

# Luis de Sttau-Monteiro

## Felizmente há ironia! - um estudo da ironia em *Felizmente há luar* \*

Thais Flores Nogueira Diniz \*\*

### Resumo

Análise da construção irônica da peça de Luís de Sttau Monteiro, *Felizmente há luar!*, com base no conceito de ironia de Wayne Booth e a partir da proposta de D. C. Muecke de se buscar as marcas da contradição entre texto e contexto, texto e co-texto e texto/texto, para concluir que a peça exerce a proposta da ironia de funcionar como instrumento de conscientização, de acordo com os pressupostos de Beda Allemann.

While we may legitimately question whether or not something has been said or done with ironical intent, we cannot question anyone's right to see something as ironic. We may question his sense or taste though.

Muecke<sup>1</sup>

---

\* Trabalho apresentado na mesa redonda sobre "A ironia na literatura portuguesa contemporânea", no XII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, de 26 a 29.04.88.

\*\* Professor Assistente de Língua e Literatura inglesa e Teoria da Literatura da UFOP. Mestre em Inglês e Doutoranda em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG.

Pode-se conceituar ironia como "a contrast between what is being said, implied or suggested and what is actually the case"<sup>2</sup>. Em sua obra, Booth<sup>3</sup> sugere que a ironia está presente quando há necessidade de se rejeitar o sentido superficial de um texto para que se reconstrua um outro, incongruente e mais "elevado". Segundo Beda Allemann<sup>4</sup>, o caráter essencial da ironia, como modo de discurso, emana do contexto, não havendo, por isso, necessidade de sinais marcadores; e seu princípio só é útil se refletir um estado de mundo, para cujo conhecimento ela pode contribuir. Já Muecke, em seu artigo, "Irony markers", afirma que a produção de um texto irônico usa três procedimentos distintos: o emprego de um recurso irônico, ou seja, uma antífrase; a dissimulação do sentimento do autor, seja suprimindo um tom inadequado ao dito ou adotando um tom adequado ao não dito; e o uso de marcas no discurso, isto é, o uso de uma forma de metacomunicação<sup>5</sup>. Muecke classifica o terceiro procedimento, ou seja, o uso de marcas, de acordo com o lugar onde se dá a contradição: se entre o texto e o contexto, se entre o texto e o co-texto, ou se entre dois níveis de texto.

Na primeira leitura de um texto, pode-se sentir a ironia emergindo, sem que o leitor se atenha a pistas que sirvam de sinais estilísticos ou não, que a marquem. Numa análise, porém, é preciso tentar descobrir quais os recursos usados com a finalidade de fazer emergir esse princípio e tornar perceptível a tensão entre o que diz o texto e o que ele realmente significa. É preciso descobrir como se dá a construção irônica da obra.

Neste estudo, pretende-se analisar a construção irônica da peça de Luís de Sittau Monteiro, *Felizmente há luar!*<sup>6</sup>, levando-se em conta a percepção da ironia não marcada, mas também os recursos textuais que servem de sinal para a sua percepção e que nos levam a uma reconstrução do significado, ou seja, as contradições existentes entre o texto e o contexto, entre o texto e o co-texto e entre diferentes níveis do texto.

A obra representa um momento de conspiração em Portugal, anterior à Revolução do Porto, que culminou com a morte do General Gomes Freire de Andrade. Existe uma reduplicação em três diferentes contextos na obra: Portugal, na época da pré-revolução do Porto em 1817, a que chamaremos nível da história; Portugal, na época que antecedeu à Revolução dos Cravos, acontecida em 1974, a que chamaremos de nível da publicação e encenação da peça, respectivamente em 1961 e 1969; e o mundo contemporâneo, momento da nossa leitura, nível do leitor que traz sua contribuição, pois, como diz Françoise Grellet, "reading is a constant process of guessing, and what one brings to the text is often more important than what one finds in it"<sup>7</sup>. Por se tratar de uma peça de teatro, este momento representa um nível de ilusão dramática que se confunde com outros. Essa confusão é apontada por Muecke, em sua obra, *The Compass of Irony*, como estratégia geradora de ironia<sup>8</sup>. Na peça de Luís de Sittau Monteiro, esses níveis se confundem quando os atores se dirigem à audiência contemporânea (ou a nós, leitores) como um duplo do povo de 1817, ou ainda como um duplo da audiência de 1969. O texto pode, portanto, referir-se a vários contextos ao mesmo tempo. Em consequência disso, algumas questões permanecem sem resposta: Quem são os dominados? Nós, os leitores de hoje, o povo de 1817 ou os leitores de 1969? Ou seriam os governantes? Quem são

os dominantes? O povo, os governantes ou o general?

Além de referir-se a momentos de vários contextos, a obra traz como epígrafe, isto é, como co-texto, um trecho da peça do dramaturgo inglês, John Osborne, *A Subject of Scandal and Concern*, escrita em 1960 e encenada em 1969. A duplicação dos momentos pré-revolucionários é mais uma vez sugerida pela coincidência das datas de publicação e encenação de ambas as peças. O tema da peça de Osborne é, de certa forma, a reduplicação do tema de Luís de Sittau Monteiro. Trata-se da história de um professor, o último cidadão da Inglaterra a ser preso por blasfêmia, que luta sozinho contra a pressão conformista colocada sobre ele por amigos e inimigos e torna-se herói, por insistir em conduzir sua própria defesa no tribunal, embora fosse gago. Holyoake, o professor preso, argumenta que, se, para se ter liberdade para emitir opiniões é preciso dizer aquilo que os que estão no poder pensam, "then liberty is a mockery", ou traduzindo, liberdade é quebra de seriedade. Essa "quebra de seriedade"<sup>9</sup> estrutura toda a obra de Luís de Sittau Monteiro, onde as personagens que chamei de delatores encontram uma liberdade que é falsa, e o general Gomes Freire, o herói "*que está sempre presente, embora nunca apareça*", encontra a sua, na morte. A peça de Osborne – à semelhança da obra de Luís de Sittau Monteiro que reflete um estado de Portugal em diferentes épocas e, por extensão, um estado do mundo contemporâneo – reflete um estado da Inglaterra que continua a excitar o amor furioso de seu autor.

A contradição aparece, portanto, em forma de reduplicação, e é o principal recurso utilizado pelo autor, como pista para a marcação da ironia na peça *Felizmente há luar!*, com a função de refletir um estado de mundo onde a liberdade é *mockery*.

O título da peça *Felizmente há luar!* também aparece reduplicado em diferentes situações, com múltiplos significados, como se numa sala de espelhos que refletisse, a cada ângulo, uma realidade diferente. A frase, felizmente há luar, aparece no texto, pela primeira vez, na voz do governador D. Miguel, para quem a execução do general seria uma advertência para os conspiradores. "*É verdade que a execução se prolongará pela noite*", ele diz, "*mas felizmente há luar*"... (p. 153). Seu tom é de raiva. O luar tem, pois, a função de advertir. Já na página 164, essas palavras aparecem na voz de Matilde e o tom é de esperança:

*Olhem bem! Limpem os olhos no clarão daquela fogueira e abram as almas ao que ela nos ensina! Até a noite foi feita para que a vísseis até ao fim... Felizmente – felizmente há luar!*

O clarão da fogueira, a execução do general, aparecem agora como sinais irônicos de mudança, de liberdade. "*Aquela fogueira*", prediz Matilde, "*há de incendiar esta terra!*" Matilde aparece, então, não como a que incitaria o povo à revolução que lhe roubara o marido, mas como a vidente que começa a ter consciência da função de sua morte como um fator de transformação. Passa a agir como um profeta que antevê a revolução e se rejubila ante a possível inversão do poder. O título, num eco de toda a obra, resume a idéia principal: felizmente o luar vai iluminar-nos a nós, audiência, leitores de hoje, para que pos-

samos perceber melhor o nosso mundo com suas contradições e injustiças e agir para transformá-lo positivamente. Matilde se apresenta assim no limiar entre a alienação daquela que só via o general em termos pessoais e o engajamento da vidente, instrumento de transformação.

Os exemplos acima apontam a reduplicação texto/contexto e texto/contexto. Porém, exemplos de reduplicação de diferentes níveis dentro do texto podem ser encontrados na própria estrutura da peça. Enquanto esta, como um todo, representa uma conspiração do povo contra o poder, o 1º ato, numa inversão, representa uma conspiração do poder contra o povo. Este ato é uma peça dentro da peça, uma conspiração dentro da conspiração. Nele, o poder, constituído pelos três governadores, procura apontar um bode expiatório que sirva de líder para a rebelião do povo. Os três decidem arbitrariamente que o general Gomes Freire deva ser apontado como chefe da revolução iminente e, como tal, enforcado e queimado. Os três governadores, como diz o texto, "(...) são os representantes da autoridade de Deus Nosso Senhor" e, apesar disso, procuram ironicamente aquele que teria o poder de levar o povo.

O espelhamento dos dois atos da peça também serve como exemplo de reduplicação da estrutura. Na verdade, os dois atos se apresentam como espelho um do outro. Ambos começam exatamente da mesma maneira, com as mesmas personagens, dispostas no mesmo local no palco e proferindo as mesmas palavras. Isso sugere a idéia de que os fatos se repetem, mas, ao mesmo tempo, de que se repetem com sentido invertido. Em ambos, aparecem populares, entre os quais, Manuel. No 1º ato, este age como se pertencesse à classe alta, fingindo, com gestos de fidalgo, tirar um relógio de ouro de um colete inexistente e dirigindo-se à mulher com palavras de respeito, voltando, porém, imediatamente e com raiva, à sua posição de povo. No 2º ato, a reversibilidade povo-fidalgo se dá com a mudança brusca de sua posição e tom. Manuel passa rapidamente da posição de pedinte, com tom de voz humilde e trêmulo, para a de fidalgo, usando atitude nobre e um duro e ríspido tom de voz. No 1º ato, Manuel, homem do povo, representa o Fidalgo. No 2º ato, porém, existe uma extensão dessa representação, uma representação dentro da própria representação: Manuel, como ator dentro da própria peça representa, ao mesmo tempo, o fidalgo e o homem do povo. Diferentes níveis do texto se reduplicam em dois diferentes contextos: o da vida e o do teatro.

Vicente e Matilde, personagens principais, respectivamente, do 1º e 2º atos, aparecem como duplos um do outro, ilustrando mais uma vez o recurso da reduplicação. Vicente pertence à classe popular mas rejeita sua origem pobre e tudo faz para conseguir um posto bem remunerado. Já Matilde não pertence à classe popular, porém propõe-se a servir como seu instrumento. Ambos estão no limiar, não pertencem inteiramente a nenhuma das classes. Ambos são traidores: Vicente, ao revelar os nomes dos que freqüentavam a casa do general; Matilde, por pedir pela vida do marido, traíndo assim seus ideais. Entretanto, ao mesmo tempo, são heróis: Vicente, perante os olhos dos governadores, que o consideram "patriota", defensor de sua causa, e Matilde, perante sua própria consciência, ao revelar-se como instrumento de conscientização e de esperança do povo. Embora aparentemente se contraponham, Vicente e Matilde completam a estrutura especular dos dois atos, ocupando, alternadamente, o lugar de traidores e heróis, o lugar de dominantes e dominados.

A recorrência ou repetição, ao longo do texto, de palavras-chave, usadas alternada e aleatoriamente, também é uma forma de reduplicação. Com diferentes sentidos, essas palavras permeiam a estrutura da peça, formando, como resultado, um "corredor de ecos"<sup>10</sup>. Entre elas destaca-se o termo *liberdade*, substituído, muitas vezes, por outros, tais como patriotismo, conspiração, poder, traição, o que indica sua reversibilidade. O termo aparece na epígrafe, em repetição à denúncia feita por Osborne: *Liberty is a mockery*. Logo de início, Luís de Sittau Monteiro reitera a posição de denúncia em sua dedicatória "ao amigo (...) que quase me obrigou a escrever essa peça", o que sugere a falsa liberdade do autor em relação à sua própria obra. Para o prepotente governador e clérigo, Principal Souza, que se coloca como "*destacado por Deus para lutar na linha de combate entre o Bem e o Mal*" e cuja missão é "*conservar, no jardim do Senhor, o canteiro português*", liberdade é apenas uma palavra perigosa que, "*colocada na boca de demagogos... se torna aliciante*". Em muitas passagens, esse termo vem substituído pelo termo poder, já que, para os reis e generais, é o poder que lhes dá a liberdade. Para Beresford, o comandante inglês, odiado pelos portugueses, mas que ali está para organizar seus exércitos, liberdade é também poder, a recompensa pelos seus serviços, o que lhe permitiria voltar à sua terra e viver como gentleman (p. 3). Para D. Miguel, o terceiro governador, a liberdade se encarna na oportunidade de aniquilar alguns "*inimigos de Deus e do Estado*", ou seja aqueles que lhe ameaçam o poder. Para Souza Falcão, a liberdade estaria na coragem de ter-se engajado verdadeiramente. Para Matilde, após ter perdido a esperança na vida do general, liberdade é luta, forma de compensar a perda. Já para o general, a única personagem realmente livre, liberdade é morte.

Vê-se que, para todas as personagens, com exceção do general – a personagem ausente, que não representa uma concretude dentro da peça – a liberdade é definida como aspiração, como abstração, como algo com um fim utilitário: servir-se do outro para poder ser. Nesta hora, perde sua realidade, pois a verdadeira liberdade, como o luar, não tem contorno definido, é uma contradição, a contradição que existe nos três lugares apontados por Muecke: entre texto e contexto quando se percebe a reduplicação dos dois contextos históricos e do contexto atual no texto *Felizmente há luar!*; entre o texto e o co-texto quando a peça de Osborne, o tema desta e o título *Felizmente há luar!* se reduplicam no próprio texto; em níveis do próprio texto, quando o 1º ato representa uma peça estruturada dentro da própria obra e quando este se espelha no 2º. Finalmente, os termos-chave do texto representam uma contradição em si mesmos.

Todas as inversões e reduplicações apontadas, não necessariamente marcadas por sinais estilísticos, foram usados com a função de provar que, por mais que se queira e se lute por ela, a liberdade é fugidia. Como a própria ironia, ela esvazia aquilo que constitui a essência de seu próprio conceito, quando se procura estabelecê-la como verdade. Pessoas traem seus iguais e só conseguem uma falsa liberdade; outras a têm ilusoriamente através do poder, mas vivem sempre receosas de perdê-la. Seu próprio uso já implica em sua perda, porque ser livre significa sê-lo às custas de alguém que não o é. A obra de Luís de Sittau Monteiro reflete bem esse estado de mundo, através da ironia, que, aqui, se apresenta como um instrumento de conscientização e, nesse sentido,

cumpre a função apontada por Beda Allemann, qual seja, a de contribuir para essa reflexão. Como o luar, sem contorno definido, ela ilumina.

Felizmente há ironia!

## NOTAS

- 1 MUECKE, D. C. *Irony and the Ironic*. London, Methuen & Co. Ltd., 1978.
- 2 MURRAY, Patrick. *Literary Criticism: a glossary of major terms*. Singapore, Longman Group Ltd., 1982. p. 69.
- 3 BOOTH, Wayne. *A rhetoric of irony*. Chicago & London, University of Chicago Press, 1974.
- 4 ALLEMANN, Beda. De l'ironie en tant que principe littéraire. *Poétique*, 36: 385-98 nov. 1978. Paris, Seuil.
- 5 MUECKE, D. C. Irony Markers. *Poetics*. Amsterdam, North Holland Publishing Company, 7: 363-75, 1978.
- 6 MONTEIRO, Luís de Sítiau. *Felizmente há luar!* Lisboa, Ática, 1961.  
Todas as citações desta obra, neste trabalho, remetem a essa edição.
- 7 GRELLET, Françoise. *Developing Reading Skills*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- 8 MUECKE, D. C. Romantic Irony. In: -. *The compass of irony*. London, Methuen, 1969. p. 159-215.
- 9 MENDES, Nancy Maria. A quebra da "seriedade" em literatura: *Ensaio de semiótica: cadernos de lingüística e teoria da literatura*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 10: 147-57, 1983.
- 10 MUECKE, Op. cit.