

Sobre a representação em “A filha do mercador”, de Maria Isabel Barreno*

Tailze Melo Ferreira**

RESUMO

Análise do conto “A filha do mercador”, de *O círculo virtuoso*, de Maria Isabel Barreno, com o objetivo de apontar aspectos de ironia e humor com que se elabora esse texto, sobretudo através do fingimento e do jogo encenados por suas personagens.

Representemos tão bem que sejamos, nós mesmos, iludidos por nós. Mostremos à vida que somos capazes de encará-la, de fazer dela um brinquedo. (Béguin)

Na análise do conto “A filha do mercador”, da escritora portuguesa Maria Isabel Barreno (1996), deve-se atentar para a sua tessitura humorístico-irônica, que problematiza uma ordem social patriarcal cujo autoritarismo supõe tudo poder controlar, ao mesmo tempo que valoriza o processo de comunicação da narrativa e a figura do leitor.

O conto estrutura-se em nove blocos didaticamente numerados ao longo da narrativa, sendo que todos iniciam-se com o famoso marcador discursivo dos contos de fadas, “Era uma vez”. Essa estratégia narrativa pode conduzir

* Trabalho final do curso “Ironia e humor na literatura portuguesa contemporânea” ministrado no Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa da PUC Minas pela Profa. Dra. Lélia Parreira Duarte, no segundo semestre de 2002.

** Mestranda em Literaturas de Língua Portuguesa na PUC Minas.

o leitor mais desavisado a pensar que o texto não passa de uma mera historinha, que traz um recado moral e um final feliz, como acontece nas tradicionais histórias infantis. Todavia, o mencionado marcador discursivo parece indicar a presença da ironia pela repetição e, portanto, a necessidade de uma leitura diferente, que afinal tornaria ambíguos os significados dos enunciados textuais, em consequência do desnudamento de seu caráter de representação e fingimento.

A primeira pista nos é dada pelo parágrafo que introduz os blocos da narrativa: “Foi em tempos antigos, ou terras distantes, tanto faz. O que interessa é a lonjura, e os costumes diferentes” (p. 45). Aqui, o narrador parece induzir o leitor a atentar para as possíveis ambigüidades e duplicidades de sentido do texto, já que lonjura equivaler a terras distantes e costumes diferentes a tempos antigos é por demais óbvio. Logo, a expressão “tanto faz” poderia remeter ao caráter repetitivo e esquemático de algumas narrativas de cunho pedagógico ironizadas no conto estudado, ou então indicar que esse poderia não ser um dado tão relevante.

A partir dessa advertência podemos atentar para a possibilidade da expressão “Era uma vez” destacar-se como importante estratégia irônica, pois ao contrário dos contos de fadas, sempre portadores de supostas verdades morais, o conto utiliza esse já mencionado marcador temporal para construir uma história em que os signos apontam para a pluralidade de significados e para a consciência de que a linguagem é campo propício para o fingimento e a encenação. O “Era uma vez”, expõe o texto como fabulação e explicita seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem. Observa-se, assim, que a expressão “Era uma vez”, bem como seus vários desdobramentos (mas desta vez, muitas vezes, revezes, por sua vez etc.), usados de forma insistente no conto, podem ser vistos como um recurso metalingüístico, já que valorizam o processo de comunicação da narrativa e estabelecem um elo entre narrador e leitor, este, desde o início, avisado de estar participando de um jogo de fingimento, teatro e ficção, encenado através das artimanhas textuais.

Nota-se que a expressão introdutora dos contos de fadas se repete no princípio de todas as nove partes do conto, cada qual referente a uma persona-

gem. Assim, o narrador extradiegético conta a história sob a perspectiva de todas as personagens, deixando entrever a multiplicidade de vozes que permeiam o conto e a impossibilidade do leitor escolher qualquer significado definitivo para este. Desvela-se, na construção narrativa, a postura do autor implícito, que toma como alvo de ironia o seu próprio texto, já que apesar de se valer da formatação do conto infantil tradicional, propõe um discurso diferente deste para o seu texto. Trata-se de uma armadilha criada pelo autor, a qual pode ser percebida pela duplicidade da perspectiva narrativa: há uma voz que fala no enunciado, afirmando fingidamente ser o texto um conto "feito para crianças"; a outra voz é a da enunciação, a de um autor que se observa e a sua obra como espectador, chegando a rir de si mesmo e do leitor. A esse respeito, diz Lélia Parreira Duarte (1994): "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" (p. 66).

Um outro exemplo em que se percebe a postura irônica na enunciação do conto é a sua divisão em blocos ou partes. Essa tática pode ser pensada, enganosamente, como recurso utilizado pelo autor para construir uma história bem organizada, de fácil entendimento. No entanto, apesar da "vez" de cada personagem ser apresentada "didaticamente" em um bloco, essas histórias não podem ser compreendidas isoladamente. Nesse sentido, o narrador, pelo viés da ironia, parece alertar o leitor para a intertextualidade presente não só entre as partes do conto, mas também em relação a outras histórias:

Era uma vez um rico mercador. Claro que antes dessa vez aqui contada, ou seja, antes de ser rico mercador, o homem fora outras coisas: começara por ser pobre, e o seu caminho até à riqueza tinha uma longa estória, entrecruzada com várias outras estórias e pessoas. Mas tudo isso não faz parte desta narração. Interessa-nos só a vez em que já ele era rico e mercador. (p. 45)

Para exemplificar esse entrecruzamento de histórias, pode-se citar o livro **Frei Luís de Souza**, de Almeida Garrett, e **As 1001 e uma noites**. No conto de Barreno, o retorno do mercador desaparecido parece fazer alusão à obra de Garrett, cujo enredo narra a história ocorrida no fim do século XVI, em que D. João de Portugal, desaparecido com D. Sebastião em Alcácer-Qui-

bir, deixa sua esposa Madalena de Vilhena na angústia da espera e na incerteza de sua morte. Na antologia de contos de **As 1001 e uma noites**, há uma sucessão de histórias que se estruturam em encaixe, relacionadas dentro da narrativa pela antológica figura de Sherazade. Como a filha do mercador, Sherazade engana um poderoso sultão e vence a morte, com a diferença de que, enquanto a personagem de Isabel Barrêno se vale de artifícios teatrais ao utilizar seu corpo como veículo de fingimento, aquela serve-se do poder da palavra que veicula a ficção.

Como nas histórias de Sherazade, é necessário atentar para a relação entre os “mini-contos” que também se sucedem em encaixe em “A filha do mercador”. No decorrer da leitura, percebe-se que as histórias, apesar de separadas por blocos numerados, encontram-se em *mise-en-abyme*, formando, não por acaso, “um círculo virtuoso”. Vale lembrar Bourgeois (*apud AZEVEDO*, 2001, p. 34) para estabelecer-se uma relação entre a figura do círculo e a ironia:

Se se quiser representar esquematicamente a ironia é preciso imaginar um círculo e não uma linha horizontal, pois não há ponto de chegada e nem de partida. A ironia jamais permite conclusões definitivas; consiste em um ciclo de sentidos contraditórios e indefinidos; é o lugar do tudo e do nada, do verdadeiro e do falso, do eterno e do efêmero; enfim, é aquela que se afirma como consciência do jogo.

A tessitura irônica do conto de Barreno também é percebida a partir de algumas incongruências em nível ideológico. Ao mesmo tempo em que o autor implícito questiona o espaço da mulher na sociedade, algumas passagens do conto enfatizam o pensamento do senso comum acerca da figura feminina. Para isso, o narrador utiliza a seguinte estratégia: após relatar o lugar ocupado pela mulher na visão do senso comum, alguma personagem age exatamente corroborando tal visão, o que de certa forma frustra o leitor que esperava encontrar na atitude da personagem justamente um comportamento contrário a lugares comuns. Isso se evidencia em várias passagens do conto, dentre elas, a que se refere ao regresso do mercador. Assim, quando ele retorna a casa, é a intuição feminina, “lugar comum largamente visitado”, que faz com que sua mulher seja atraída para a sala onde se encontrava. Ao ver o marido, a

mulher se comporta precisamente como prenuncia o senso comum descrito pelo narrador:

Foi exatamente isto que aconteceu à mulher do mercador, que avistou na porta uma silhueta tão negra como uma sombra chinesa, não podendo portanto distinguir-lhe as feições nem a barba. Mas continuando a cirandar de lugar comum em lugar comum a mulher não hesitou, levou à testa a mão com que se amparava à parede, exclamou "É ele" num grito assim entre aspas, bem destacado, entre o rouco e o agudo, e caiu desmaiada, desamparada, no chão. (p. 51)

Nessa perspectiva, há no conto uma ambigüidade que é fonte de humor, pois (des)vela-se para o leitor um descompromisso com verdades e preceitos morais, o que não significa que ao adotar essa postura, esteja o autor deixando de problematizar alguns paradigmas ideológicos relacionados com o ser e estar da mulher no mundo. Dessa maneira, o conto obtém desse viés a sutileza com que questiona formas enraizadas de poder, enquanto dispõe de todas as certezas. Mais ainda, o reconhecimento do marido repete estratégias já usadas em outras narrativas, inclusive no próprio **Frei Luís de Souza**, o que mostra que o conto retoma intertextualmente narrativas já existentes e de conhecimento público, com a intenção de desvelar os lugares comuns dessas narrativas tradicionais.

No plano do enunciado, deve-se também salientar como importante estratégia irônica a relação dialógica que se estabelece entre a fala de algumas personagens e discursos que se pretendem edificados sobre a verdade. Nesse sentido, é sobretudo desmitificador o comportamento da filha do mercador, que para sobreviver num mundo construído pelo discurso masculino, se disfarça de homem. Quando o mercador desaparecido retorna a casa, tem a pretensão de encontrar tudo como deixara, mas sua filha procura lhe explicar que "mudanças inalteráveis" haviam acontecido durante sua ausência:

— Não, meu pai, não poderei voltar a viver como minha mãe, reclusa no fundo duma casa, desconhecida de todos, só existente aos olhos de meu marido. (...) — Deus não nos criou para nos olhar. A imobilidade no escuro não é nosso destino, talvez seja o dos ratos. (p. 61)

A fala da mercadora/mercador investe contra uma certa imagem de fe-

minilidade, a qual leva a uma percepção do feminino “percebido como um negativo do masculino, uma falta, uma falha, negativo do positivo, e não uma alteridade, um outro em si” (BRANCO & BRANDÃO, 1989, p. 57).

Ao aceitar o casamento imposto por seu pai, a filha do mercador não sucumbe ao poder exercido por ele, pois, para surpresa da jovem, algum mistério vindo de tempos imemoriais ligava sua vida à de seu futuro marido, que além de aceitá-la como esposa mesmo levando uma vida dupla – ora de mulher, ora de homem – entra no jogo de encenação e fingimento, alternando também sua identidade sexual. E assim, o casal parecia rir dos ditames morais e dos preconceitos sociais “daquele tempo e lugar”. A filha do mercador e o pirata entram profundamente no jogo da representação e da ilusão, “mostrando à vida que eram capazes de encará-la, de fazer dela um brinquedo”, como bem sugere a epígrafe de Béguin escolhida para este trabalho:

Pouco a pouco, repararam que eram parecidos. Ou que iam ficando parecidos: as mesmas roupas lhes serviam, com os mesmos olhares eram vistos. Quando o velho mercador saía em viagens de negócios com sua filha aceitava esta como seu genro, sem suspeitas; quando o jovem e antigo pirata ficava em casa com sua sogra esta convencia-se de que era sua filha quem lhe fazia companhia. Igualmente os escravos e clientes os confundiam. (p. 65)

A arte de representar e o jogo entre o ser e o parecer se intensificam na cena em que o jovem casal apresenta-se frente ao poderoso sultão, símbolo máximo do poder, com a intenção de comprovar a existência de duas pessoas de sexo diferente, uma vez que o sultão se irritou com “a possibilidade de se alternar aquele ser – ou seres que fossem – numa existência ora masculina ora feminina” (p. 67).

O casal chega à corte do sultão anunciado por trombetas: ela envolta em véus, ele de capa de cetim e turbante, ambos lindamente vestidos. O teatro está armado, na platéia o sultão, representante do poder e da ordem, no palco, um casal apaixonado que ousou romper tabus e transgredir a ordem vigente, mesmo que tal transgressão seja velada.

O sultão e sua corte queriam uma prova que lhes desse certeza da existência do casal, mas ao homem não é dado ter certezas absolutas de nada. Ninguém está imune a quedas e enganos, e por isso permaneceram apenas na

ilusão de uma verdade, uma vez que ninguém desconfiou "que fora ele que se apresentara como ela e vice-versa".

Ficaram pois todos satisfeitos com a prova daquela dupla existência, daquelas duas existências separadas. (...) O sultão foi enganado sem o saber. E esse tão possível engano perante os olhos de todos foi o clo final daquela união perfeita. (p. 69)

Importa ressaltar que o fingimento presente no cotidiano do casal de mercadores não possui a intenção de dominar ou conquistar posição de superioridade, mas, como já se mencionou, é uma forma de viver numa sociedade autoritária, em que existem papéis preestabelecidos para homens e mulheres. É também pelo jogo do fingir, vivido como atividade lúdica, que se estabelece a relação amorosa entre o ex-pirata e a mercadora, pois no amor estavam consolidadas não certezas, mas ambigüidades e dúvidas: "Era nessa vez que estavam todos os hiatos e fissuras que um e outro haviam deslumbrado, todos os sentimentos contraditórios, todas as polaridades, num único sentimento que tudo abarca: o amor" (p. 66).

Nesse sentido, poder-se-ia aproximar o comportamento do casal à proposta da própria linguagem humorística. Ao contrário da ironia retórica em que o fingimento da linguagem é usado como luta pelo poder, no humor ultrapassa-se esse objetivo de dominação explicitando a linguagem como consciência do fingimento e como artifício lúdico de comunicação.

Desse modo, nas estratégias presentes na enunciação do conto, nota-se que o autor implícito critica uma sociedade cuja postura é a de condenação à mistificação e ao fingimento, exatamente por mostrar como essa sociedade é facilmente enganada pela representação. Isso lembraria a crítica de Nietzsche (1974) ao conceito de verdade em seu texto "Sobre a verdade e mentira no sentido extra-moral". O filósofo argumenta que nada é mais inconcebível entre os homens do que "um honesto e puro impulso à verdade", pois vivemos no mundo das designações arbitrárias da linguagem. Assim, por mais que o intelecto humano busque verdade, elas não passam de "ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas" (p. 56).

ABSTRACT

An analyses of the short story "A filha do mercador" in the book **O círculo virtuoso** by Maria Isabel Barreno. The objective is to point out aspects of irony and humor, which are present in the enunciation, specially in certain nuances encountered in the performance of the characters.

Referências

- AZEVEDO, Cláudia Chalita. Sobre o humor em "Coração cabeça e estômago". **Cadernos Cespuc de Pesquisa**. Belo Horizonte, PUC Minas, n. 7, p. 33-48, 2001.
- BARRENO, Maria Isabel. A filha do mercador. In: **O círculo virtuoso**. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial. LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. In: **Cadernos do NAPq**, Belo Horizonte, n. 15, p. 54-78, 1994.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. Sherazade ou do poder da palavra. In: **Do poder da palavra**; ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 39-56.
- NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: **Obras incompletas**. Seleção de textos de Girard Lebrun. Trad. Rubens R. T. Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1987. p. 51-60.