

Lélia Parreira Duarte (Org.)

Alguns Resultados Finais de Cursos sobre
Ironia e Humor na Literatura

Cadernos de Pesquisa; V. 16

808.8
C122
1991
V.16

ALGUNS RESULTADOS FINAIS
DE CURSOS SOBRE

IRONIA E HUMOR

NA LITERATURA

Lélia Parreira Duarte
(Org.)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



4579507

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Cadernos de Pesquisa Belo Horizonte NAPq/FALE/UFMG n. 16 jun. 1994

FACULDADE DE LETRAS / UFMG
BIBLIOTECA

NÚCLEO DE ACESSORAMENTO À PESQUISA DA FALE/UFMG

Diretora da Faculdade de Letras
Profa. Rosângela Borges Lima

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

ML - 20610-0

FADE DE LETRAS

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

14/03/95

45795-07

HORIZONTE

DOAÇÃO
FALE / UFMG

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

Dando continuidade à divulgação de resultados da pesquisa sobre Ironia e humor na literatura, aqui publico trabalhos sobre textos de Thomas Mann, James Joyce, Lima Barreto, Ana Cristina César e um estudo sobre a ironia no jornalismo, realizados nos cursos que tenho ministrado no mestrado e no doutorado do curso de pós-graduação em Letras - Estudos Literários da FALE/UFMG. Outros trabalhos devem ser publicados em breve, especialmente sobre a ironia e o humor na poesia de Manoel de Barros e na narrativa de Machado de Assis e Eça de Queirós, bem como estudos e traduções de textos de Schlegel e de outros teóricos sobre essas categorias desestabilizadoras do discurso que tanto valorizam o leitor.

Lélia Parreira Duarte
junho/94

SUMÁRIO

"Gladius Dei": um caso peculiar de ironia <i>Olimpio José Pimenta Neto</i>	7
O contraponto da ironia em <i>Exilados</i> , de James Joyce <i>Magda Velloso F. de Tolentino</i>	13
A ironia e a crítica social em "O homem que sabia javanês", de Lima Barreto <i>Antônia Cristina de Alencar Pires</i>	23
Ana Cristina César: a ironia como salvo conduto <i>Cleide de Fátima Simões</i>	33
Veneno administrado - ou a ironia a serviço da objetividade jornalística <i>Cláudia Lemos</i>	45

"GLADIUS DEI": UM CASO PECULIAR DE IRONIA

Olímpio José Pimenta Neto*

Para Lélia

Resumo

O conto "Gladius Dei", de Thomas Mann, é aqui estudado a partir de duas perspectivas sucessivas de acesso: inicialmente referido ao horizonte da tematização tradicional da ironia retórica, recebe, num segundo momento, tratamento distinto, onde a ironia nele presente coincide com uma acepção superior da arte, conexas à cidade que a enseja. Daí deriva sua peculiaridade, aludida no título do estudo.

A reflexão acerca da ironia literária, em uma de suas vertentes mais tradicionais, adota como referência teórica principal a noção de incongruência. Suscintamente, podemos entendê-la como o desajuste entre o sentido imediato e textual de uma expressão e algum outro sentido latente ou velado possível para a mesma passagem. A divergência entre uma intenção suposta e aquilo que está dito pode resultar, para um leitor atento ou bem informado, em um convite ao riso¹.

Vale lembrar que o ponto em questão é bastante controverso, além de compreender inúmeros desdobramentos e nuances sobre os quais, no âmbito deste estudo, cabe apenas uma ligeira menção. A determinação precisa de qualquer sentido depende de variáveis complexas, que abrangem desde os contextos onde se dá uma enunciação e sua recepção, a constituição formal do código linguístico aí mobilizado,

* Mestre em Filosofia pela FAFICH/UFMG.
Doutorando em Literatura Comparada pela FALE/UFMG.

até a já citada intenção investida no texto - dado altamente volátil². Sem ignorar esta advertência trabalharemos de início com a ironia na acepção proposta, isto é, como um fenômeno vinculado a um certo intervalo na ordem dos significados de um texto.

Com efeito, a partir de uma possibilidade direta de abordagem, o conto de Mann se apresenta para nós com uma feição dividida. Lemos nele, sob tal perspectiva, a história de um combate entre uma encarnação juvenil do fervor religioso e moral e o espírito permissivo e prosaico de uma comunidade motivada por interesses prioritariamente comerciais. Diante desse quadro, somos instados a nos alinhar a um dos dois partidos em disputa, tendo por critério de adesão a pergunta: qual, dentre eles, é o adversário mais risível?

Figura caricatural, primeiro de uma extensa lista de representantes do obscurantismo na obra de Mann³, o Jerônimo protagonista da história, aparece como "uma sombra passando em frente ao sol, uma lembrança de horas tristes atravessando a alma"⁴. A descrição de seus trajés, sua fisionomia e seus modos instaura um brusco contraste no interior da atmosfera que dominava até então o conto. Este é, até o fim, seu traço distintivo: trata-se de um tipo esquisito com uma atitude absurda face à mentalidade hegemônica na cidade.

Esse nível preliminar de constatações é superado à medida em que a história avança. Chegaremos a conhecer Jerônimo em profundidade por um caso singular, quase anedótico. A exuberante vida artística e comercial da cidade produziu um quadro - uma Madonna - cuja cópia está em exposição pública. Chegando diante da vitrina, Jerônimo se transtorna, incapaz de assenhorar-se da sensualidade despertada pela contemplação da pintura. Esse apelo veiculado por impulsos recusados e rejeitados pelo personagem empresta um sentido bastante conflituoso a suas exigências dirigidas ao dono da loja: "Vim pedir-lhe que retire o quanto antes da vitrina aquele quadro". O quanto antes em relação ao público, talvez, mas também em relação a ele, que após ver tal Madonna passou três noites sem dormir. Por indignação de sua alma, alega o narrador. Alma esta, aliás, que pretende, pela espada e pelo fogo, apagar e suprimir as "paixões de nossa carne nojenta". Nossa, diz ele, referindo-se a quem? Talvez à da personagem e à daquela que serviu de modelo para a pintura, figura de renome na cidade, capaz - ela apenas - de suscitar uma grande vertigem envolvendo fogo, espadas, carne, etc.

O mal estar do asceta é dirigido contra tudo o que ele não consegue assimilar. Entrevemos assim, no seu desafio à arte, uma

questão pessoal. O primeiro nível de leitura se completa: o partido está tomado contra esse sujeito fraco, ignorante a seu próprio respeito. Um impotente, que se traveste da onipotência divina para amaldiçoar a alegre cidade.

Responsáveis em grande parte pelo espetáculo contínuo que aviva a Munique do conto, os burgueses seriam os beneficiários diretos dessa rejeição a seu adversário, à qual nós leitores somos conduzidos. Mas essa vitória fácil deve ser ponderada com cautela: a ironia de Mann tem, pelo menos, dois gumes.

As "pessoas de formação humanística, versadas em artes e ciências" que povoam a narrativa - estudantes, caixeiros, turistas, pintores, logistas - não parecem perceber exatamente a dimensão e o eventual valor estéticos dos objetos de que eles dispõem para o consumo. Todos estão mergulhados em atividades tributárias da arte, "participam respeitosamente de sua prosperidade", ouvem e repetem os conceitos que circulam a respeito dela. Observemos, com Mann, essa gente mais de perto.

"Miram com curiosidade igual as paredes das casas à direita e à esquerda"; indignam-se seriamente "com a possibilidade de queimar uma reprodução de sessenta marcos", falam "de Donatello ou de Mino de La Fiole, num tom de quem houvesse recebido pessoalmente a autorização de lhes reproduzir as obras". Nessas palavras transparece com mais nitidez o seu caráter. Não soa razoável esta indiferença em relação à variedade de estilos que compõe o conjunto arquitetônico de uma bela cidade. Há aí mais voracidade que gosto. Por outro lado, é de um redutivismo um tanto exagerado que o valor de mercado de um quadro baste para sua avaliação integral. Afinal: toda essa intimidade com a arte suscita um bocado de desconfiança.

E novamente, é no episódio da loja de arte que os contornos dos personagens ficam melhor delineados. O primeiro a confrontar Jerônimo foi um que "havendo escrito em horas vagas um opúsculo sobre o movimento artístico moderno, estava bem preparado para sustentar uma discussão erudita". Esse diletaute vaidoso conclui sua argumentação a respeito do quadro oferecendo como critério para apreciação do seu valor: "o Estado acaba de comprá-lo". Muito elucidativo do que está em jogo para ele. O segundo a confrontar Jerônimo é menos sutil. Convocado por seu chefe, entra em cena "uma coisa massuda e esmagadora, um fenômeno robusto e enorme" que empurra "vagarosa e irresistivelmente" o asceta para fora da loja.

Qualquer simpatia alimentada pelo leitor quanto à mentalidade que anima estes tipos - pelo menos no que concerne à arte - fica assim circunstanciada. Se um acordo com a posição de Jerônimo é insustentável, tampouco a companhia de negociantes posando de amantes das artes parece conveniente ou desejável.

Opera-se com isso uma reviravolta que conclui um segundo nível de leitura.

Importa marcar, contudo, que não está interditada a opção por qualquer dos lados envolvidos no enredo, uma vez que é possível buscar amparo para tal opção - ou ainda, decisão - no sentido literal de todos os trechos citados. Alguém inspirado pela mentalidade mercantil do dono da loja de arte se reconhecerá nas posições deste, rindo das pretensões daquele rapaz feroz. Que, por sua vez, é capaz de proporcionar àqueles que encontram sua identidade numa ligação austera com a transcendência, a chance absoluta de rir por último quando do advento do "Gladius Dei".

O que volta à baila, portanto, é a indagação aludida no começo. Será possível precisar um sentido último através do qual a ironia de Mann evidencie a quem serve?

O encaminhamento desta questão implica um reajuste de enfoque. Até agora consideramos o objeto visado - vale reiterar: a ironia tomada em geral - nos limites de sua tematização tradicional, numa abordagem que aponta sempre para uma discrepância na correspondência entre um dito e os sentidos imediato e mediato que ele pode sugerir. O trânsito truncado que vai, por exemplo, de um conceito àquilo que ele designa num dado momento é uma oportunidade comum para a ação do ironista, vale dizer: trata-se de um certo pragmatismo onde, por meio do riso, desqualifica-se a autoridade do interlocutor.

As conclusões produzidas anteriormente, porém, parecem afastar o conto de Mann de uma apropriação sob esse registro. Mesmo ressaltando a chance de uma leitura engajada de "Gladius Dei" - ou seja, uma leitura que reconheça aí um sentido estável e final, uma "moral da história" - julgamos mais proveitoso pensar o caso diferentemente. Pois parece-nos que a grandeza da ironia aqui em jogo ultrapassa qualquer parcialidade. Numa análise extrema, acrescentamos: o que é próprio de tal ironia é a equanimidade e a harmonia. Numa palavra: o distanciamento.

Num ensaio sobre "A arte do romance", posterior ao conto em trinta e sete anos, Mann escreve o seguinte:

Não é a ironia o oposto da objetividade? Não é ela uma atitude altamente subjetiva, o ingrediente de um libertinismo romântico que se opõe a toda calma clássica e ao realismo? - Isto é correto. A ironia pode ter esse significado. Mas emprego esta palavra aqui num sentido mais amplo e maior do que lhe confere o subjetivismo romântico. É um sentido quase monstruoso em sua serenidade: o sentido da própria arte, uma afirmativa universal, que justamente como tal é também uma negativa universal; um olhar evidente e alegre abrangendo o todo, precisamente o olhar da arte, quer dizer, o olhar da mais alta liberdade, da calma e de um realismo não turvado por qualquer moralismo⁵.

Esta passagem comporta várias lições a propósito dos aspectos fundamentais da reflexão em curso. Se há um sentido último investido na ironia pelo autor, trata-se de um sentido paradoxal, na medida em que não assegura qualquer certeza fixa sobre si mesmo. O "olhar da mais alta liberdade", pelo qual ele é veiculado, não admite compromissos senão consigo mesmo.

Os personagens do conto podem ser captados a partir das perspectivas mais variadas e divergentes: o domínio a que pertencem, a arte, não determina ou encerra qualquer injunção necessária a seu respeito. Ao dizermos "Jerônimo obscurantista" ou "burgueses levianos" destacamos de um fundo narrativo homogêneo aquilo que nos cabe. Mas, a história é aberta, infinita e sem verdades canônicas. Desse ponto de vista podemos conceber a medida da alegria ditada pela arte de Mann: os personagens de "Gladius Dei" são equivalentes entre si e o único triunfo visível é o da cidade, plano tão gigantesco quanto o da narrativa. Ambas, arte e cidade, são territórios sem margens fixas, espaço de "disseminação transnacional da cultura"⁶.

O escritor e crítico galês Raymond Williams, num alentado estudo sobre a evolução histórica das relações entre o campo e a cidade, formula, de modo bastante interessante, o que pensamos ser o núcleo da atitude cosmopolita. "De fato", diz ele, "essa sensação de ilimitadas possibilidades, de encontro e movimento, é um fator permanente do sentimento que me inspiram as cidades"⁷.

Ao postularmos o predicado cosmopolita para a literatura de Mann - sobre o que a breve narrativa estudada é um caso exemplar - temos em mente essas palavras. A razão principal para isto é mais ou menos óbvia: a Munique descrita pelo autor não se reduz a um cenário

ou pano de fundo estático contra o qual se projeta a cena por ele criada. Ao contrário, a cidade é condição necessária para o desenvolvimento dos acontecimentos narrados. Sem ela, não só os protagonistas do conto estudado perderiam qualquer densidade, como as possibilidades referidas por Williams estariam dissolvidas. E mesmo que a cidade não seja presença freqüente na prosa de Mann, seu valor metafórico é constante: fonte e plano de realizações sem limite.

A afirmativa universal da arte coordena-se de modo estrito com esta metáfora. Dispomos das cidades: selecionamos e arranjamos a partir delas novos enredos cuja narração é um modo privilegiado de celebração da vida.⁸ "A arte floresce, a arte reina, a arte estende sobre a cidade o seu cetro rodeado de rosas, e sorri": dessa feliz associação se alimenta, triunfante, a ironia de Mann.

Notas

1. Ver a esse respeito, por exemplo, o capítulo "Is it ironic"? In: BOOTH, Wayne. *A rhetoric of irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
2. Ver a esse respeito: MARI, Hugo. *Os lugares do sentido*. Belo Horizonte: NAPq / FALE / UFMG, 1991.
3. Podemos mencionar, entre outros, Nafta de *A montanha mágica* e o mágico de Mário e o mágico. O próprio Girolamo Savonarola, inclusive protagoniza a novela *Fiorenza*, detidamente estudada no capítulo "The embarrassed muse" In: HELLER, Erich. *The ironic German*. London: Secker and Warburg, 1958.
4. Esta e as demais citações do conto estudado foram extraídas de MANN, Thomas, *Gladius Dei*. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda e RONAI, Paulo. *Mar de histórias: antologia do conto mundial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Vol. 8.
5. MANN, Thomas. *Ensaio* (Sel. Anatol Rosenfeld). São Paulo: Perspectiva, 1988.
6. BHABHA, Homi. Dissemination: time, narrative, and the margins of the modern nation. In: *Nation and narration*. London: Routledge, 1990.
7. WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
8. Uma bellissima apresentação disso sob a forma da poética visual é o álbum gráfico de EISNER, Will: *New York, a grande cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

O CONTRAPONTO DA IRONIA EM *EXILADOS* DE JAMES JOYCE

Magda Velloso F. de Tolentino*

Resumo

Este trabalho tem por objetivo fazer um estudo da ironia na peça *Exilados*, de James Joyce, no sentido de perceber a questão da ambigüidade nos diálogos, detectar o humorismo conforme o conceito de Schopenhauer e tentar perceber na linguagem o trejeito do *tongue-in-cheek* descrito por Guido Almansi.

A partir de um estudo de textos teóricos sobre a ironia na literatura, este trabalho visa fazer uma leitura da peça *Exiles* de James Joyce. O objetivo não é, no entanto, detectar a ironia retórica presente na peça, ainda que esta alternativa seja possível. Nosso desejo é ir mais além, e perceber "o duplo contraponto da ironia", ou o que Schopenhauer chama de "humor".

A ironia retórica é muitas vezes descrita como uma figura de linguagem (e neste sentido é vista como a antífrase), pela qual se exprime o contrário do que se pensa e do que se quer fazer entender, conforme definição de Crévier, ou como diz Bourgeois: trata-se de "uma relação oblíqua entre o ser e o parecer".

Schopenhauer, num ensaio sobre o riso, mostra diferenças entre diversos tipos de situações que levam a este, e afirma que o riso é privilégio do homem. O contrário do riso é a seriedade, ou a consciência da conformidade entre o pensamento e a realidade.

Schopenhauer diz que o riso buscado intencionalmente se chama

* Professora aposentada de Língua Inglesa do Depto. de Letras Germânicas da FALE/UFMG. Profa. de Língua Inglesa do Instituto de Letras da FUNREI.

"embromação" e tende a provocar um desacerto entre a realidade e os pensamentos de uma outra pessoa, conforme o conceito de seriedade. Quando a embromação se esconde atrás da seriedade, nasce a ironia. O contrário da ironia seria a seriedade escondida atrás da embromação, e a isto Schopenhauer chama de "humorismo", ou duplo contraponto da ironia. O humorismo tem sua origem numa disposição de espírito onde há um predomínio do subjetivo sobre o objetivo na maneira de se ver o mundo. Segundo ele, "a ironia é objetiva, vai dirigida contra os demais. O humorismo é subjetivo: em geral se refere a nós mesmos".

Uma expressão, ou um trejeito, que consideramos adequados ao presente estudo, é o *tongue-in-cheek*, descrito por Guido Almansi (1978), e que será trabalhado com mais detalhe no momento oportuno.

Exilados, a única obra de James Joyce escrita em forma de peça teatral, pode ter sua trama explicada em um parágrafo bem pequeno: o irlandês Richard Rowan, auto-exilado no continente europeu durante alguns anos junto com sua companheira Bertha, e agora com o filho de oito anos, Archie, volta Irlanda e retoma os laços de amizade com seu companheiro de infância Robert Hand e a prima deste, Beatrice Justice, sob o olhar complacente da antiga criada Brigid.

As quatro personagens principais, Richard, Robert, Bertha e Beatrice, se entrelaçam numa relação ambígua de amor, amizade, sedução e traição, nesta construção teatral-narrativa. A relação é construída a partir da linguagem não de um narrador que tece a trama, mas das próprias personagens. Grande parte da trama não acontece senão no discurso dessas personagens. Sua relação afetiva complicada é trazida ao leitor não através da apresentação das circunstâncias ou dos acontecimentos, mas da discussão destes.

É próprio do texto teatral o desenvolvimento da trama a partir do diálogo. O que me parece diferenciar *Exilados* de outras peças é não o "acontecer" mas o "discutir" o acontecido, ou não acontecido, durante os atos, o que faz da peça o tempo todo um jogo de palavras, interpretações e ambigüidades, pois todas as ações são filtradas pela linguagem, não só do autor, mas também das personagens.

Uma das personagens principais, Richard Rowan, é um romancista que, por sua vez, cria novas personagens. E através de suas palavras o leitor toma conhecimento de que as pessoas com quem ele convive estão presentes na sua criação. Isto é, há uma interação entre as personagens "reais", criadas na peça, com personagens criadas ou inseridas na ficção de Richard. A técnica aqui usada é a de duplicação a que Lucien Dällenbach chama de *mise-en-abyme*, ou seja, o uso de uma

imagem repetida, como um espelho que reproduz algo, contendo este algo ao mesmo tempo em que intensifica seu significado. A definição de Dällenbach é: "*mise-en-abyme* é todo espelho interior que reflete o todo de uma narrativa através da duplicação simples, repetida ou ilusória". O *mise-en-abyme* condensa os fatos para torná-los mais marcantes, faz a integração do mundo interior (imaginário) com o exterior (real). A representação virtual de uma personagem realça sua personalidade (seu ser interior) e o mundo ao seu redor (ser exterior).

A outra personagem masculina, Robert Hand, é um jornalista que escreve artigos, reportagens e entrevistas, reproduzindo o discurso de outros.

E como bonecos, ou seres de papel, as personagens vão se delineando, de forma evanescente, a partir do discurso do outro, ao mesmo tempo em que cada um procura decifrar significados atrás de cada enunciado ou jogar com eles, construindo a partir daí, uma após outra, as circunstâncias que vão constituir a peça. Como exemplo, vemos página 371 Richard que, ao pedir a Beatrice que não se retire, diz: "Mas você está fugindo. Fique. *Diga-me o que significam suas palavras*. Tem medo de mim?" (grifo meu).

À página 380 Bertha, que havia colocado sobre a mesa um *bouquet* de rosas que recebera de Robert, leva as flores ao rosto após palavras queixosas deste no diálogo:

Robert: Está aborrecida comigo?

Bertha: Não.

Robert: Pensei que estivesse. Você se livrou das minhas rosas com tanta rapidez.

Bertha: (levanta as flores da mesa e as leva ao rosto). É isso que você quer que eu faça com elas?

As palavras enunciadas pela personagem levam outra personagem a ação; mostra-se como o discurso exige uma atitude clichê, isto é: a literatura romântica prevê que uma heroína, ao receber flores, as deve levar ao rosto e suspirar.

A enunciação das palavras é fundamental neste texto, tanto na formação das circunstâncias da trama quanto na materialização dos próprios protagonistas. Bertha, página 378, se espanta diante do aparecimento de Beatrice sem qualquer aviso anterior, e desabafa: "Bertha: Se você tivesse escrito ou tivesse mandado algum recado esta

manhã..."

Convém observar que a expressão *mandar recado* em inglês é "send word" ou, traduzindo literalmente, *mandar uma palavra*. É a palavra *palavra* anunciando o ato, ou a presença, ou até outras palavras que seriam significantes para um novo significado, como no caso do bilhete que Robert colocara na mão de Bertha na noite anterior, num desdobramento de anúncios, até chegar ao significado desejado. O bilhete dizia: "Há uma palavra que nunca ousei lhe dizer". Quando Bertha lhe pergunta qual é esta palavra, Robert responde "que eu tenho grande admiração por você".

Assim, o intercâmbio nunca é direto, mas vem intermediado por outras palavras que se desdobram. Isso acontece também no diálogo que se segue ao do bilhete: "Robert: (...) Seus olhos... Quero falar com você. Você vai me escutar? Posso falar?"

As palavras não brotam naturalmente, sem o preâmbulo de outras palavras. É como se o leitor estivesse sendo lembrado de que está lidando com palavras, e com seres e circunstâncias criados por palavras, não com seres e fatos reais.

Todos os diálogos estão carregados de ambigüidades e de indagações a respeito do discurso. A certa altura Bertha pergunta a Robert se ele diz para as outras mulheres o que está dizendo para ela; um pouco mais adiante afirma que todo homem usa o mesmo discurso sedutor com todas as mulheres que lhe agradam. Não discutem aqui fatos ou sentimentos, mas o uso da linguagem.

Há um diálogo entre Richard e Robert, entre as páginas 384 e 389, bem ilustrativo, onde deslocamentos e ambigüidades vão desde os protestos de amizade por parte de Robert, discussão sobre o objeto de desejo. Robert acusa Richard de ser desconfiado e repetidamente reitera sua amizade, prometendo "fazer [sua] parte", "desfazer os boatos" a respeito da vida passada de Richard, tudo "pela amizade de uma vida inteira". Grande ambigüidade o leitor percebe no trecho do diálogo em que discutem mulheres, coisas belas e objetos de desejo, cujo trecho vai aqui reproduzido:

Robert: Pecados! Bebidas e blasfêmia! (apontando) de minha parte. E bebidas e heresia (apontando outra vez) de sua parte - são esses os pecados a que você se refere?

Richard: E alguns outros.

Robert: Você quer dizer mulheres. Não tenho remorsos na consciência. (...) Você tem?

Richard: Para você, era muito natural?

Robert: Para mim é muito natural beijar uma mulher que me agrada. Por que não? Ela é bela aos meus olhos.

Richard: Você beija tudo que lhe parece belo?

Robert: Tudo - que possa ser beijado.

Este diálogo é uma construção que leva o leitor a uma estrada com diversas bifurcações, cada uma encaminhando-o a uma interpretação diferente. Sobre o que estão Richard e Robert realmente falando? Estarão lembrando o passado e suas farras de jovem? Ou discutindo teorias gerais sobre o comportamento humano? Ou trazendo baila o relacionamento dúbio que o leitor já presenciou entre Robert e Bertha? Ou estará Robert avisando a Richard que beijará sua mulher se a oportunidade se lhe apresentar? (O leitor sabe que ele acaba se fazendo). Quem sabe estará Richard fazendo um jogo para que o amigo lhe confesse o que aconteceu? Ou talvez querendo dizer a ele que desconfia ou sabe do que se passa entre ele Bertha?

Todo esse diálogo entre os dois amigos, do qual apenas um pequeno trecho foi reproduzido, assim como também o diálogo final entre os dois e, por que não dizer, todo o desenrolar da peça, levantam uma indagação: não estariam as personagens desta obra, ou seu autor, usando o *tongue-in-cheek* todo o tempo?

O *tongue-in-cheek* é, de acordo com Guido Almansi (1978), um tipo de comentário irônico de uma mensagem lingüística, próprio da cultura inglesa, que ocorre atrás de uma barreira (no interior da cavidade bucal) e não é percebido no exterior; apenas difunde uma dúvida com seu aparecimento. É diferente da antífrase, que confirma o leitor/espectador na sua expectativa de significado de uma enunciação e toma as mensagens unívocas - na antífrase fica claro que algo foi dito para significar exatamente o contrário.

O leitor da peça *Exilados* permanece de sobreaviso e se indaga o tempo todo a respeito dos significados a que os significantes enunciados se referem. Tomando o diálogo em questão (pag. 384 a 389) como exemplo, podemos perceber, como leitores, que as falas de Robert são elementos que reiteram sua amizade por Richard, demonstram seu interesse pela volta daquele Irlanda, seu estabelecimento ali como profissional, sua aceitação como professor de literatura na Universidade. Ele se esforça por demonstrar a Richard que sempre o defendeu e o compreendeu, e sempre fará o que puder pelo amigo. No entanto pode-se ler alguma ambigüidade nas suas palavras. Ao discutir Bertha, podemos

detectar na sua fala admiração, inveja, censura. Por exemplo, página 85, ele acusara Richard de ter fugido do país anos atrás com uma garota de nível inferior ao seu. E em seguida se desculpara, dizendo que esta não era sua opinião, estava apenas usando a linguagem de pessoas de cujas opiniões ele não partilhava. Em frases como "Na certa, é problema seu, Richard. No entanto, você não é mais tão jovem quanto naquela época" (p.385). Robert, ao mesmo tempo em que respeita as decisões do amigo, as censura veladamente.

Por seu lado, as falas de Richard neste diálogo são extremamente ambíguas. As palavras usadas são suaves, francas, ou abertamente indagadoras. Mas onde ele estatui um fato lê-se um comentário subjacente, onde ele faz uma pergunta podem-se detectar tons de sarcasmo. Por exemplo, quando ele oferece a cadeira a Robert com as palavras "Seu lugar de honra", pode-se entender que ele está fazendo uma reverência para o companheiro ou ironizando sua posição na casa como sedutor de sua mulher. Quando, a respeito do reitor da Universidade ter comprado seu livro, comenta "Essa cópia completa trinta e sete vendidas em Dublin", ele pode estar demonstrando satisfação com o grande número de cópias vendidas na cidade ou desprezando o público de Dublin por não dar valor sua obra, comprando tão poucas unidades. Quando pergunta a Robert "Você vai desfazer todos esses boatos?" Richard pode estar curioso em saber a posição do amigo, ou lhe pedindo que tome uma providência, ou testando o amigo quanto sua conduta no caso, ou procurando descobrir o que se esconde atrás do interesse do outro, ou até mesmo demonstrando sua desconfiança quanto ao fato de Robert estar realmente se empenhando nessa cruzada.

Os trechos citados não são mais que poucos exemplos ilustrativos deste elemento *tongue-in-cheek*, esse "deus misterioso, divindade da ambigüidade literária" (Almansi, 1978, p.424), que podemos sentir presente no texto.

Iniciamos este trabalho chamando a atenção para a relação ambígua e complicada de amor, amizade, sedução e traição existente entre os protagonistas da peça. Tentemos detalhar um pouco mais essa complicada relação.

Tomemos as quatro personagens principais: Richard, Robert, Bertha e Beatrice. Há um jogo de duplos entre eles, s vezes complementares, s vezes antagônicos. Os dois homens têm nomes semelhantes, com a mesma letra inicial. Os nomes das duas mulheres também são iniciados com a mesma letra. Por outro lado, se juntarmos

os nomes de Robert e Bertha, nomes que têm o mesmo número de letras, teremos o som Roberta (Robertha), que remete identificação de um com o outro.

Richard e Robert representam um duplo: uma circunstância que torna este duplo evidente é o fato de ambos serem escritores, apesar de direcionados em sentidos diferentes: um escreve ficção, o outro reporta fatos e opiniões. Além disso, têm um passado semelhante e partilhado, amam a mesma mulher, duelam por ela - com palavras. Das diferenças, podemos dizer que Robert é mais prático, escreve para o jornal e ganha um salário, enquanto Richard é o sonhador que fugiu da pátria, escreve romances e não tem ocupação fixa rendosa. Um tem então características que completam o outro e que atraem as duas mulheres formadoras do outro duplo: Bertha e Beatrice. A primeira é, como Robert, prática; poderíamos até usar a expressão popular pé-na-terra (em inglês "down to earth"); - seu nome, que significa "a resplandescente, a brilhante" (Guérios, 1981), em inglês contém a palavra terra, é quase um anagrama: BERTHA/EARTH - interiorana, mulher-sentimento, corpo, a que fica solitária em terras estranhas dando suporte ao marido e criando seu filho; enquanto a segunda - Beatrice: "feliz, beata, ditosa, bem-aventurada, que faz feliz alguém" (Guérios, 1981), que lembra Dante e a *Divina Comédia* - é intelectualizada, escreve, lê e faz reflexões, ensina música, é espírito. Bertha tem as experiências reais de uma relação amorosa - sexo, maternidade - enquanto Beatrice permanece na espera e na periferia dos acontecimentos, participando da vida dos dois homens através de cartas, pensamentos e espera. São complementares em suas características: o que uma pode dar a Richard, a outra não pode. Corpo versus intelecto. As palavras de Bertha para Beatrice página 425 ilustram essa complementação:

Feliz! Quando não entendo nada do que ele escreve, quando não posso ajudá-lo de forma alguma, quando nem ao menos entendo metade do que ele me diz s vezes! Você podia, e ainda pode.

Outra dupla se delinea: Robert e Bertha, as duas figuras práticas, duas criaturas que circulam volta de Richard, como mariposas ao redor da luz. Essa circunstância os identifica, assim como Richard se identifica com Bertha aos olhos de Robert, como veremos mais tarde.

Richard e Beatrice formam ainda um outro duplo com seu

entendimento profundo desenvolvido através de sua correspondência, que é feita de palavras, este elemento que não faz parte da vida de Bertha, como a citação acima deixa claro.

Assim Robert ama Bertha que ama Richard que atrai Beatrice que ama Robert, ou amou um dia. E ao lado das paixões que movem os protagonistas há todo um jogo de sedução, ciúme, rivalidade. Bertha seduz Robert para fazer ciúmes em Richard. Por tabela, ela seduz Richard através de Robert. Para Bertha, sua traição com Robert é um jogo a que ela se entrega para justificar a sedução de Beatrice por Richard. Este tenta seduzir Beatrice por não aceitar que ela ame Robert, o que representa também ciúmes do amigo. Robert faz o jogo da sedução em direção a Bertha, seja por paixão, seja por ciúme do amigo, seja por ter sido preterido quando os dois, juntos, conheceram Bertha. Há uma atração entre os dois homens, mencionada anteriormente, que os faz seduzir a mulher que é ligada ao outro. Robert chega a dizer para Richard (p.401): "Você é tão forte que me atrai mesmo através dela". Eles estão unidos por essa atração e pela paixão por Bertha.

Brigid e Archie, a criada e o pequeno filho, também estão incluídos neste jogo de amor e sedução, mas não cabe aqui neste trabalho examinar essas relações, pela limitação que o próprio trabalho impõe.

A paixão é também construída por palavras. Os dois homens discutem (p.402) o sentimento de paixão pela mulher e falam da *ilusão* da certeza de levantar nela também esse sentimento. E a competição entre os dois é tão grande que a um certo momento Robert diz ao amigo: "Amanhã poderia ter sido muito tarde. Eu poderia ter roubado Bertha de você" (p.401).

Richard é o criador da traição de Bertha com Robert. Ele a empurra para o amigo. Ela faz o jogo da sedução com Robert ao mesmo tempo em que faz um jogo honesto com o marido, contando-lhe em todos os detalhes o que se passa entre ela e Robert. Richard deseja ser traído por Bertha para justificar sua própria traição anterior. Após sua primeira traição, assim ele relata ao amigo, ele chegara casa e acordara a esposa adormecida para contar-lhe seu delito, com o intuito de "alimentar a chama da inocência dela com a [sua] culpa". Mas confessa mais tarde que desejou ser traído - pela mulher e pelo melhor amigo - para se sentir humilhado e construir de novo sua alma das ruínas de sua vergonha - contra os protestos de inocência de Bertha.

Da traição criada para Bertha, por Richard e por ela própria, o leitor só é testemunha da cena passada na casa dela pela manhã, em que ele a beija. Cena esta que é relatada fielmente a Richard logo após.

Talvez seja este um indício do *tongue-in-cheek* neste texto, a alertar o leitor para, que não seja crédulo em relação a tudo que se lhe apresenta. Como diz Almansi (1978, p.420), ao citar Hamlet:

Quando leio o texto e vejo-me incapaz de decidir qual maneira de decodificação estilística espera-se de mim, sei que fico a ver navios. Mesmo se eu consagrasse o resto de minha existência de pesquisador literário solução desse quebra-cabeça estético, eu encontraria finalmente apenas a confirmação de meus preconceitos iniciais. Nenhuma prova irrefutável pode me esperar ao fim dessa penosa viagem.

Ao relatar para o marido a íntegra de sua conversa com Robert, Bertha está dando uma prova de sua honestidade. Estará ela própria oferecendo esta prova a Richard, ou estará o texto oferecendo esta prova ao leitor? Bertha pode estar sendo sincera agora e sincera ao afirmar a Richard, ao final da peça, que nada aconteceu entre ela e Robert e que ela ama o marido como sempre amou. Ou ela pode estar sendo sincera agora para ilustrar seu caráter honesto para que o marido acredite nas palavras dela no final. Ou o leitor.

À página 429, Richard pronuncia as palavras-chave na leitura deste texto: "Isto eu nunca saberei". Richard, assim como o leitor, jamais saberá se Bertha lhe foi fiel. Jamais saberá o que aconteceu na casa em Ranelagh. Jamais saberá se Bertha se entregou a Robert depois que ele os deixou a sós. Tudo o que ele tem - e o leitor também - são as palavras de Robert e Bertha (Roberta novamente).

Bertha afirma para o marido que vai lhe dizer a verdade. Chama Robert e pede-lhe que também diga a verdade. Robert indaga: "Que verdade devo lhe dizer? Você foi minha naquela noite sagrada de amor? Ou eu sonhei?" E Bertha responde: "Lembre-se de seu sonho comigo. Você sonhou que eu fui sua a noite passada."

A dúvida fica no ar. Aconteceu? Foi sonho? Para o leitor,

A leitura apropriada da passagem não é nem uma interpretação literal nem uma extrapolação irônica, mas a tomada de consciência de sua desonestidade profunda. A ironia perfeita não se manifesta quando é reconhecida, mas quando permanece em estado latente. (Almansi, 1978).

Em estado latente também permanece a dúvida de Richard. Ele tem no texto a resposta para as afirmações de Bertha, resposta que contém em si a dúvida e a indagação:

"Eu feri minha alma por você - uma ferida profunda de dúvida que nunca será curada. Nunca saberei, nunca neste mundo. Não quero saber nem acreditar. Não me interessa." (p.435/6).

Terá Richard colocado a língua na cavidade da boca ao dizer que nunca saberá? Ou Bertha ao dizer que nada aconteceu? Ou Robert ao indagar se foi um sonho? Ou Joyce ao brincar com as palavras na construção desta peça teatral?

Richard pode estar querendo demonstrar sua incredulidade. Ou não. O texto pode tudo significar. Como diz Almansi (1978), "O traço do *tongue-in-cheek* não está no texto, está em nós. (...) É simplesmente impossível provar que certas afirmações irônicas são irônicas. Se se pode prová-lo, a afirmação deixa de ser irônica.

"Todo texto pode tudo significar". Se Richard Rowan jamais saberá qual a verdade contida nas palavras de seus companheiros, nós, leitores, também jamais saberemos.

Bibliografia

- ALMANSI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-cheek*. é *Poétique*, Paris, n° 36, nov. 1978. p.413-426.
- DALLENBACH, Lucien. *Le recit spéculaire; essai sur la mise-en-abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1981.
- JOYCE, James. *Exiles*. In: *The Essential James Joyce*. Intr. and notes by Harry Levin. London Granada; 1981. p.367 - 436. As citações do texto inseridas no trabalho foram traduzidas por mim.
- SCHOPENHAUER. *Schopenhauer en sus páginas*. Selección, prólogo y notas de Pedro Stepanenko. México: Fondo de Cultura Económica.

A IRONIA E A CRÍTICA SOCIAL EM "O HOMEM QUE SABIA JAVANÊS", DE LIMA BARRETO¹

Antônia Cristina de Alencar Pires*

Resumo

O conto "O homem que sabia javanês", de Lima Barreto é aqui analisado a partir da perspectiva da ironia como visão de mundo, inferindo-se na análise outros conceitos de ironia, bem como reflexões sobre a questão do poder da palavra e sobre a presença da figura do trapaceiro como enganador e ao mesmo tempo revelador de situações mascaradas pela farsa.

O homem é antes de tudo um animal mentiroso.
Guido Almansi

O conto "O homem que sabia javanês" apareceu pela primeira vez em 1911, na *Gazeta da Tarde*, do Rio de Janeiro e só foi publicado em livro em 1948, no volume *Clara dos Anjos*. Narra a história de Castelo, um vigarista que se aproveita da ingenuidade alheia para resolver seus problemas financeiros. Apesar de desconhecer a língua javanesa, "ensina" a um velho barão a ler um antigo livro escrito nessa língua. O barão, embevecido com tanto "saber", faz de Castelo seu protegido, incluindo-o em seu testamento e inserindo-o na carreira diplomática através de suas relações com pessoas influentes. Respeitado

* Mestranda em Estudos Literários: Literatura Brasileira na FALE/UFMG.

por seus "conhecimentos" de javanês, Castelo torna-se rico e famoso dando conferências e participando de eventos internacionais sobre a língua e a literatura da ilha de Java.

O conto é narrado em primeira pessoa pelo falso professor, que numa confeitaria relata a seu amigo Castro as peripécias e artimanhas de que lançou mão para atingir seus objetivos, evidenciando dessa forma o discurso do trapaceiro que seduz e engana e a credulidade dos trapaceados que se deixam seduzir por esse discurso.

Ao eleger a ironia como visão de mundo, Lima Barreto decepa as certezas de uma sociedade guiada pelos dogmas positivistas, eivada de resquícios monárquicos, com seus barões e viscondes. Além de criticar tal dicotomia, o autor ironiza as "escoras sabichonas" (pessoas influentes cujo saber é artificial e improvisado).

O caráter de crítica social e o fato do conto estar ligado a um certo período histórico, não excluem o valor literário do texto, nem o tomam uma obra "menor". Sua temática central - a arte da mentira - e sua construção, calcada no fingimento e nos jogos de palavras, fazem-no universal.

A literatura como lugar de expressão da ironia e a ironia como visão de mundo

A ironia tornou-se instituição com a filosofia socrática, como tática de simulação de ignorância; passou depois para a literatura helênica e foi posteriormente adotada por Shakespeare, Cervantes e Swift, entre muitos outros. Com F. Schlegel, no século XVIII, a ironia encontra na literatura e especialmente na narrativa um terreno fértil para expressar-se, tomando-se elemento constitutivo da arte de representar e comunicar. É a partir do ideário schlegeliano que a literatura passa a ser compreendida como construção e a obra literária como um organismo vivo, constituído de palavras. A partir de Schlegel e do Romantismo a ironia alargou sua carga significativa e ganhou autonomia, tomando-se uma marca da literatura pós-romântica.

Em se tratando da ironia, porém, é difícil enquadrá-la em definições rigorosas, já que não se pode concluir em definitivo se ela é um fenômeno, um termo, um conceito ou uma figura de retórica. Aliás, a

palavra "definitivo" não combina com a ironia, uma vez que ela é justamente uma deceparadora de certezas, uma demolidora das verdades dadas como únicas.

Destacamos aqui algumas tentativas de conceituação da ironia, com o objetivo de lançar luzes sobre a análise do conto que ora tratamos. Maria de Lourdes Ferraz entende que a ironia

anda a paredes meias com o humor, o sarcasmo, a sátira; o termo aparece por vezes confundido com designações mais gerais, como ceticismo, troça, quando não impostura (ignorância fingida) ou até mentira, e não raro, acaba por ocupar uma terra de ninguém.

Em um de seus textos sobre a ironia, Lélia Parreira Duarte diz que a ironia é algo nebuloso e fluido, que desaparece sempre que alguém se aproxima. E completa:

A ironia pode ser uma arma num ataque satírico, uma cortina de fumaça que encobre uma retirada, um estratagema para virar o mundo ou alguém s avessas, ou um artifício que permite ao sujeito usar a linguagem e viver harmoniosamente com a falta de completude. Pode ser encontrada em palavras e atitudes, acontecimentos e situações.

D.C.Muecke diz que a ironia é instável, amorfa e vaga e seu significado varia conforme o lugar e a época. O *Dictionaire de la conversation* registra a ironia como sendo uma figura de retórica que utiliza a palavra opostamente ao pensamento, de forma a ressaltar o que de fato se pensa. Temos ainda a definição de Vincent Salvador, que diz que o sentido irônico está no jogo da mentira textual, cujo indício para o leitor são as próprias marcas (con)textuais.

A ironia pode ser considerada ainda como uma "visão de mundo" e este é o conceito com o qual trabalharemos aqui. Na definição de Goldmann, a visão de mundo se expressa na obra literária através de um conjunto de idéias com as quais se questionam certos aspectos da realidade. A ironia se encaixa nesse questionamento para criticar e denunciar os desvios das normas, sejam elas morais ou sociais, de um modo sutil e dissimulado, dentro do que Ferraz chama de "dizer A para significar não A". Em sua produção ficcional (e jornalística), Lima Barreto põe em seus óculos de ver o mundo as lentes da ironia, para

através delas tratar de problemas de sua época e criticar a "inteligência" do tempo.

"O homem que sabia javanês" é um bom exemplo disso. Nesse texto o autor critica o bacharelismo reinante na sociedade e a valorização da figura do suposto sábio, ainda mais quando esse sábio é impostor e trapaceiro, como Castelo, o protagonista-narrador do conto. O trapaceiro sabe conduzir com grande habilidade seu discurso, credencial indispensável numa sociedade afeita "cultura de palanque", seduzida por um saber de verniz, inconsistente e superficial.

Como se disse acima, a literatura é o lugar por excelência da expressão irônica; sublinhamos ainda a questão da estrutura comunicativa da obra literária, considerando a ironia como canal de comunicação, cuja mensagem é o texto e o leitor o receptor. O modelo elementar de ironia na mensagem lingüística se faz através de sinais, os quais devem ser muito bem (dis)simulados, para que a intenção irônica ganhe maior força expressiva, como salienta Ferraz.

Em suma, a intenção irônica se revela e é apreendida porque a literatura se expressa através do código lingüístico. É claro, todavia, que o receptor deve dominar tal código, pois um leitor que não tenha um perfeito domínio, por exemplo, da língua inglesa, não perceberá a ironia contida num texto escrito em inglês. Alguns sinais gráficos como reticências e parênteses, a escolha de determinadas palavras e a forma como elas são empregadas no texto, propiciam ao leitor uma percepção mais explícita da ironia.

No conto em questão os sinais irônicos podem ser observados, por exemplo, nos nomes de alguns personagens, como o Visconde de Caruru. Caruru é uma comida afro-baiana, feita com quiabo e azeite de dendê, bastante escorregadia. No texto é justamente esse personagem que dá um "jeitinho" para arranjar empregos públicos para terceiros, "escorregando" entre os meandros do Poder. Ou ainda o Barão de Jacuecanga, que pode ser lido Ja/cueca/nga, o que revela o tratamento irônico dado por Lima Barreto a certas figuras da sociedade, as quais despreza.

Ainda com relação estrutura comunicativa do texto literário, destacamos a relevância do narrador, aquele que "conta" a história dentro do espaço textual e que s vezes é também personagem. É o caso de Castelo, que narra os acontecimentos falando do presente sobre o passado, ou seja, de dois planos temporais. O narrador é o emissor que transmite a mensagem ao(s) narratário(s) que é(são) o(s) receptor(es) explícito(s) da narração. No conto, Castro e o Barão de Jacuecanga são

os narratários de Castelo. O leitor implícito também é receptor do texto. Estes elementos propiciam a circulação da ironia, a qual deverá ser alcançada pelo leitor real, o co-receptor da narração.

Os jogos de poder e enganos

A ironia aparece no texto literário como ironia retórica (ou de primeiro grau) e ironia *humoresque* (ou de segundo grau). A ironia retórica evidencia-se no plano do enunciado do texto, sob a forma de jogos de poder e enganos e a ironia *humoresque* desnuda os processos de produção de sentido e a tessitura do texto, através de sua enunciação.

A ironia retórica pretende combater vícios e desvios e por isso aparece muito na crítica social. É através dos jogos acima mencionados que são criticadas situações e atitudes que se quer censurar. Para tratar desses jogos, abordaremos aqui o elemento curiosidade como fator desencadeador das ações e do discurso de poder engendradora da trapaça, discurso este que está assentado na linguagem — instrumento que permite ao homem mentir, fingir. Abordaremos também a questão da busca do objeto de desejo do enganador e do enganado e como esta busca entrelaça as situações dentro da narrativa.

Nas religiões e nas mitologias a curiosidade está relacionada ao fáustico, ao fático e também fragilidade humana. Em um estudo sobre *As mil e uma noites*, Adélia B. de Menezes mostra como a curiosidade tem lugar de destaque nessa coletânea de contos árabes, tanto no nível macro quanto no nível micro da estrutura narrativa.

Sherazade, a bela contadora de histórias, tem sua execução adiada a cada noite por causa da curiosidade do sultão sobre o final das histórias que ela conta. E nas histórias contadas, o elemento curiosidade também está sempre presente. A astuciosa tecelã de contos sabe administrar a curiosidade do sultão, mantendo-o preso teia de seus enredos.

Transpondo comparativamente estas análises para "O homem que sabia javanês", verificamos que a curiosidade também aparece no conto e em dois níveis. No primeiro nível (macro), ela se manifesta quando Castro interpela Castelo, curioso por saber como este se tornou professor de javanês. No segundo nível (micro), a curiosidade se apresenta através do Barão de Jacuecanga, que deseja muito ler o velho livro escrito em língua javanesa. É por causa dessa curiosidade, desse desejo, que acontece o encontro com Castelo, desencadeando as ações

posteriores da narrativa.

Assim como Sherazade, Castelo sabe manipular a curiosidade do Barão, tecendo histórias que o seduzem. Tanto o sultão quanto o Barão tornam-se frágeis na busca de seus objetos de desejo: os finais das histórias e o aprendizado do javanês, respectivamente. Sherazade deseja salvar sua vida e Castelo deseja resolver seus problemas financeiros. Curiosidade e desejo se entrelaçam e entrelaçam as situações quando ocorrem os encontros entre enganadores e enganados. Dos encontros estabelecem-se os jogos de dominação e enganos, praticados através do discurso que engendra a farsa. Sherazade e Castelo detém o poder através da palavra e da encenação. No conto o poder da palavra de Castelo é exercido duplamente: sobre o Barão e sobre Castro, pois é o narrador que conta sua versão dos fatos, podendo também falseá-los.

Diz Almansi que "o homem é antes de tudo um animal que mente e a arte de mentir ainda não conheceu nenhuma decadência". Sherazade e Castelo mentem sobre suas verdadeiras intenções, dissimulando-as através de suas histórias. A palavra adquire, assim, o estatuto de objeto mágico, tanto no discurso falado quanto na escrita, o que faz do antigo livro em javanês uma relíquia preciosa, cuja leitura afastará os males que afetam a família do Barão. As histórias contidas no livro e "lidas" por Castelo fascinam o velho e decadente nobre, do mesmo modo que o sultão em relação aos contos de Sherazade.

Através da palavra falada e escrita, sucedem-se as histórias dentro da história, formando um tecido cujo fio mais relevante no conto de Lima Barreto é o fio da ironia.

Os jogos de poder resultam, s vezes, no engano de todos por todos. É assim que Castelo além de enganador também é enganado, pois não é capaz de decifrar os caracteres da escrita javanesa que também o fascinam, a ponto de fazê-lo quase acreditar nos poderes benéficos do livro. Vale ainda lembrar que os jogos de enganos são um jogo de máscaras, uma teatralização cujo palco é o espaço do texto.

O desvelamento das máscaras

Os jogos de enganos são praticados pelo trapaceiro, que segundo Bakhtin é uma figura de caráter satírico-paródica que se presta denúncia e crítica social. Ligada ao teatro e aos espetáculos de máscaras, essa figura da literatura medieval influenciou a literatura contemporânea.

Castelo encarna o trapaceiro e da narração de sua farsa vão sendo reveladas situações da vida social brasileira, na transição do século XIX para o século XX. Quando conta sobre seu fingimento e suas artimanhas e sobre o fingimento das pessoas que o cercam, Castelo vai aos poucos retirando sua máscara e as dos outros personagens. A retirada das máscaras implica no desvelamento dos processos de estetização do signo lingüístico. O desvelamento das máscaras é também uma maneira de fazer leitor e texto dialogarem. O diálogo confere a permanência da obra literária e no caso dos textos irônicos confirma a ironia como canal de comunicação.

Castelo trapaceia, engana e ao mesmo tempo denuncia. Atrás de seu discurso e de sua máscara vão sendo desenhados os contornos das marcas irônicas, que o leitor decodificará, inclusive as que estão nas entrelinhas.

A "Teoria do medalhão" e a prática do espertalhão

Em 1882, de maneira bastante irônica, Machado de Assis formula uma "teoria" do poder, na qual são enumeradas as manobras que se deve fazer para alcançá-lo. Trata-se do conto "Teoria do medalhão", no qual um pai ensina ao filho como proceder para tomar-se um homem socialmente bem-sucedido. Medalhão, segundo Maria Zilda F. Cury teria vários significados, mas o que melhor caberia é o de "figura sem valor que, no entanto, exerce posição social relevante".

O conto foi escrito no período de transição entre a Monarquia e a República (o mesmo período focalizado no conto de Lima Barreto). O novo regime, entretanto, não trouxe grandes mudanças, uma vez que a cultura da troca de favores, do clientelismo e do tráfico de influências já estava profundamente enraizada e Machado de Assis faz uma crítica severa a essa situação, utilizando-se da ironia.

Se no texto machadiano expõe-se toda uma teoria de como inscrever-se nas esferas do poder, através de um laborioso e permanente trabalho de construção de uma imagem, em "O homem que sabia javanês" evidencia-se toda uma prática da esperteza, com resultados garantidos, ou seja, fama e fortuna adquiridas da noite para o dia, através do golpe certo nas pessoas certas. As fórmulas do pai dedicado "e do trapaceiro Castelo são muito parecidas. Fazem parte delas saber enganar, impressionar através da erudição" e investir em auto-promoção.

Os dois contos remetem a uma situação que tanto M. de Assis

quanto L. Barreto não deixaram de criticar: a mentira com a finalidade de obter ganhos materiais. Nos dois textos há um discurso de poder, para o poder e pelo poder associado questão do saber e do falso saber. Enganar através do saber, eis a tônica da teoria do medalhão e da prática do espertalhão, as quais são uma impostura desmistificada pela ironia.

Conclusão

A ironia diz sempre de um lugar e de uma época. Percebendo-a dessa forma, associamos a esta afirmação o conceito de visão de mundo como operador de nossas análises. Esse "dizer de um tempo" é bastante visível no conto de Lima Barreto, no qual a ironia anda de braços dados com o humor e o sarcasmo.

As aventuras de Castelo, apresentadas através da ironia retórica, dão conta de um discurso de dominação fundamentado no fingimento e no poder da palavra, cujo jogo de sedução permeia todo o conto e é desmistificado pela ironia *humoresque*, quando caem as máscaras dos fingidores.

No conto há uma valorização muito grande da leitura, que perpassa todo o texto, seja diretamente ligada questão do livro javanês, ou indiretamente, ligada aos jornais, revistas e enciclopédias lidas por Castelo para articular melhor sua farsa. Nos textos irônicos a valorização da leitura e do leitor institui uma parceria entre o autor e o sujeito que lê. Esta parceria confere obra um caráter de transcendência temporal e universalidade.

Notas

1. Apresentado como trabalho final do curso de Pós-Graduação Ironia e humor na literatura, no 1º semestre de 1993, na FALE/UFMG.
2. FERRAZ, M.L. A ironia. In: *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1987. p.15-47.
3. Idem.
4. DUARTE, L.P. Ironia, humor e literatura. In: *Ensaaios de Semiótica*. Cadernos de Teoria da Literatura, Belo Horizonte, UFMG, 22-24: 92-113, 1989-91.
5. Citado por Judith Stora Sandor na introdução de seu livro *L'humour juif dans la littérature*; de Job a Woody Allen. Paris: PUF, 1984. p.15-25.
6. Citado por Lélia P.Duarte em "A ironia e o humor na literatura" (notas de aula). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1993.
7. Idem.
8. GOLDMANN, L. *Dialética e cultura*. Trad. Luís Fernando Cardoso. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
9. DUARTE, L.P. *Literatura e jogo: função retórica e função lúdica da ironia e do humor* (notas de aula).
10. Citado por Lélia P.Duarte, idem, ibidem, notas 5 e 6.
11. FERRAZ, M.L. op.cit., p.15-47.
12. MENEZES, A. B. *Do poder da palavra*. In: *Folha de São Paulo*, 29 jan. 1988, Folhetim.
13. ALMANSI, G. O misterioso caso do abominável *tongue-in-cheek*. *Poétique*, Paris, (36): 413-26, nov., 1978.
14. BAKHTIN, M. Função do trapaceiro do bufão e do bobo no romance. In: *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988. p.275-81.
15. MACHADO DE ASSIS. Teoria do medalhão. In: *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988. p.67-76.
16. CURY, M.Z.F. Medalhão à brasileira. In: *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, 12(14): 26-35, jul.-dez., 1992.

ANA CRISTINA CÉSAR: A IRONIA COMO SALVO CONDUITO

Cleide de Fátima Simões*

Resumo

A leitura crítica da obra de Ana Cristina César obriga a um aprofundamento em relação à prática da ironia e auto-ironia como recursos de linguagem, para apreensão do sofisticado discurso poético da pós-modernidade. É sob este foco que apresento este trabalho.

Persona poética: o engodo

Existe uma certa glória em não ser compreendido.
Baudelaire.

A literatura contemporânea tem-se valido de uma constante em relação ao itinerário linguagem/sujeito da escrita: a metalinguagem. O debruçar-se sobre o texto, o uso consciente e ao mesmo tempo emocionado da palavra, possibilitando a desmistificação do seu produtor, aproximando-o do leitor - agora crítico - são itens extremamente valorizados e apontam para várias direções: uma delas é a ironia.

Seja enquanto recurso estilístico, tom narrativo ou poético ou fim de um processo construtor da textualidade, a ironia revela uma busca

* Aluna do Curso de Pós-Graduação em Letras e Estudos Literários - Mestrado em Teoria da Literatura, em regime de Disciplina Isolada.

de autenticidade entre o emissor, sua mensagem e o interlocutor/leitor.

Esta é uma das hipóteses que espreitam os limites da atual produção de linguagem. Muitas vezes, refletir sobre este fenômeno no espaço literário significa deparar-se com o silêncio ou com o vazio diante da insuficiência do dizer/escrever e, mais ainda, com a perplexidade do leitor/decifrador. Esta é uma verdade e uma vertigem dos poetas desde a modernidade de Baudelaire, Mallarmé, Lautreamont, até a pós-modernidade de Ana Cristina César¹:

As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios(p.17).

O silêncio enquanto recurso na poética de A.C.C. inscreve-se como uma transcendência, refúgio e reflexão última do artista, que procura suplementar a linguagem quando ela se torna inautêntica. É dentro dele que se sabe de outro discurso: o da consciência da não- plenitude da linguagem, de seus desvãos e, obviamente, do seu desejo de morte do discurso, na medida em que se torna realidade escrita e, portanto, objeto alheio:

Frente a frente, derramando enfim todas as palavras, dizemos com os olhos, do silêncio que não é mudez (p.25).

Ana Cristina César pertence a uma geração de poetas que busca a plenitude da linguagem poética, a perfeita identificação entre o vivido e o poético, ironicamente denominados "marginais". A.C.C. está historicamente vinculada a este grupo de poetas que vergaram seus versos a uma contigência político-cultural. Os chamados "marginais" são um grupo que procurou resistir intelectual e fisicamente a uma força ideológica absurdamente repressora, no Brasil dos anos 70.

A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão.²

A questão político-ideológica é um contraponto, mas além desta encontra-se outra razão para essa terminologia: o desencontro de propostas com a poética experimentalista dos concretos, representada por João Cabral de Melo Neto e os irmãos Campos & Pignatari, que

preconizaram a morte da subjetividade e ressaltaram o rigor com a linguagem.

Os marginais vão apôr-se a esse duplo consenso da negação do subjetivismo e experimentalismo da linguagem; o caminho poético deles é a valorização do cotidiano ("momentaneidade")³, da coloquialidade, experiência e síntese, bem ao gosto modernista/oswaldiano. Uma linguagem que se constituiu a partir das fórmulas modernistas, resguardando sua arquitetura imaginária em oposição ao modelo 'real'.

Poesia é, então, uma mistura de acaso cotidiano ("pego a palavra no ar") e registro imediato ("no pulo aparo") submetidos, no entanto, a uma instância todo-poderosa que (...) se apresenta oculta: o "eu". (...) Não importa a elaboração literária; composição é jogo rápido, pulo, flagra, *take*, mas sempre a serviço de uma expressividade neo-romântica, "sincera", coloquial, desse ego que escreve e que "se escreve todo o tempo."⁴

Mas é aí que se inscreve a *diferença* entre a poética de A.C.C. e a dos de sua geração, a de 70:

Recomendo cautela. Não sou personagem do seu livro e nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada(p.12).

Desde a primeira linha poética de *A.T.P.*, torna-se evidente o grau de elaboração do discurso, que se volta, muitas vezes, para si mesmo: espaço onde se reconhece a ficcionalidade do EU.

Isto não é um livro, sou eu,
Sou eu que você segura(p.111).

Esse "eu" é propriamente um efeito do discurso. Uma persona entre as várias que A.C.C. coloca nas mãos do leitor. Encontra-se aí uma tentativa de engodo e sedução através de uma verdade contestável. A tentativa dessa persona de corporificar-se através da linguagem tensiona a relação poética/pragmática do discurso.

Nada, esta espuma

Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com seus ouvidos.
Da amurada deste barco
quero tanto os seios da sereia(p.67).

Na *Odisséia* de Homero (Canto IX) a narração ocupa-se da estratégia do herói Ulisses, que se faz acorrentar no mastro do navio e obriga seus marinheiros a colocarem cera nos ouvidos para não sucumbir ao canto das sereias. Leia-se também uma referência direta de A.C.C.: o título é homônimo ao primeiro verso de um soneto de Stephen Mallarmé, onde o poeta não teme os tormentos nem as sereias, pois o fazer poético justifica toda sorte de atropelos.

Já A.C.C., em versos exemplarmente métricos e sonoros, o que confirma o rigor na construção da sua poética, demonstra claramente o *desejo* da escrita, metaforizado nas sereias, belas e fatais. Mas existe uma "amurada" entre a persona lírica e o objeto do desejo. A linguagem poética volta-se, nesse instante, para seu destino: a representação.

Os versos que compõem *A Teus Pés* incitam a todo instante a essa procura da correspondência, dos ouvidos e cumplicidade do leitor, invariavelmente distante, indiferente, inacessível:

Falar sem ser ouvida.
Desfraldar pendengas: te desejo.
Indiferença fanática ao ainda não(p.48).

A falta de correspondência, essa condenação de viajar, viajar à cata de portos e musas, esse fascínio pelo nada, transposto nesse lance intertextual com Mallarmé, e confirmados nos versos-diários que recortam uma solidão, um vazio, apontam para um silêncio próprio da pós-modernidade.

o erro, centro do poeta é rondar indefinidamente aquele noturno que é o vazio, o nada. Desse nada, o poeta tira um "estranho poder de afirmação": Mallarmé arranca dele o instante, Rilke o espaço.⁵

Instante e espaço parafraseados na poesia de A.C.C. que

compactua com este "Spleen"⁶:

Fico quieta.

Não escrevo mais. Estou desenhando numa vila
que não me pertence. (p.79)

Buscar refúgio na linguagem e ao mesmo tempo reconhecê-la como um jogo de engano não é senão o princípio da ironia, que inverte o elogio à linguagem como suporte da realidade do sujeito, e não de si mesma. "E veja: não passo, ai de mim! de uma bela página de literatura" (Valery).

Muito provavelmente esta seja a ambigüidade do discurso, este estar não-sendo, que se revela por isso mesmo um desdobramento para a vertigem, a interrogação, a dor:

Olho muito tempo o corpo de um poema
Até perder de vista o que não seja corpo
E sentir separado entre os dentes
Um filete de sangue
Nas gengivas(p.53).

Em princípio é o que fascina e arde na poesia de A.C.C: sua obscuridade, promovida pelos ilogismos, a escrita fragmentária e caótica: "a poesia pode comunicar-se antes de ser entendida" (T.S.Eliot.), o que provoca a leitura-desvendamento do texto.

Incomunicabilidade e fascinação deságuam num discurso cheio de tensão e dissonância. Ecos baudelairianos.

As audácias da poesia lírica moderna ecoam num conceito de poesia como transgressão da lógica e, nesse sentido, podem até ser chamadas "loucuras". A poesia moderna é, mais claramente do que as anteriores, continente de todas as dispersões possíveis do 'eu' e da 'alma' em direção ao mundo do desejo e da utopia. Aquela dimensão do 'eu' aprisionada pela lógica liberta-se através do poema. O poema é um espaço possível de liberdade.⁷

A atração e o repúdio que o universo propicia ao poeta, enquanto realidade possível de ser poetizada e colocada à disposição dessa persona-lírica, muitas vezes o fazem sentir-se traído pelos

excessos, pela multiplicidade de signos, que inibem uma referencialidade e a instauração de uma verdade poética totalizadora:

Comprou carteira no Detran? E suicidaram-se os operários de Babel. Isso foi antes. Agora irretocável, refiro ficar fora, só na capa de seu livro (p.53).

Diante dessa afirmação irônica, que aparentemente negligencia a busca da síntese do mundo com o sujeito poético, vislumbra-se na poética de A.C.C. uma nova tentativa de captura: a do eu-empírico e a da persona-lírica.

A.C.C. apresenta *A Teus Pés* sob diversas personas poéticas. Uma que encena várias outras, simula outras linguagens e caminhos numa tentativa de "soldar" definitivamente essas duas instâncias.

Quisera dividir o corpo em heterônimos —
medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo (p.61).

Braudrillard ensina que dissimular é fingir não ter o que se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência.⁸

E as personas poéticas de A.C.C. fingem. Fingem escrever diários, cartas, postais. Quanto ao diário é possível perceber uma "pseudodestinação", pois, "o narratário é o destinatário inscrito no texto".⁹ Assemelha-se, portanto, a um auto-retrato. Mas a composição desse processo não é efetivada de maneira tranqüila, "porque na tentativa de olhar-se de dentro, o auto-retratista percebe que o "eu" lhe escapa, formando-se e deformando-se sem cessar na superfície caótica do texto".¹⁰ Trata-se de uma forma literária insustentável ou que, quando muito, sustenta-se através das super-posições, justaposições e montagem.

Uma experiência frustrada e fadada ao vazio, ou a de um "eu" que ao deparar consigo próprio vê um tu. Novamente percebe-se o amparo da ironia nessa tentativa frustrante da captura ou amalgamento de EU-lírico e EU-empírico:

A conversão do EU em TU é uma imagem que compreende todas as imagens poéticas. Assim, a imaginação poética não é invenção, mas descoberta de presença, ela implica em dar presença aos outros.¹¹

Esse Eu que não se atinge é (re)buscado em várias instâncias na poética de A.C.C., seja no plano formal — um misto de experimentação de linguagem e repúdio dos discursos "consagrados" — seja na alternância de personas, que mediatizam essa vida simulada e o próprio discurso. Essa persona configura-se como o emissor da obra, que encontrará a todo instante intervenções do discurso com o seu referente:

Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil. Agora, silêncio, silêncio eletrônico, produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça de asas batendo freneticamente (p.7).

Do nada, esta espuma

A radicalidade da escrita de A.C.C. encontra valioso suporte na auto-ironia. A impossibilidade de (des)velar-se na escrita é um pressuposto para a sua composição poética. Aparentemente, apresenta-se aí um paradoxo: a insuficiência da linguagem é denunciada através da própria linguagem:

Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
Mais do que fiel, oh tão presa! (p.9)

Nessa disfunção, nesse espaço, irrompe o tom irônico como um agente que ocupa o intervalo de silêncio rumoroso da linguagem. Uma via onde transparece a perplexidade.

O texto falsamente biográfico, as cartas e fragmentos de diário, dessa persona-lírica em contínuo trânsito, são recursos elucidados pela própria autora, enquanto crítica e tradutora.

Escrever cartas é mais misterioso do que parece. Na prática da correspondência tudo é supostamente muito simples. Não há narrador fictício nem lugar para o fingimento literário, nem lugar para o domínio imperioso das palavras. Diante do papel fino das cartas seríamos nós mesmos, com toda a possível sinceridade verbal: o eu da carta corresponderia, por princípio, ao eu verdadeiro, à espera de correspondente réplica. No entanto, quem se debruçar um pouco mais sobre

essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranqüila do eu.¹²

O texto poético de A.C.C. confirma sua reflexão teórica: não há réplica e, quando há replicante ele não é mais que uma imagem virtual — real, nos domínios tortuosos da linguagem — representação, inatingível, insuficiente ao mesmo tempo que fascinante, como uma sereia de papel.

A história está completa: Wide sargasso sea, azul azul que não me espanta, e canta como uma sereia de papel (p.21).

O exercício de colocar "uma frase em cada linha. Um golpe de exercício" (A.T.P., p.7) torna-se um jogo, uma ânsia de falar-se, de socializar-se junto à escrita, e a cada tentativa frustrada surge uma âncora: a ironia. A subjetividade pretendida e fugidia deixa rastros nos versos impregnados de dor e perplexidade.

Não estou conseguindo expressar minha ternura, entende? (p.90).

O diário retorna à cena como um campo de experimentação, denunciando também o grau de elaboração desse discurso aparentemente desconexo, onde a palavra torna-se poética e não é. A coincidência entre narratário e destinatário — condição para a produção de textos desta natureza — obriga a uma outra categorização, a do texto que se lê, e não propriamente num exercício metalingüístico, mas num ato de *reflexividade*.

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas (p.90).

Essa confissão, esse momento de "verdade" faz contra-canto com vários outros, onde a persona-lírica excita e convida o leitor à uma troca de confidências.

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passional, que guardei a sete chaves... (p.11)

A auto-ironia aliada aos chavões ("sete chaves") reafirma a tentativa de captar a cumplicidade do leitor, com a finalidade de resistir ao *aniquilamento* que ronda, atrai e subjuga.

Não escrevo mais. Estou desenhando
numa vila e que não me pertence.
Não penso na partida. Meus garranchos
São hoje e se acabaram (p.95).

A tentativa de substituir a palavra pela imagem é constante, principalmente no caderno *Luvás de Pelica*. Mas também no percurso da linha, do desenho, da palavra, existe a possibilidade do *apagamento* da subjetividade, uma incrível atração pela irracionalidade e distanciamento.

Ataque de riso no Paris Pullmam numa cena inesperada de Preparem Seus Lencinhos — a falação entregando tudo pela mãe do menino que Solange seduziu (p.97).

Em *A Teus Pés* o poema é um campo de atrito, onde é evidente a relativização do ato da escritura. O verso torna-se um *espaço* onde o desejo de constituir-se através do outro e do leitor é uma constante, é uma tentativa de recuperação da memória das palavras.

Quando entre nós só havia
uma carta certa
a correspondência completa
o trem os trilhos
a janela aberta
uma certa paisagem
sem pedras ou
sobressaltos
meu salto alto
o copo água
a espera do café. (p.34)

Notas

1. Os versos de Ana Cristina César que ilustram as reflexões teóricas neste trabalho estão inseridos na obra *A teus pés*, de que cito, de agora em diante, apenas as páginas referidas.
2. HOLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem*, p.68.
3. O termo "momentaneidade" foi usado por Heloisa Buarque de Holanda referindo-se à "poetização da experiência do cotidiano" como condição para produção poética da geração marginal, no Brasil, nos anos 70.
4. SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*, p.68.
5. PERRONE-MOISÉS. *Texto, crítica, escritura*, p.88.
6. "Spleen" - termo usado pelo filósofo Walter Benjamin para designar o tom poético de Charles Baudelaire, o poeta que inaugurou a modernidade, na França, séc. XIX.
7. LEMINSKI, Paulo. In: *Vídeo Assaltaram a gramática*, dir. Ana Maria Magalhães, 13 minutos, 1983.
8. BAUDRILLARD. *Simulacros e simulações*, p.9/10.
9. MIRANDA, p.35.
10. Idem, *ibidem*.
11. LIMA, Regina Helena S.C. *O desejo na poesia de A.C.C.*, p.109.
12. CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos do Rio*, p.105.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Editora Relógio D'água: Antropos, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Iluminuras, 1993.
- BOURGEOIS, André. Préface, introduction et l'inversion ironique ou l'apprentissage du spectateur. In: *L'ironie romantique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974. p.7/43.
- CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- . *Escritos do Rio: ensaios*. Armando Freitas Filho (Org.). São Paulo: UFRJ/Brasiliense, 1993.
- DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, revolução e literatura. *Ensaio de semiótica*. Belo Horizonte, FALÉ/UFMG, n. 22-24, 1989. p. 92-113.
- FERRAZ, M. Lourdes. *A ironia romântica*. Lisboa: IN-CM, 1988.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem: epc vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2.ed., São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.
- LIMA, Regina Helena S.C. *O desejo na poesia de A.C.C.* São Paulo: Editora Annablume, 1993.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: UFMG, 1992.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida Literária: polêmicas, diários & retratos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

VENENO ADMINISTRADO

Ou a ironia a serviço da objetividade jornalística

Cláudia Lemos*

Resumo

A ironia é uma das provas de que "todo texto pode tudo significar", como diz Rimbaud. Para o texto jornalístico, que tem como norma a objetividade, lidar com a ironia é tentar manipular um veneno dentro de limites em que ele tenha utilidade terapêutica e não exploda as regras do gênero.

Ironia

Ao perceber uma ironia, normalmente sorrio. É divertido decifrar o jogo de palavras que brinca com o sentido esperado de um dito e nos faz entender seu oposto. "Quando digo uma coisa numa roda de dez pessoas e apenas uma sorri, fiz uma ironia". Ouvi de um português essa definição que me parece bastante explicativa, porque toca nos dois elementos que dão charme à ironia - a ambigüidade e o efeito de cumplicidade que ela cria.

Como o sujeito espirituoso na conversa, o escritor e o jornalista buscam provocar o leitor e capturar-lhe o riso escrevendo alguma coisa diferente do que querem dizer. O autor espera que seu leitor compreenda a incongruência e decifre, nas entrelinhas, a mensagem real. Mas, em benefício da clareza que o texto de imprensa deve ter, o jornalista usa toda a sua habilidade para deixar pistas da brincadeira, denunciando a

* Mestranda em Estudos Literários: Teoria da Literatura na FALE/UFMG.

contradição com o máximo de sutileza que for compatível com um entendimento garantido e rápido. A graça da ironia fica na ambigüidade - e também em resolvê-la.

O efeito do truque é o estabelecimento de uma cumplicidade imediata entre o autor e o leitor, que se vê participando do jogo. O prazer é o mesmo de descobrir como montar um quebra-cabeças ou encontrar um ladrão.

No jornalismo, a ironia é engraçada como um jogo educativo, mas o jogo de palavras no jornal não é uma simples brincadeira. Ao contrário da literatura, o jornalismo é um negócio sério e objetivo. Sua função não é divertir, mas sim informar. Ainda que, em benefício desse fim, ele use jogos como meios para atrair o leitor.

Não se espera que, ao ver a notícia de um acontecimento qualquer, alguém diga "que notícia bem escrita!" ou "que *layout* espetacular!"; o redator ficará gratificado e o projetista satisfeito se o leitor se motivar pelo acontecido, entender o que aconteceu e tiver condições de formar juízo adequado a respeito(...). Enquanto, na literatura, a forma é compreendida como portadora, em si, de informação estética, em jornalismo a ênfase desloca-se para os conteúdos, para o que é informado. O jornalismo se propõe a processar informação em escala industrial para consumo imediato. As variáveis formais devem ser reduzidas, portanto, mais radicalmente do que na literatura¹.

O jogo irônico com as palavras funciona como um truque para transmitir uma mensagem ou para defender uma tese, do mesmo jeito que os brinquedos pedagógicos são um pretexto para ensinar alguma coisa - e continuam sendo brinquedos.

Nos jornais e revistas, esse é um dos artificios preferidos por nove entre dez críticos e columnistas sociais ou políticos - do Elio Gaspari de *Veja* ao Jânio de Freitas da *Folha de São Paulo*, de Jô Soares (*Veja*) e Millôr Fernandes (*Isto é* e *Jornal do Brasil*) a Ricardo Semler e José Simão (*Folha*), passando pelo "Painel" da *Folha*, "Radar" da *Veja*, "Informe JB" e pelas colunas sociais.

A função informativa do texto é o limite do jogo com a ambigüidade no jornalismo. Na literatura, a dúvida sobre a traição de Capitu a Bentinho, no *Dom Casmurro* de Machado de Assis, já atormentou gerações de leitores e alimenta, até hoje, polêmicas nos

cadernos de cultura dos jornais. Não vai, naturalmente, ser resolvida. Está nessa ambigüidade inesgotável um dos prazeres que o livro, como outras obras de Machado de Assis, oferece ao leitor. Fico satisfeita por ser ludibriada pela trama e pelo sentido indecifrável das palavras escolhidas, que podem significar simplesmente o que dizem ou talvez o contrário. Saboreio a suspeita.

Jornalismo não é o mesmo que literatura. Quem pode imaginar um leitor de jornal voltando a pensar centenas de vezes sobre o que estaria querendo dizer o repórter ou o analista ao escrever sobre o último aumento do preço da gasolina ou o último caso de corrupção? Ainda que isso aconteça, é à revelia da ambição do jornalista de elucidar o caso e oferecer a solução ao leitor. Se uma pequena ironia tempera a informação, estabelecendo um jogo cúmplice entre o autor e o leitor, apimentá-la radicalmente com uma ambigüidade insolúvel estraga a especialidade da casa.

Tratamos, então, de duas espécies de ironia. Falamos de uma ironia própria da literatura, generosa com a linguagem e seus múltiplos sentidos - "a presença que vem solapar os significados apontados, para mostrar que é impossível afirmar algo definitivamente, já que o homem, o mundo e a própria linguagem não existem de forma absoluta"². Reconhecemos também uma espécie de ironia que pode ser chamada de retórica e que, ao contrário, "procura garantir o estabelecimento de uma 'verdade' útil ao narrador"³. Essa última ironia é a predileta do jornalismo. Ela flerta com os sentidos que cabem numa mesma enunciação para realçar o sentido escolhido, para afirmá-lo de forma mais convincente, indicando-o através de uma oposição.

Almansi⁴ chama de antífrase a ironia retórica. Localizável em oposições explícitas, ela confirmaria o que o leitor já adivinhou, sem deixar espaço para a ambigüidade. A antífrase oferece ao leitor meios seguros para medir o alcance da honestidade e da desonestidade do autor - pistas como uma piscadela, uma mudança no tom de voz ou o uso de aspas para destacar a palavra com duplo sentido.

Do outro lado está, para Almansi, o *tongue-in-cheek*, a ironia que apenas reforça um estado de dúvida, sem dar indicações explícitas de qual é a interpretação correta para o jogo de palavras. *Tongue-in-cheek* é uma expressão inglesa para descrever o mecanismo da ironia. Quer dizer, literalmente, "língua na bochecha". É como se, ao invés de piscar o olho ou cutucar o ouvido para avisar que está ironizando, o autor fizesse um sinal invisível com a língua. Para Almansi, todos os instrumentos de análise estilística falham na tentativa de detectar a presença desse tipo de

ironia, que só existe se não podemos provar sua existência, se a ambigüidade prevalece. Almansi alinha exemplos da literatura - o *Hamlet*, o *Júlio César* e sonetos de Shakespeare, *O Príncipe de Maquiavel*. Ali, o importante não é que o leitor compreenda até onde o texto é sério e defina seu sentido, mas que ele entre no jogo de duplicidade da comunicação.

Jornalismo

Quem quer literatura busca-a nos livros. A função do jornal é informar. Mas informar não é apenas noticiar: é, a um tempo, selecionar e orientar. No esforço de selecionar se acha subentendida a obrigação de criticar.⁵

A ambição do jornalismo não deixa de ser um problema que sua relação com a ironia exemplifica. Os estudos sobre o jornalismo valorizam a objetividade e a comunicabilidade. O texto deve conter grande número de informações a respeito do fato a que se refere - seu objeto -, expostas de maneira clara e concisa; deve substituir adjetivos por dados e evitar mencionar impressões pessoais sem um significado preciso para o leitor.⁶

O ideal da objetividade jornalística é atribuir a cada significante um significado preciso, sem mal-entendidos que atrapalhem a compreensão do leitor. Nesse caso, a ambigüidade irônica torna-se de fato uma ameaça abominável, como quer Almansi, pois é capaz de perturbar a credibilidade do texto jornalístico.⁷

Para o jornalismo, é questão de vida ou morte neutralizar essa ameaça. O manual de Nilson Lage refere-se às fotografias, ilustrações, charges e cartuns usados em jomais como material de grande valor referencial, capaz de fixar e comentar os fatos. "Sua sintaxe, no entanto, é relativamente pobre, e isto os torna passíveis de conceituação variável, ambígua como a própria observação da realidade", ressalva Lage.⁸ Para solucionar o problema, explica o manual, é que são feitas legendas, títulos e balões. Reduzir a "ambigüidade conceitual" é também a função da redundância nos textos, motivada "pela impossibilidade de esclarecer dúvidas eventualmente suscitadas no leitor".⁹ Importa preservar a clareza do relato dos fatos.

Quando o jornal organiza em seus cadernos e páginas relatos do que está acontecendo no mundo, ele é um instrumento que fornece informações para que o leitor construa um quadro, mapeando o efêmero e desconhecido com a ajuda diária ou semanal das seções de cidades, cultura, política, economia, saúde, etc.¹⁰ A notícia e a edição do jornal procuram dar ao leitor uma sensação de ordem, de coerência, e convencê-lo de que sua versão dos fatos - seu relato - é a verdadeira.

Apesar de sua disparidade dos fatos e da incompletude dos relatos, história e jornalismo procuram produzir, a partir deles, explicações que, apesar de precárias, sejam capazes de fazer sentido para quem as lê.¹¹ Ainda que a realidade disparatada faça a página de jornal parecer, muitas vezes, um mosaico *nonsense*, a tentativa do jornalismo é a de dar uma certa ordem a esse caos. Se a meta proclamada da objetividade é o relato isento da realidade, talvez fosse possível dizer que seu programa de fato é construir relatos que façam um sentido.

Silviano Santiago compara o narrador pós-moderno ao jornalista, porque ambos relatam ações que não viveram, mas observaram. A verossimilhança desse tipo de relato seria produto de sua lógica interna. Para Santiago, o narrador pós-moderno é, por isso, o puro ficcionista: "O narrador pós-moderno sabe que o 'real' e o 'autêntico' são construções de linguagem", conclui.¹² Assentados todos os dias diante de seus terminais ou máquinas de escrever, tentando amarrar *leads* ou histórias redondas e ordenadas, muitas vezes mesmo retocando personagens e circunstâncias para torná-los mais atraentes e convincentes para os leitores, os jornalistas se arpejam com a comparação.

Quando tratamos de jornalismo, estamos diante de alguma coisa que não é e não pretende ser arte.¹³ Ainda que a matéria-prima seja a mesma da literatura, a perspectiva com que a linguagem é beneficiada resulta em produto diferente. A verossimilhança dos relatos jornalísticos, embora construída pela linguagem, se justifica é na presumida autenticidade dos fatos relatados. Sem essa confiança, que inclusive dá razão de ser à tentativa de eliminar ambigüidades e garantir sempre um sentido para o texto, o jornalismo não sobrevive.

Jornalismo e ironia

O recurso à ironia só é admissível em textos assinados, a não ser em seções que trabalham com "gossips".

Mesmo nos textos assinados, convém cautela na utilização desse recurso: a ironia em excesso tende a irritar o leitor e a ironia deselegante, canhestra ou forçada ridiculariza o autor. É recomendável que o jornalismo seja cético, mas o ceticismo não exige necessariamente a ironia.¹⁴

O historiador americano Robert Darnton, no ensaio em que narra sua experiência como repórter do *The New York Times*, conta que circula um mito entre os jornalistas sobre quem é o leitor para quem eles escrevem. De acordo com o mito, ele é uma menina de 12 anos, para quem se deve escrever com simplicidade e clareza. Acrescente-se a isso que, no rádio e na TV, não há como voltar atrás para ouvir de novo algo que não tenha ficado claro. A consequência é que o texto deve ser construído sempre na ordem direta, evitando sofisticções. Sem pressupor que o leitor já conheça o assunto, o jornal deve lhe fornecer as informações básicas de forma precisa.

Vê-se logo que neste jornalismo não há lugar para a ironia como solapadora de sentido. A ironia explora e alimenta a instabilidade da linguagem que o texto jornalístico pretende deter, para cativar o leitor com certezas. Por outro lado, se o texto jornalístico se torna muito direto, especialmente em reportagens e análises, pode desinteressar ao leitor. Por isso a ironia retórica, localizada, pode ser um bom instrumento para atrair a cumplicidade do leitor e justificar a tese da matéria. Nilson Lage ensina que "o caráter surpreendente da proposição levará o leitor a prosseguir e, afinal, *desmontar* o enigma, recompor o equilíbrio, consumindo a interpretação de realidade que lhe é oferecida".¹⁵

Mesmo assim, como ressalta o *Manual da Folha*, o artifício deve ser usado dentro de certos limites, porque a ironia não pode perturbar os relatos. É como se ela fosse um desses venenos que, se usados em pequenas doses controladas, curam. Ultrapassada a dose, o veneno mata, destrói a representação "objetiva" da realidade.

O jornalismo maneja uma espécie de simulação de polifonia. Para Bakhtin, não há lugar para unidade de consciência e, por isso, uma pluralidade de vozes diferentes poderia dialogar no mesmo texto, constituindo a polifonia, sem qualquer redução das vozes a uma solução final de sentido único. No jornal, o mecanismo é aquele que a ironia retórica opera - simulação de abertura para a coexistência de sentidos variados. Essa simulação reforça a demarcação de um único sentido.

pluralidade de vozes diferentes poderia dialogar no mesmo texto, constituindo a polifonia, sem qualquer redução das vozes a uma solução final de sentido único. No jornal, o mecanismo é aquele que a ironia retórica opera - simulação de abertura para a coexistência de sentidos variados. Essa simulação reforça a demarcação de um único sentido.

A técnica jornalística possui um vasto potencial para produzir a simulação irônica de polifonia. Por exemplo, na manipulação das vozes que o repórter e o redator incorporam à matéria. A posição do narrador que insere declarações de entrevistados no texto, entre aspas, é de quase onipotência. Ele é quem determina o valor da declaração ao cercá-la por um ou outro verbo - afirmar é diferente de garantir ou alegar.¹⁶ A ironia faria oscilar julgamentos para levar à reflexão e à mudança de ponto de vista.

A turma do morde e assopra bem que poderia fazer propaganda de cigarro porque alguma coisa seus integrantes têm em comum. São unânimes ao falar da honestidade e integridade de Itamar Franco, qualidade que ele demonstrou em todos os cargos que ocupou desde que foi eleito prefeito de Juiz de Fora em 1966. "Itamar é um político sério que sempre honrou sua carreira representando Minas no Senado", afirma a senadora Júnia Marise. "Itamar será um avanço para o Brasil pois é sério, honesto e administrativamente competente", completa o deputado Tarcísio Delgado, PMDB. "Ele é intocável", garante Hélio Costa. "Itamar foi educado para governar o país", diz Geraldo Santana.

A oposição entre a fala do entrevistado e a do narrador é um efeito de fácil construção, seja através dos verbos declarativos ou de outras informações sobre a personagem - outro nome para o entrevistado no jargão do jornalismo. Não é que o jornal fale sozinho. Pelo contrário, cada matéria procura apenas dar voz aos personagens do acontecimento, ouvindo todos os lados com pluralismo e equanimidade.¹⁷ Mas como o mais importante é oferecer ao leitor uma versão pronta para consumo, a pluralidade se reduz a um arremedo de polifonia, uma simulação.

Com sua pretensão de distanciamento e objetividade, o texto jornalístico se presta como poucos à ironia em pequenas doses. Vejamos mais esta citação do *Manual da Folha*, no verbete "emoção":

O texto jornalístico deve registrar a emoção nos eventos que noticia e transmiti-la ao leitor. Mas o jornalista não deve se deixar envolver pela emoção no desempenho do seu trabalho. O jornalista também deve impedir, ao registrar a emoção do fato, que seu texto se torne choroso, triunfalista, eufórico ou piegas. A emoção deve ser registrada sem que o texto se torne ele mesmo emotivo.¹⁸

A recomendação lembra um pouco o princípio irônico de desconfiar do próprio pensamento.¹⁹ Com uma diferença importante: aqui o autor não desconfia de si, mas de suas personagens, as fontes ou entrevistados, participantes dos fatos. Por isso ele, onisciente, ouve sempre - pelo menos deve ouvir, no bom jornalismo - os dois lados de cada questão ou ainda outros pontos de vista que encontrar e os apresenta, organizando as versões de tal forma que façam sentido.

Mesmo que de maneira controlada, o uso da ironia retórica explora o caráter de construção do texto jornalístico. O artifício se baseia na explicitação de que a linguagem pode ter mais que um sentido, de que é possível duvidar dela. Caminha-se numa corda bamba sobre o terreno da brincadeira, e às vezes até se escorrega para ele.²⁰ Talvez por isso o verbete sobre ironia do *Manual da Folha* recomenda que ela se restrinja aos textos assinados e colunas de *gossips*. A maior parte dos textos jornalísticos não é assinada. Certamente isso se deve ao caráter industrial da produção, que faz a mesma matéria passar por muitas mãos. Mas a ausência da assinatura e, mais importante, sua presença em algumas matérias, querem dizer uma outra coisa. O recado é a distinção entre o texto que tem um autor - interferindo no que escreve com sua inteligência ou defendendo uma opinião - e o texto isento e puramente objetivo, onde não faz diferença quem tenha sido o autor, a assinatura é dispensável e a ironia inadequada.²¹

Ainda que existam exceções, o espaço privilegiado da ironia no jornal são os artigos assinados por colunistas ou articulistas, as colunas de focos sociais e políticas e os cartuns.²² É como se o autor do texto jornalístico confiasse pouco na capacidade de entendimento do seu leitor que, por esperar seriedade do texto, só seria capaz de perceber jogos de

linguagem relativamente simples. Por isso, o emprego de ironia, sem sinais claros, correria o risco de passar por mentira. Já nos espaços demarcados onde o jornalismo declara que não está apenas reproduzindo a realidade mas também analisando-a, a ironia seria menos perigosa, uma vez que o leitor estaria prevenido para reconhecê-la.

No "Painel" da *Folha de São Paulo*, por exemplo, que publica notas políticas na página 4, cabem jogos de palavras e até mesmo uma seção - "Tiroteio" - dedicada quase que exclusivamente a publicar ironias trocadas entre personalidades do cenário político nacional.²³ Na coluna de Jânio de Freitas, também na *Folha*, chega-se a explorar um pouco mais a capacidade do leitor discernir ambigüidades. A provocação chega a durar quase um parágrafo inteiro, numa versão reduzida do que Swift faz no seu "Modesto Projeto", um texto inteiro propondo a adoção do canibalismo para resolver os problemas sociais na Irlanda.²⁴ Mas, no melhor estilo do que Nilson Lage ensina ser o poder da antítese capturar a atenção do leitor, Jânio de Freitas deixa pistas para o leitor ainda no *lead* e resolve a dúvida no *sublead*.²⁵

Ironia resolvida e reconhecível. A ambigüidade tem vida curta e serve demonstração de um ponto de vista. O repertório de artifícios é amplo, com o uso de marcas razoavelmente sutis, como a repetição explorada por Thomas Mann no conto "Gladius Dei"²⁶. Mas se na literatura de Thomas Mann a marca de ironia é apenas um detalhe que não nos deixa com muitas certezas ao fim da história, no texto jornalístico de Jânio de Freitas a tese defendida está sempre ali, visível.²⁷ A ambigüidade não sobrevive ao ponto final da coluna.

À ausência do fator surpresa, evitado quando se restringe a ironia a espaços onde ela é permitida, somam-se outras marcas bastante claras para proteger o texto de si mesmo, resguardando a ironia e a ambigüidade de sentido em sua tarefa de instrumento retórico. Dois dos preferidos são o uso de aspas e os exageros.²⁸

Collor errou, achando que era 'normal' tolerar uma boa corrupçãozinha tradicional (coisas nossas). Não sabia que PC ia ser tão de vanguarda.

Um terceiro artifício é manejar o contexto, garantindo segurança para a decodificação do argumento irônico graças cumplicidade criada pelas informações compartilhadas por quem escreve sobre os fatos e quem lê sobre eles todos os dias nos jornais. Os

jornais estão sempre carregados de exemplos da maior e mais efêmera atualidade, especialmente nas charges. Pode-se explorar a incongruência de usar para um assunto vocabulário que é de outro ou, ainda, arriscar bulir na memória visual e política do leitor com novas informações.²⁹

O presidente Collor não escolheu Pedro como irmão. Mas escolheu, através dele, a extensão descomunal de seu fim de mandato. Até 1994 ele será um governo salvo da ameaça de extinção pela Eco 92. Mergulhou na conferência e quando voltar tona, daqui a duas semanas, o país estará meio esquecido de um Collor, mais desinteressado do outro e entediado por uma CPI preservacionista - essa que o Congresso instaurou para evitar que Pedro derrubasse Fernando. Descartar Pedro é fácil. Tem todo o jeito de celebridade biodegradável esse irmão que parece uma cópia pirata do outro e irrompeu na imprensa como um videotape de 1989.

Em todos os casos, a dúvida provocada pela ironia é limitada, sem efeitos colaterais. A credibilidade da verdade jornalística como organizadora de versões coerentes da realidade tem qualidade garantida, em benefício do consumidor e de sua fruição tranqüila do produto jornalístico.

Notas:

- 1 LAGE, Nilson. *Linguagem jornalística*. São Paulo: Editora Ática, 1986. p.9 e 35.
- 2 DUARTE, Lélia Parreira. Ironia e (des)mistificação. *Revista de Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas, (15):25-41, Jan./Jun. 1990. p.25.
- 3 DUARTE, Lélia. Op. cit., p.26.
- 4 ALMANSI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-cheek*. *Poétique*. Paris, (36):413-426, Nov. 1978. (Trad. Luiz Morando, apostila da FALE/UFGM).
5. Olival Costa, fundador da *Folha de São Paulo*, citado na epígrafe do *Manual de Redação* do jornal.

- 6 "A situação corrente em jornalismo é a de um emissor falando a grande número de receptores. Tais receptores formam conjunto disperso e não identificado, cujo reconhecimento só é possível por amostragem estatística. Por isso, *os adjetivos testemunhais e as aferições subjetivas devem ser eliminados*. Comerciante *próspero*, *bela* mulher, *grande* salário, edifício *alto*, episódio *chocante* são exemplos de locuções nas quais o sentido de *próspero*, *bela*, *grande*, *alto* ou *chocante* depende, essencialmente, dos valores, padrões e sensibilidade de quem fala. Em texto não assinado ou cuja assinatura pouco representa para o leitor ou ouvinte, a significação destas palavras torna-se obscura. *A norma é substituir tais expressões por dados que permitam ao leitor ou ouvinte fazer sua própria avaliação*: relacionar bens do comerciante; socorrer-se de um currículo de prêmios de beleza, da opinião de um descobridor de talentos ou, simplesmente, mostrar a fotografia da mulher; dizer qual o salário, quantos andares tem o edifício; contar o episódio." LAGE, Nilson. Op. cit., p.40.
- 7 "É proverbial que o que entra pelo ouvido nos inspira certa dose de desconfiança e insegurança. Tomando isto em conta, o jornalismo de rádio deve ser muito convincente, claro e concreto o tempo todo. Palavra e pensamento não podem expressar nenhuma dúvida, nenhuma vacilação; devem ganhar a confiança dos ouvintes." BRAJNOVIC, Luka. Apud LAGE, Nilson. Op. cit., p.23.
- 8 LAGE, Nilson. Op. cit., p.7.
- 9 LAGE, Nilson. Op. cit., p.7.
- 10 Para Genro Filho, "o jornalismo se impõe, de maneira angular, como possibilidade dos indivíduos em participar do mundo *mediato* pela via de sua feição dinâmica e singular, como algo sempre incompleto, atribuindo significações e totalizando de maneira permanente". GENRO FILHO, Op. cit., p.
- 11 "Converter os fatos em matérias e publicar as matérias é uma questão do que pode caber em termos culturais - convenções narrativas e tradições jornalísticas que funcionam como uma maneira de dar uma forma ao amontoado confuso e ruidoso dos fatos do dia". DARNTON, Robert. Op. cit., p.15.
- 12 SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.40.
- 13 "(...) a produção de um jornal (...) só é possível quando o objetivo do trabalho se desloca da obra para o consumidor. Isto é, quando a intenção artística do projeto gráfico, da fotografia, da ilustração ou do

texto perdem terreno diante da necessidade de levar a informação para o público. Eventualmente, páginas, fotos, caricaturas ou reportagens atingem a durabilidade e a capacidade de gerar inquietação por si mesmas, características próprias das obras artísticas; mas isto vai à conta dos zero-vírgula-por-cento da lei das probabilidades. Porque a condição efêmera do produto e seu compromisso com a prestação de serviços prevalecem como padrão de julgamento do que interessa ou não publicar". LAGE, Nilson. Op. cit., p.9. Para Adelmo Genro Filho, o jornalismo é uma forma de conhecimento cristalizada no singular, enquanto que a ciência caminha para o universal e a arte trabalha no particular. Nesse arranjo Genro Filho relê as categorias empregadas na estética de Lukács. GENRO FILHO, Adelmo. Op. cit., p.155-163.

14 *Manual de Redação da Folha*.

15 "A antítese, contradição aparente entre notações em um mesmo contexto, tem uso mais amplo no jornalismo. São antitéticas muitas aberturas de parágrafos, ou tópicos frasais, que induzem à leitura das linhas seguintes nas matérias de suplementos e revistas de atualidades. A estratégia consiste, aí, em dar informação incompleta ou angustiante (...) que se esclarecerá em seguida (...)". LAGE, Nilson. Op. cit., p.48.

16 GODINHO, Fernando. A turma que torce o nariz para Itamar. In: *Veja*.

17 *Manual da Folha*. Op. cit., p.34: verbetes "ouvir o outro lado" e "pluralismo".

18 Op. cit., p.75.

19 BEHLER, Ernst. Op. cit., p.57.

20 Os textos do crítico de televisão da Folha, José Simão, patinam nesse terreno onde a comunicabilidade séria não é a lei e a ironia retórica dá espaço à ironia sem muita solução, ao humor. SIMÃO, José. *Televisão. Folha de São Paulo*.

21 Varia de veículo para veículo o critério para atribuição de assinatura às matérias. Em geral ela é usada nas colunas e artigos e considerada uma distinção para um trabalho informativo de destaque, como assinala o verbete sobre assinatura de textos no *Manual da Folha* (p.105). Na *Folha de São Paulo*, grande parte do material publicado é assinado. Em outros veículos, como o jornal *O Globo* ou a revista *Veja*, esse volume é menor. Já os encartes regionais da mesma revista assinavam a quase totalidade das matérias.

- 22 Recesso na Câmara e 'Princesinha' maltratada. *Jornal do Brasil*, 7/7/92.
SEMLER, Ricardo. Retorno à terra dos gigantes. *Folha de São Paulo*, 12/7/92.
- 23 Mesmo assim, as brincadeiras com palavras merecem reforços de redundância explicativa como na nota "Doce Provocação", ilustrada por uma caricatura que mostra o presidente Collor recebendo uma caixinha de presente como balas para revólver: "Jacques Wagner (PT) mandou um pacote de balas a Paulo Octávio, que anteontem afirmou que o presidente só deixa o Planalto "à bala". Bilhete anexo pede que o presente seja entregue a Collor." In: Paniel. *Folha de São Paulo*, 2/7/92.
- 24 SWIFT, Jonathan. *Modesto Projeto*. Trad. Antonio Orsini. In: *Minas Gerais*, Suplemento Literário. Belo Horizonte, 12 de out. de 1985.
- 25 "Todos os acordos já feitos em torno da dívida externa foram muito vantajosos para o país, não impunham sacrifícios ao povo e abriam novas e esplêndidas perspectivas ao desenvolvimento brasileiro. Não surpreende que o governo Collor tenha obtido o mesmo êxito. Nem surpreenderá que, na prática, o novo acordo venha a revelar as mesmas conseqüências que os anteriores.
Collor está no seu papel, ao explorar politicamente o acordo, sem revelar as concessões que levaram à concordância dos bancos. (...)"
FREITAS, Jânio. O clima não muda. In: *Folha de São Paulo*, 10/7/92.
- 26 MANN, Thomas. Gladius Dei. In: *Os famintos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.p.51-67.
- 27 FREITAS, Jânio: Explicação de laboratório. *Folha de São Paulo*, 1/7/92.
- 28 JABOR, Arnaldo. Personagem usado foi de 'estadista sereno'. *Folha de São Paulo*, 1/7/92.
- 29 CORRÊA, Marcos Sá. O perigo é PC virar ONG. *Veja*, 3/6/92. Ver também MILLÔR. *Jornal do Brasil*, 10/7/92 e 18/7/92.

DOAÇÃO

De: NAPA / FALE
50,00

Em 13, 3 / 195

Cadernos de Pesquisa; V. 16

LETR

808.
C12
1994
v.16