assim, como se depreende dos comentários feitos na citação. O leitor que entre no jogo, e trate de observar muito bem a montagem das peças, o que vai revelar, afinal o jogo irônico de construção do texto.

A reversibilidade de posições

O narrador/editor muda de posições como se dançasse uma ciranda, ou como se tecesse vários fios. Em um momento é personagem, num encontro com Silvestre; em outros é editor, manipulador, leitor (tanto dos manuscritos como das matérias de jornal que Silvestre publicava), ou comentarista (crítico) dos escritos do amigo. Ou seja, tem grande participação, tem muitos poderes.

A presença e a desmistificação dos jogos de enganos

A presença dos jogos de enganos aparece nas histórias de mulheres. Por sete vezes, Silvestre é enganado: apaixona-se e frustra-se. As mulheres somem, e surgem mais tarde bem casadas com homens ricos - o que revelaria as relações por interesses.

A desmistificação acontece quando o narrador revela que Silvestre era um homem astuto, sua língua era afiada e perigosa, como vemos em:

Silvestre, como sabes, tinha muita lição de maus livros. Olha se te lembrás que os seus folhetins eram um viveiro de imoralidades vestidas, ou nuas, à francesa. Jornal em que ele escrevesse, morria ao fim do primeiro trimestre, depois de ter matado muitas ilusões. Quem hoje desembrulha um queijo flamengo, e lê no invólucro um folhetim de Silvestre, mal pensará que tem entre as mãos o passaporte de muita gente para o inferno (p.3).

O leitor recebe, dessa forma, um duplo aviso, representado pelas repetições e pelas desmistificações dos jogos de enganos.

Os fios - a tessitura

Durante toda a novela vemos o narrador/editor alinhavando partes soltas e desconexas da narrativa do amigo. Logo no "Preâmbulo", após uma digressão, retorna ao assunto, dizendo: "Atemos o fio."

Mais tarde, na fase ESTÔMAGO, aparece uma referência aos cabelos muito longos de Tomásia, que estava a trançá-los. Um detalhe: ela não trança um fio qualquer, ela trança fios de ouro. Isso parece corresponder à intenção do narrador/editor de "melhorar" a tessitura de Silvestre.

A presença do espetáculo e da máscara

Presenciamos o espetáculo nas audiências a que Silvestre é chamado por estar caluniando "pessoas honestas" em seu jornal. Aparece, assim, a teatralização de um espaço a princípio sério, numa cena absurda do advogado de defesa, inventando que Silvestre teria inventado uma história:

Esqueceu-me o restante do discurso, que não precisava deter-se mais para ganhar o bom êxito. Os espectadores, os escrivães, o juiz, os esbirros, as testemunhas de acusação todos estavam comovidos, quando o meu advogado tomou a palavra e disse que eu escrevera um romance sem intenção de ofender designadamente pessoa alguma. Anselmo Sanches é um nome - argumentava o causídico - que eu inventara, sem talvez saber que êle já estivesse inventado, e tanto assim era que o seu cliente ficara pasmado de ser citado nos tribunais para responder pelos involuntários devaneios da sua imaginação opulenta, e já provada noutros muitos contos de que ninguém se queixara (p.117)

A máscara entra novamente em cena quando, após a 7 ilusões com as 7 mulheres que reduzem seu coração a cinza, Silvestre resolve mascarar-se de desiludido, fazendo

alterações no rosto e nos cabelos até comover-se consigo mesmo:

O meu cavalo era negro, negro o meu trajar, tudo em mim e de mim refletia a negridão da alma. Cheguei a enganar-me comigo mesmo, e a remirar-me a mim próprio com certo compadecimento e simpatia!(p. 34)

A ironia do destino

O nome duplamente recorrente de Silvestre da Silva vai apontar para a sua volta ao campo na fase ESTÔMAGO, e para sua integração total à natureza, após a morte, como vemos o narrador/editor comentar no início da narrativa. Note-se que, a princípio, as partículas de Silvestre são associadas a figuras suaves. No final aparece como um grande perigo, uma verdadeira cascavel:

(...) O nosso Silvestre da Silva, a esta hora, anda repartido em partículas. Aqui, faz parte da garganta dum rouxinol; além, é pétala duma tulipa; acolá, está consubstanciado num olho de alface; pode ser até que eu o esteja bebendo neste copo d'água que tenho à minha beira, e que tu o encontres nos sertões da América, alguma vez transfigurado em cobra-cascavel, disposto a comer-te, meu Faustino (p. 2)

O olhar irônico - a questão do ponto de vista

Em um comentário sobre uma esposa adúltera que achava o amante bonito, enquanto o marido achava-o feio, percebemos a realização do olhar irônico que, dependendo do ponto de

vista, vai fazer mais de uma leitura, indicando a possibilidade de significância do texto, a partir da percepção da reversibilidade feio/bonito:

Rita amava Sanches: aceitem o fato consumado. Ora, Francisco José de Sousa, ileso da enfermidade visual da mulher, via o doutor, qual a natureza o fabricara, feio, canhestro, mazorral, abrutado, refratário aos dardos do deus de Gnido. Embalde se cansaria a malquerença insinuando ao brasileiro com cartas anônimas - expediente em voga, e creio mesmo que inventado no Pôrto - a suspeita de que sua mulher encarava no doutor com olhos menos ajuizados que os dêle marido.

Ao leitor fica ainda a pergunta - esse amor era mesmo fato consumado, ou seja, era mesmo só amor? Com a possibilidade de significância, vamos ter dentro do texto uma circulação do sentido, uma vez que o tripé EMISSOR-MENSAGEM-RECEPTOR torna-se um disco móvel.

Ah! A construção da narrativa!

A construção vai se revelando através da movimentação de conceitos que ficam abalados ao longo da narrativa.

Verdade/mentira

O leitor vai ficando desconfiado com a preocupação do narrador/editor em dar um estatuto de verdade à sua montagem. Esse narrador carrega nas tinta de um lado, deixando o outro lado perceptível, descoberto - indicando ao

leitor a reversibilidade das coisas. O narrador/editor chega a citar pessoas reais, como o seu amigo Faustino Xavier de Moraes, também amigo de Silvestre; mas acontece que Faustino Xavier de Moraes era um poeta satírico, ou seja é também suspeito, portanto: uma pessoa também consciente das artes e manhas do texto literário.

O sim pelo não: identificação

O narrador/editor discorda do narrador/contador quanto às suas acusações no jornal, e critica-o severamente, tentando resgatar a idoneidade das pessoas acusadas. O leitor, já desconfiado, pensa logo em aproximação, em concordância de idéias, e não em afastamento. Isso porque, como já vimos no item anterior, de tanto ver o narrador/editor dizer não, podemos ler aí um sim, através da percepção da reversibilidade. Observe-se ainda o encaixe estratégico dos artigos "Se o mundo-elegante no Pôrto será o mundo-patarata de toda a parte?" e "As pessoas melancólicas", críticas violentas à sociedade da época. Isso o narrador/editor não achou necessário suprimir, mas sim encaixar com destaque, à parte, em final de capítulo.

A ausência de notas na fase ESTÔMAGO

A terceira fase corre mais solta e mais viva, com muitos diálogos, e com um aceno ao leitor, logo de início, com o título: "De como me casei". Após percorrer de perto todos os

percalços de Silvestre da Silva, esse título parece conter um chamado para que o leitor acompanhe o resto da narrativa.

O bem-estar encontrado por Silvestre no campo parece justificar a fuga da hipocrisia da cidade, em contraste com a boa acolhida do "bem-vindo esposo" e genro.

Uma pitada de cabala

São presenças marcantes os números 7, 3 e 1. São 7 mulheres, 3 fases; o 1 é representado pela condensação de todas as fases na parte final, "Estômago". Até porque, assimilar alimento, é torná-lo parte do corpo, transformá-lo em um elemento no corpo.

Uma inversão dos números 7 (cabeça para baixo) e 3 (de trás para frente) juntamente com o número 1, forma a palavra LEI. Vejamos que lei (ou leis) pode(m) ser essa(s).

Para montar a palavra lei, invertem-se, manipulam-se os números. Temos aí uma indicação para a lei da reversibilidade das coisas, da circulação do sentido, da possibilidade de significações; ou seja, temos, materializada, a ironia. A própria palavra "lei" fica como que esvaziada de um sentido absoluto.

Com a reversibilidade, a idéia de amigo fica aqui abalada. Em lugar de um esperado respeito pelos manuscritos do "amigo", vemos o narrador/editor fazendo críticas, julgamentos, cortes, notas. Isso é irônico, quando esse narrador diz estar deixando o nome de seu amigo para a

posteridade enquanto, por outro lado, não se preocupa em desmerecer Silvestre abertamente nos adendos que faz ao manuscrito.

Outra lei poderia ser apontada pelo exemplo da volta ao campo como meio de resgatar os valores. Mas essa idéia é desconstruída quando, na mudança para o campo, Silvestre transforma-se no próprio político. Na fase ESTÔMAGO, como diz Ana Maria de Almeida,

Camilo, através de Silvestre da Silva, profecia a salvação da humanidade pelas vias viscerais, que reconduzem o indivíduo tanto `a pureza dos costumes antigos quanto ao embrutecimento animal e `a cova, pelo excesso de enxúndias, que abarrota os estômagos e embrutece os espíritos.

Ou seja, a faca tem dois gumes. Ironicamente, o bem pode conter o mal. Os significantes tornam-se móveis que, a cada giro, apresentam um significado diferente.

Conclusão

A conclusão é de que o leitor vê-se diante de uma interessante movimentação de narradores que indica logo a encenação (leia-se construção) de uma narrativa. Os narradores discutem entre si (através das notas do narrador/editor) e o leitor, dessa forma, é convidado a entrar na discussão, concordando, tomando partido, discordando, observando dois pontos de vista, e ficando

desconfiado, querendo saber quem está por trás dessa trama, afinal. Até perceber que há dois narradores, mas um só autor implícito construindo um texto. O leitor, portanto, participa da construção do texto exatamente por percebê-la; entra no jogo, exercita-se, cria também, pinçando aqui e ali as linhas de sua leitura, que desconstroem e constroem um outro texto, possibilitadas pelo jogo irônico. O leitor parece ouvir a voz do autor implícito dizendo-lhe aquilo que Cora Coralina disse uma vez em uma entrevista: "... você só tem que entrar, sentar, dar o seu recado e ouvir o meu."

Bibliografia

ALMANSI, Guido. "O misterioso caso do abominável *tongue-in-cheek*". In: *Poétique*, Paris: n.36, nov.1978, p.413-426. (Trad. Luiz Morando, do grupo de pesquisa: Ironia e humor na literatura).

ALMEIDA, Ana Maria de. "Camilo e Machado: diálogo entre o humor e a hipocondria". ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, XIII, 1990, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. p. 246-249.

BOURGEOIS, André. Préface. In: *L'ironie romantique*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974. p.7-43. (Trad. Célia Bassalo, Lília Chaves e Luiz Morando, do grupo de pesquisa: Ironia e humor na literatura).

BRANCO, Camilo Castelo. *Coração, Cabeça e Estômago*. Rio de

Janeiro, Civilização Brasileira, 1961.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana*. Casa de Camilo, Minho, 1976.

DIAZ-MIGOYO, Gonzalo. "El funcionamiento de la Ironia". In: MONEGAL, Emir Rodriguez et al. *Humor, Ironia, Parodia*. Caracas-Madrid, Fundamentos, 1980, p.47-68.

DUARTE, Lélia Parreira. "Ironia, Revolução e Literatura". *Ensaio de semiótica*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, Depto. de Semiótica e Teoria da Literatura. v. 22-24, 1991. p. 92-113.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. "Ironia". In: *A Ironia Romântica*. Estudo de um processo comunicativo. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

MUECKE, D.C. "Irony Markers". In: *Poetics* 7 (1978) p.363-375).

PRADO COELHO, Jacinto do. *A Letra e o Leitor*. Lisboa, Portugália, 1968.

IRONIA, HUMOR E FINGIMENTO LITERÁRIO

Lélia Parreira Duarte*

Resumo

A partir da observação da estrutura comunicativa da obra literária, reflete-se sobre a literatura como campo propício para o fingimento e, portanto, para a ironia e o humor, considerando-se que, na primeira, representam-se vozes narrativas que, impulsionadas pelo desejo de significação, fingem dominar a linguagem; no segundo, reduplica-se o fingimento e revelam-se as artimanhas de construção textual, em que o jogo literário desvincula-se de questões pragmáticas, explicitando o seu caráter de arte que ludicamente liberta o homem do jugo de sua condição humana.

* Professora Titular de Literatura Portuguesa da FALE/UFMG. Doutora em Literatura Portuguesa pela USP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa sobre Ironia e humor na literatura.

Tradicionalmente define-se a ironia como a figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica no reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem. E embora varie, conforme a época, a percepção do mundo como balanço entre verdade/falsidade, a estratégia da ironia será basicamente a de falar por antífrases, principalmente se ampliado o conceito de "contrário" para "diferente" e se se considerar que a ironia "expressa" muito mais do que diz.

Nessa definição, que apresenta como fundamental a intenção do dito, para a expressão da ironia, fica implícita a sua estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, sendo este aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida.

Nesse sentido, a ironia revela seu parentesco com a literatura, que se constitui como afirmação de uma identidade individual que reconhece a natureza intersubjetiva de sua individualidade. Um autor escreve para ser lido, mesmo que seja, em princípio, por ele mesmo, e embora o autor clássico aparentemente negue isso, pois não

se coloca de forma explícita na obra e não revela geralmente preocupação com o receptor.

É por isso que o reino da ironia inicia-se com o Romantismo, em que se dá a revolta do indivíduo contra a sociedade e manifesta-se a rebeldia do subjetivismo contra a objetividade. A partir do Romantismo, que se propõe como valorização do indivíduo e como "liberalismo em literatura", o autor passa a assumir voz na narrativa, representando-se através de um narrador implicado no texto, de forma autodiegética, homodiegética ou até heterodiegética.

A consequência dessa introdução na obra de um "representante da representação" é a valorização do leitor e do significante, colocando-se em dúvida a perspectiva que vê a literatura exclusivamente como mimese, reprodução da realidade. A presença do "eu" enunciador acaba por evidenciar a necessidade de um tu receptor, que se constitui como complemento textual e confirma a estrutura comunicativa do texto, visto então também como produção, linguagem, modo peculiar de se for(mul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo.

O autor literário parece abdicar, assim, de sua posição de autoridade que sabe e pode ensinar, e equilibra o seu (não) saber com a capacidade de percepção do leitor, esse outro considerado então peça fundamental na comunicação e que deve portanto ser conquistado, seduzido, convencido, objetivos para os quais se presta à maravilha a arte de persuasão em que constitui a ironia, no seu aspecto retórico.

Ironia retórica

Essa ênfase na ironia a partir do Romantismo não significa que antes a literatura a rejeitasse; muitos autores usavam-na, sistematicamente, mas geralmente com o objetivo retórico da sátira, em que, do alto de sua autoridade, o escritor critica, ridicularizando. Essa perspectiva valoriza o receptor, pois reconhece a sua capacidade de receber uma mensagem cifrada; esse papel fica restrito, porém, à decodificação dessa mensagem didática em que o ponto de vista se pretende já definido e em que não se deixa espaço para a discussão ou para o dialogismo.

Essa ironia retórica usuária do monologismo e colocada a serviço das ideologias finge ignorar o aspecto filosófico da linguagem, a sua constituição fluida e o deslizamento de sentido resultante da impossibilidade de fixar significantes a significados. Retoricamente, o que equivale a dizer, enfaticamente, mas também enganadoramente, já que a ênfase retórica repousa sobre vazio de conteúdos, essa ironia busca estabelecer verdades que interessam a determinada perspectiva. A questão da relatividade do mundo e do homem, supostamente sujeito mas assujeitado produto de uma cultura - o mais importante da ironia na perspectiva filosófica - é assim normalmente deixada de lado ou relegada a segundo plano, em nome da suposta autoridade do ironista, a quem interessa, no caso, uma significação.

Por isso mesmo a idéia de partidos em oposição é fundamental para a ironia retórica, que pode apresentar-se

através de personagens em luta pelo poder, ou pela incongruência entre uma voz enunciativa e outras vozes do texto. O exemplo clássico, no caso de luta entre personagens, é o de Marco Antônio, da peça Júlio César, de Shakespeare, com a sua célebre frase "Brutus is an honourable man". Marco Antônio elogia antifrasticamente, diante do povo, o conspirador Brutus, que acaba de matar seu amigo Júlio César e justifica o assassinato com a necessidade de proteger o povo. Marco Antônio finge apoiar o partido inimigo, o dos conspiradores, e usa um discurso próprio daqueles que queriam destruir César, escondendo assim a sua verdadeira posição. A repetição do elogio constitui entretanto um sinal para o receptor intradieético - o povo - que compreende a intenção irônica da frase repetida e passa a perseguir os conspiradores, transformando a sua vitória inicial em derrota.

Um dos exemplos tradicionais de discordância de vozes entre narrador e autor é o de Swift, com a sua "Modesta proposta". A voz enunciativa propõe, no texto, a grande solução de se estimular a concepção, criação e devoração de criancinhas, para resolver o problema da fome das camadas humildes da população da Irlanda, no século XVIII. No perigoso jogo que empreende, o autor assume o risco de ver colocada em dúvida a sua convicção partidária - seria ele afinal um amigo ou um inimigo dos pobres? Os leitores capazes de perceber as incongruências semeadas no texto percebem os sinais indicadores do verdadeiro partido do escritor, que diz o contrário do que diz, por exemplo,

quando afirma que apenas os ricos têm direito ao prazer, ou quando assevera que haveria vantagens, na execução do projeto, para as mulheres grávidas, que seriam tão bem tratadas quanto as éguas, vacas, novilhas e leitões prestes a parir. As afirmações retóricas ou a mistura de tom emocional com o tom científico de professor de economia política, no texto, constituem incongruências que, entre outras, definem para o leitor atento a verdadeira postura do autor diante do problema.

O dito irônico, portanto, ataca e ao mesmo tempo procura reforços; critica e simultaneamente busca apoio para o ponto de vista defendido; se o ironista nega ou defende valores, normas, leis - supostamente a sociedade -, é porque sabe que alguém perceberá e apoiará (ou criticará com ele) a infração das mesmas.

Já o Romantismo adota o partido do indivíduo contra o da sociedade: suas bases são os pressupostos de liberdade, liberalismo, igualdade, e a revolta do indivíduo contra um aparelho ideológico que o ignora na sua subjetividade e na sua individualidade, condenando-o a reprimir seus desejos e emoções, em nome de valores morais absolutos baseados em Verdade e Bem, previamente estabelecidos por governo, Igreja ou família. Essa valorização romântica do indivíduo gera entretanto um paradoxo, porque ao lado do desejo do absoluto, o homem toma consciência de sua transitoriedade e relatividade; opondo-se à infinitude de seu desejo, o homem conhece a finitude da vida.

Para o escritor, esse paradoxo apresenta-se simultaneamente como necessidade e como impossibilidade de relato completo da realidade, o que é resolvido através da presentificação na obra do eu enunciador, que admite abertamente o caráter ficcional de sua obra e a relativiza, libertando sua criação em sua própria esfera de realidade. Nesse sentido, a ironia será portanto um artifício através do qual a obra literária revela a consciência de ser uma construção comunicacional que depende de um leitor para se tornar realidade.

Ironia romântica

Assim denominada por ter adquirido foros de cidadania em fins do século XVIII, a ironia romântica coloca em crise a literatura como representação e/ou crítica da realidade, como busca de resposta a questões e como tentativa de atingir o absoluto. Na época do Romantismo, através da conquista da autonomia formal, o autor começa a demonstrar sistematicamente que não só é capaz de apresentar-se dentro de sua obra - como fizeram Shakespeare e Cervantes -, mas que também tem consciência de ser o veiculador de um código mimético que a poética de certa forma impusera; será ainda o criador de um "organismo", que só existirá plenamente a partir da comunicação.

A solução para os problemas resultantes do reconhecimento do eu e da opinião individual aparece assim na valorização do outro e na busca do dialogismo, através da ironia, que se manifesta no texto a partir de

contradições e/ou contrapontos e distanciamento. A ironia não será assim apenas a expressão de termos incompatíveis entre si, mas o resultado de uma atitude crítica, que dará um tom especial a toda a narrativa. Através da ironia, o Romantismo deixa de ver a obra como imitação, para vê-la como invenção da realidade: o eu se apresenta dramatizado e dividido, manifestando-se através de um redimensionamento do tempo, da consciência da representação, da duplicidade e/ou da ambigüidade entre afirmação e negação.

Na ironia romântica não são apenas as narrativas como tais que são irônicas, mas é o sujeito que as enuncia que assume atitude ironicamente crítica em relação ao mundo, a si próprio e ao que cria. Ao reconhecer aspectos de outridade de distintos sujeitos no sujeito individual, a ironia estilhaça o isolamento ao qual a auto-consciência aparentemente condena o sujeito, que reconhece poder atingir o mais alto apenas de forma limitada e finita, isto é, dialeticamente, através da ironia. Essa atitude constitui um tipo de sabedoria em relação a um passado ingênuo em que o sujeito se pensava imune às quedas e aos enganos. A partir do Romantismo, a ênfase na literatura recaí sobre o poeta-filósofo capaz de rir de si mesmo, isto é, de desdobrar-se em dois e observar-se como desinteressado espectador. Com essa atitude, ele reconhece que o ser humano é condenado à impossibilidade de atingir o divino e o absoluto, mas pode encontrar, no exercício artístico da linguagem e na comunicação com o outro, uma ilusão momentânea de plenitude, satisfação e, principalmente, de liberdade.

A ironia romântica apóia-se na retórica clássica, na medida que utiliza a inversão do sentido do dito com fins partidários e esconde a opinião do enunciador, que representa positivamente a opinião de seu adversário, através de jogos de enganos cuja intenção é a conquista ou a manutenção do poder. Amplia entretanto o conceito de ironia retórica ao estender-se a um significado metafísico; nesse caso, é simultaneamente dissimulação retórica e metafísica visão do mundo. A ironia romântica usa também a ironia *humoresque* ou de segundo grau, ou simplesmente humor, cuja intenção, diferentemente, não é dizer algo para significar o oposto, mas é manter a ambigüidade para demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo. A ironia romântica fundamenta-se ainda, certamente, na socrática, que usa o recurso da maiêutica para levar o interlocutor à reflexão e ao conhecimento, através do processo de destruir qualquer opinião isolada por colocá-la em contato com um contexto mais amplo ou estranho e por apresentar sucessivas questões que não encontram respostas, mas vazios. Ao negar as plenitudes e as certezas, esse tipo de ato irônico abre brechas conceptuais impossíveis de preencher, criando espaço para o outro sujeito, o interlocutor.

Schlegel foi o principal dinamizador da ironia romântica, a partir do reconhecimento de que o homem aspira ao absoluto, mas percebe que o abismo entre este e a mente que busca realizá-lo, e ao realizá-lo compreendê-lo, é completo e definitivo: embora perceptível, o Absoluto não é

concebível ou explicável, pois tensão, contradição e oscilação são a essência da vida e somente a ironia pode responder a essa irrealizabilidade do Absoluto.

Diferentemente da perspectiva estética idealista, que vê o Belo e o Absoluto como intimamente relacionados, e a representação como tarefa original, primária, da expressão, a ironia romântica postula a não redução do poético ao extra-discursivo, idealista e transcendental; valoriza ao contrário o witz, o caos e, principalmente, o fragmento e o inacabamento.

O reino da ironia começa portanto quando o artista perde a certeza da totalidade clássica, quando o homem se reconhece e ao seu mundo como fragmentado, incompleto, incongruente. A consciência disso aparece na obra através da emergência de uma voz enunciadora, procedimento irônico com que, de certa forma, destrói-se a ilusão de espontaneidade da criação artística, isto é, revela-se o trabalho em que se empenha o criador do texto, num esforço de que resulta a sua obra. A parábase leva o autor a apresentar-se numa flutuante e mediadora posição entre entusiasmo e ceticismo, o que impede o leitor de tomar como absoluto, como verdade, aquilo que lhe é apresentado, e que é fragmentário, incompleto e relativo, dependente de um receptor para adquirir vida. A ironia romântica exhibe portanto o caráter de representação do texto: uma representação cuja produção fica evidente diante do leitor ou do expectador.

O ressurgimento do interesse pela obra de Schlegel, na atualidade, sugere que a teoria da ironia romântica

antecipou muitos dos temas centrais dos debates críticos atuais, como o das relações entre discurso e autoridade, ou entre sujeito e comunidade. É interessante observar, por exemplo, que a ironia romântica aproxima-se das reflexões de Nietzsche e de sua premissa de que a existência permite infinitas e mutuamente exclusivas interpretações, sendo a sua intenção de perspectivas reversas claramente antecipada por Schlegel e ligada ao seu entendimento da ironia. Como Nietzsche, Schlegel estava convencido de que oposição, contradição, antinomia e antíteses são essenciais para a existência do homem, sendo esse conhecimento, por sua vez, fundamental para uma educação verdadeiramente filosófica. Já Marx viu o ritmo da ironia em Schlegel como uma constante alternância entre criação e destruição, e formulou em sua tese de doutorado uma noção de ironia romântica que, em sua estrutura lógica, tornou-se mais tarde sua dialética revolucionária.

A ironia romântica tem como pressupostos a reformulação consciente do fazer literário e o questionamento desse fazer, através de constante construção / destruição da ilusão ficcional. Reformula-se o conceito de inspiração, que de sopro divino passa a sopro vital; o texto revela sua preocupação com o receptor e procura demonstrar seu caráter de arte & manha - artifício, trama, construção. De grande auxílio para isso são os temas do teatro, do carnaval, da máscara e do jogo.

Ironia, literatura e fingimento

Ironia e literatura têm, portanto, uma estrutura comunicativa; ambas dependem de um receptor para que possam existir realmente. A ironia depende de um receptor para ser compreendida ou até para existir; o texto deseja o leitor e usa artifícios para conquistá-lo e prendê-lo, sendo o fingimento da ironia um dos processos utilizados para isso.

Esse fingimento pode existir em graus variados: no caso da ironia retórica, o seu objetivo é valorizar indiretamente aspectos ou perspectivas, ressaltar "verdades" e criticar desvios de normas sociais ou estéticas. É o que acontece, por exemplo, em relação às normas sociais, com a sátira de Gil Vicente, com o romance de Eça de Queirós, com os textos do Neo-Realismo português, para citar apenas alguns textos portugueses. Relativamente às normas estéticas, é interessante lembrar, por exemplo, Camilo Castelo Branco e a sua sátira ao Romantismo e ao Realismo ou às suas próprias novelas passionais, e também o Modernismo com a sua crítica à literatura alienada e alienante vigente em sua época. Em outras palavras, a ironia retórica preocupa-se, na literatura, com o enunciado, com a diegese, com o conteúdo do dito.

A ironia romântica amplia e complexifica o fingimento existente na ironia retórica. Acrescenta-lhe uma auto-ironia que é fruto de complexa consciência narrativa e em que o texto, ao invés de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de

linguagem. A literatura não camufla mais seus artifícios de representação: ao contrário, exibe-os; ao invés de procurar reproduzir algo exterior, o texto passa a preocupar-se em mostrar o material com que se constrói, na perspectiva de uma fala não transitiva, cuja tarefa não é dizer as coisas (desaparecer no que elas significam), mas (se) dizer, deixando dizer(-se), numa fala sujeito que entretanto não faz de si mesma o novo objeto dessa linguagem sem objeto.

A literatura pós-romântica assimilou essa ironia como processo constitutivo: o tom irônico passa a ser central na literatura moderna e pode-se observar como os textos narrativos de ficção dos anos vinte deste século, por exemplo, são profundamente marcados pela auto-ironia.

O humor

A auto-ironia do texto literário pode ser vista como sinônima de humor: segundo alguns autores, o humor consiste exatamente numa ironia em que o objeto é o próprio eu que enuncia, ou a ele se refere. Também o humor constrói-se relativamente a normas pré-estabelecidas. Enquanto a ironia tem sempre um componente de pragmatismo, um objetivo a atingir, entretanto, o humor valoriza mais o significante que o significado, explora mais a enunciação que o enunciado, busca antes elaborar o discurso que a diegese.

A ironia tem uma ligação intrínseca com o poder ou com o desejo de poder. Para valorizar-se, para demonstrar superioridade, o ironista muitas vezes deprecia o adversário ou então elogia-o exageradamente. Qualquer dos dois

procedimentos busca tornar evidente para o receptor a suposta superioridade do ironista, colocado como centro em torno do qual gira todo o discurso. A ironia valoriza portanto o autor, cuja autoridade pretende-se reconhecida porque supostamente relaciona-se com a verdade, servindo assim à ratificação ou ao estabelecimento de valores e, portanto, ao reforço das ideologias.

Diferentemente, o humor coloca em dúvida essas questões, fundamentais para a ironia, de autoridade e de verdade. Ao invés de rir e fazer rir do outro, através do humor o homem mostra-se capaz de rir de si mesmo e daquilo que com ele se relaciona. Embora lide igualmente com a antífrase, com o oxímoro, com a inversão, como a ironia, ele vai mais longe e desamarra as referências ao rir também delas, como o judeu que se confirma como o povo escolhido mas comenta: "Por que logo nós?"

Na perspectiva do humor, o fingimento será reduplicado: além de usar máscara e representação, o texto exibirá os artifícios que usa. Nesse caso abrem-se os bastidores da criação, pelo menos para os leitores atentos, revelando-se as artimanhas da construção textual, que não será reflexo de intenção de dominar, de enganar ou de conquistar posição de superioridade, mas estará buscando estabelecer comunicação entre seres humanos que têm o mesmo problema existencial, o mesmo desejo de atenção e amor e o mesmo medo da morte.

No primeiro caso, o do texto que serve à busca de dominação e de poder, a ironia retórica poderá ser arma importante para a busca de significação. Ao dizer o

contrário do que diz, ela indica o seu caráter de ironia, isto é, revela apresentar intratextualmente uma mensagem com sentido antifrástico, cuja inversão de sentido deverá ser percebida por algum elemento intra ou extratextual - personagem, narratário ou leitor extradiegético. Isso porque, como já se viu, a ironia retórica usa enunciados com o sentido que o partido contrário emprega com fins "ideológicos" pragmáticos, com a convicção de que o receptor - supostamente do mesmo partido do emissor - reconhecerá a incredibilidade do sentido proposto, recebendo a mensagem de forma invertida. A intenção será a de conquistar adeptos para a sua perspectiva, reforçar através do fingimento o ponto de vista defendido, que é oposto ao expresso no enunciado, e que na verdade se quer negar ou criticar.

Nessa primeira perspectiva - a da ironia - já se enfatiza portanto a preocupação do texto com a comunicação e já se valoriza o receptor, que o emissor acredita capaz de perceber que o dito deve ser entendido em sentido oposto ou diferente ao que é enunciado. Apresentam-se geralmente, nesse tipo de texto, jogos de enganos e receptores espertos ou ingênuos, enganados ou não pelo discurso irônico, apresentados pelo autor como exemplos a serem ou não seguidos pelo leitor extradiegético. A voz enunciadora apresenta-se como a que tem um ensinamento e uma "verdade" a transmitir e adota, por isso, uma atitude de autoridade de quem sabe e pode ensinar. A linguagem presta-se assim ao exercício do poder ou da luta por ele, escamoteando-se, se e

quando ela existe, a consciência de que a linguagem é fingimento.

E' nesse campo da ironia retórica que se situa o exemplo de Guido Almansi, com a sua história da ilha de Pleurilie, onde alguns seres excepcionais - as crianças - inventaram um sistema que lhes permite controlar as lágrimas à vontade, para assim manipular aqueles com quem convivem. E' que as lágrimas são tradicionalmente vistas como sinal de que alguém está infeliz ou necessitado de auxílio; os pequenos demônios, entretanto, descobriram que podem fingir o choro (e a infelicidade e a necessidade de auxílio), para assim receberem a atenção desejada. O fingimento tem aí, portanto, uma intenção retórica de dominação, que camufla uma luta de poder e o partido a que pertencem as crianças: não o dos fracos e dependentes, como parece, mas o daqueles que pretendem tomar o poder para exercer domínio sobre a autoridade que os governa.

Guido Almansi fala também da ilha de Blablalie, onde primitivas expressões desarticuladas de cólera, de tristeza, ou carinhosos arrulhos de amor são inicialmente substituídas por palavras simples, capazes de expressar sentimentos de forma coerente e adequada, sendo posteriormente complicadas por aqueles que falam metaforicamente desses sentimentos. Essa linguagem é entretanto desvirtuada pelos seus magos, os poetas, aqueles que manipulam culturalmente os fenômenos naturais e sua expressão, utilizando as palavras para exprimir não o que experimentam, mas o que não sentem e fingem sentir: "O poeta é um fingidor / Finge tão

completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente", já dizia Fernando Pessoa.

O objetivo desse fingimento pode ser ainda o de fazer jogos de enganos para seduzir o leitor e estabelecer situação de dominação; a literatura ultrapassa muitas vezes entretanto esse estágio de luta pelo poder e penetra no campo do humor, confessando-se artifício lúdico de comunicação. Nesse caso, não será possível estabelecer com segurança se o texto é sério ou paródico, se existe preocupação com o estabelecimento de um sentido, pois, de uma posição distanciada, o autor preocupa-se em exibir para o leitor os artifícios usados na construção de seu texto.

O exemplo é de um soneto de Shakespeare, em que o poeta descreve a beleza estranha e inusitada de uma amada, cujos traços se opõem aos tradicionalmente vistos como belos, mas onde faz também comentários críticos sobre a tradicional construção de poemas de amor. A ambigüidade que se estabelece é definitiva, pois o texto não permite que seja desfeita a dúvida sobre o objetivo do autor, que poderia realmente acreditar em um novo modelo de beleza, tanto para as musas inspiradoras quanto para a poesia.

A mesma dúvida subsiste na maioria dos textos de Machado de Assis: é impossível estabelecer se a Conceição de "A missa do galo", por exemplo, é romântica ou realista; se o narrador entendeu ou não entendeu o acontecimento que relata e se o clima de representação do enunciado do conto está ou não contaminado por sua enunciação e pelas referências a outros textos, dos quais o autor faria uma paródia.

E' impossível também determinar a partir de *D. Casmurro* se *Capitu* é ou não traidora, ou se o autor apenas demonstra diante do leitor alguns dos artifícios com que constrói o seu texto.

Dúvidas semelhantes ocorrem em numerosos textos em que há desdobramento da voz do autor-poeta-filósofo em duas: a do sujeito do enunciado, que se diz emocionado e/ou sofredor e busca fingidamente captar o olhar do leitor, na expectativa de atuar como autoridade relativamente àquilo que diz; outra é a daquele que se observa a si mesmo e à sua obra como espectador, chegando a rir de sua própria vulnerabilidade e a exhibir para o leitor os artifícios com que finge atuar desinteressadamente: é o plano do fingimento fingido, que se desdobra no finjo que finjo que finjo...

Essa disjunção do humor se efetua especificamente no plano da linguagem, pois o eu é transferido do mundo empírico para um mundo constituído por e em linguagem, vista esta como uma entidade que se encontra entre outras, mas que tem a especificidade de ser aquela cujo uso pode diferenciar o homem do mundo em que ele se constitui. Isso porque a linguagem divide o sujeito em um empírico *self*, adestrado por uma determinada cultura e nela mergulhado, e um *self* que consegue perceber esse adestramento e finge distanciar-se desse mundo que o caracteriza, numa tentativa (previa e sabidamente frustrada) de diferenciação e auto-definição.

Enquanto *self* mergulhado no mundo, o sujeito está realmente assujeitado à cultura em que se insere e será

simplesmente elemento de expressão dessa cultura; ao tomar consciência dessa sujeição, ele pode entretanto fingir que tem autonomia e assim fazer um exercício de liberdade, através do humor.

Enquanto inserido no contexto social, o autor literário geralmente usa a ironia e com ela faz sátira - crítica ao desvio das normas de organização da sociedade -, ou paródia - crítica a desvios ou insuficiências dos padrões estéticos vigentes de expressão. Note-se que nos dois casos existe uma referência a normas, padrões e sentidos pré-estabelecidos.

Ao usar o humor, diferentemente, o autor finge desligar-se desse sentido prévio e constrói incongruências com relação às normas interiorizadas, das quais mostra entretanto ter conhecimento. Revela assim também a consciência de as estar infringindo, numa infração sem maiores conseqüências mas que pode proporcionar o prazer da criatividade e da ilusão (consciente) de escapar ao inevitável destino do homem - a morte.

E' interessante lembrar aqui, com Lefort, que é por volta do segundo ano escolar que a criança revela a capacidade de perceber a divisão entre o mundo e a linguagem que fala dele. E' nessa época que surgem narrativas com armadilhas lúdicas, em que os narradores afirmam ignorar as histórias que deveriam contar, o que cria um jogo sobre o jogo, numa evidente infração às regras tradicionais de narração.

Ironia, humor e normas sociais

Tanto o humor quanto a ironia constroem-se portanto à vista das normas culturais; enquanto o humor simula ignorá-las ou afrontá-las, a ironia acata-as e as observa. O humor exhibe sua intenção de produzir incongruências, fingindo ser capaz de opor-se às normas interiorizadas pelo sujeito que as produz e que se sabe capturado pela linguagem. Estudar o humor não será por isso estudar um sentido proposto, como na ironia, mas observar as manifestações concretas de um pensamento particular que joga conscientemente com convenções sociais e estéticas.

Se a ironia funciona como estratégia em busca do poder, ou volta-se, na sátira, para o que foi desvirtuado em relação a uma expectativa previamente estabelecida, criticando um desvio das normas, o humor revela-se como consciência de elaboração do texto, ou apresenta-se como exibição de uma criatividade auto-consciente que aparentemente ignora as normas e cria armadilhas para o leitor, de cuja capacidade de aceitação desse jogo depende a compreensão e apreciação do texto recebido.

O humor terá como base, assim, essencialmente, um astucioso jogo de linguagem apresentado em dois níveis: o da armadilha lúdica e o da sua explicitação. Um exemplo interessante é dado por Jacques Alain-Miller em seu estudo sobre o piropo - o galanteio que o venezuelano dirige a uma mulher sabidamente inacessível. A expectativa é de que a mulher reaja ao galanteio com um sorriso gratificado ou com

uma expressão de ofendida, pois assim terá admitido e reconhecido a existência do piropeador.

E' que o receptor do dito humorístico deverá cair na armadilha mas também percebê-la e apreciá-la, como se dissesse: "Faz-me crer no que tu dizes, mas mais ainda: faz-me crer na tua intenção de dizê-lo". Parece apresentar-se assim uma alternativa para o discurso do mestre, cuja voz censora restringe as possíveis interpretações de um texto (lembrando a dialética do Senhor e do Escravo, de Hegel). Essa alternativa é a do discurso que tira proveito da polivalência da linguagem.

O exercício do humor supõe portanto a capacidade de entrar conscientemente em um jogo em que existe fingido auto-esquecimento ou ignorância, realizado principalmente no campo da metalinguagem. Também nesse campo do humor pode existir inicialmente a questão do poder: o leitor pode ser atraído pela aparente ingenuidade do artista, de quem se sente superior; caminhará assim para a armadilha textual como o ator ambulante que cai em um poço enquanto ri de alguém que escorrega em uma casca de banana.

A voz que se faz ouvir, no campo do humor, não é a de alguém sabiamente conhecedor de sua própria vulnerabilidade, numa tentativa vã de dialetizá-la em uma potência (Eu sou o mais sábio de todos porque sei que nada sei). E' a voz da linguagem consciente de si mesma: trata-se de vulnerabilidade e de ingenuidade, igualmente reais e fingidos, com cuja desconstrução preocupa-se o texto, a fim de solapar suas próprias fundações com aquelas do discurso

que critica. A voz consciente da ironia tradicional é suplantada pela voz do texto auto-consciente, revelador do espiralar interior, da tessitura da linguagem que se volta para si mesma, fazendo citações e confessando fazê-las, isto é, identificando para o receptor interessado os códigos utilizados na sua construção.

Não se trata de uma fútil tentativa do sujeito de defender um ego ilusório, que procura marcar o seu território, sua propriedade pessoal no domínio do discurso, o que seria próprio da ironia retórica. No plano do humor, onde existe consciência do que é a linguagem e das restrições do sujeito que é a ela assujeitado, trata-se do projeto conscientemente quimérico de inventar uma *parole* fora da *langue*, com a certeza de que isso só pode ocorrer no plano do fingimento. E' desse plano que fala François Roustang, em seu texto "Comment faire rire un paranoiaque?": se o analista consegue fazer com que o paranóico ria de si mesmo, isto é, tome distância de si para se ver como um outro, terá conseguido fazê-lo perceber o que existe de representação na vida e balançado as certezas em que se funda a paranóia, ou seja, terá conseguido fazê-lo lidar ludicamente com a fragilidade da humanidade, a inevitabilidade do sofrimento e da morte e a fatalidade da sujeição do indivíduo a uma cultura que o domina.

Se o ironista se apega à ilusão de sua autonomia e por isso defende o seu ego, o humorista reconhece seu ser como um exilado joguete de um mundo fenomenal incomensurável e sobre o qual ele não tem qualquer possibilidade de ação.

Apesar disso, finge tê-la; alimenta conscientemente a ilusão de usar como seu o material com que a linguagem se constrói, fingindo ignorar que o ego, ou aquele que fala, jamais coincidirá com o seu discurso. Pode assim representar ilusoriamente uma presença que nunca houve, numa representação que designa o impensável - a falta originária. Falta a que talvez se referisse Borges, ao falar de Shakespeare, numa expressão repetida por Fernando Pessoa a seu próprio respeito: "Ninguém houve nele; por detrás de seu rosto e de suas palavras não havia mais que um pouco de frio, um sonho sonhado por alguém".

Falta a que se refeririam os processos de fingimento usados na construção textual: máscara, espelhamento, reduplicação, representação, através dos quais a voz enunciadora reconhece sua sujeição às normas culturais e sociais; fingindo ser superior a elas, confessa-se exercício de linguagem. Esvazia assim as certezas; estabelecendo irresolvíveis ambigüidades, valoriza a comunicação e revela que, num segundo plano, o jogo literário desvincula-se de questões pragmáticas e explicita o seu caráter de arte que, ludicamente, liberta o homem do jugo de sua condição humana.

Bibliografia

- ALMANZI, Guido. "L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-cheek*", *Poétique*, Paris, n. 36, p. 413 - 426, nov. 1978.
- BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: *Escritos sobre a arte*. Org. e trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário/EDUSP, 1991. p. 23-50.
- BEHLER, Ernest. "The Theory of Irony in German Romanticism". In: GARBER, Frederick, *Romantic Irony*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988. p. 43 - 81.
- BOOTH, Wayne. *A rhetoric of irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- BOURGEOIS, André. Préface. In: *L'ironie romantique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
- DUARTE, Lélia Parreira (Intr. e org.). *Artimanhas da ironia*. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG*. Belo Horizonte, v. 121, n. 13, jun. 1991.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A ironia romântica - estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.
- FINLAY, Marike. *The Romantic Irony of Semiotics - Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1988. Um importante capítulo desse estudo, que acompanha a discussão entre Hegel e Schlegel sobre o assunto e esclarece questões como a da arte como sistema e como comunicação, foi traduzido pelo grupo que pesquisa a ironia na literatura na UFMG. Trata-se do capítulo intitulado: "Ironia, a iconoclasta - a crise da representação".

- HANDWERK, Gary J. *Irony & Ethics in Narrative - from Schlegel to Lacan*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1964.
- LANG, Candace D. *Irony / humour*. In: *Irony / humour - critical paradigms*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988. p. 37 - 69.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literária*. Trad., pref. e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- LEFORT, Bernard. "L'humour, une activité régulièrement irrégulière - approche génétique de l'humour verbal. *Humoresques - l'humour d'expression française*. Nice: Z'éditions, 1992. p. 25 - 30.
- MILLER, Jacques Alain. *El piropo: psicoanálisis Y lenguaje*. In: *Recorrido de Lacan*. Caracas: Manantial, 1984. p. 25 - 40.
- MUECKE, D.C. *Irony and the ironic*. London: Methuen, 1982.
- ROUSTANG, François. *Comment faire rire un paranoïaque?* *Critique*. 488 - 489, jan./fevr., 1988. p. 5 - 15.
- SWIFT, Jonathan. *Modesta proposta para evitar que as crianças da Irlanda sejam um fardo para os seus pais ou para o seu país*. Trad. Dorothee de Bruchard. Porto Alegre, Paraula, 1993 (ed. bilingüe).
- VEGA, Celestino F. de la. *El secreto del humor*. Buenos Aires: Editorial Inova, 1967.

