

# IRONIA, HUMOR E FINGIMENTO LITERÁRIO

Lélia Parreira Duarte\*

## Resumo

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

## **Ironia retórica**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Ironia romântica**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Ironia, literatura e fingimento

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

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

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

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

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

### **O humor**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **Ironia, humor e normas sociais**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Bibliografia

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

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