

A presença da ironia em “Cenas da vida real”, de Afonso Praça*

Vera Lúcia da Silva Sales Ferreira**

RESUMO

A análise do conto “Cenas da vida real”, de Afonso Praça, procura demonstrar que a ironia presente no texto é construída através de um processo textual dicotômico entre a enunciação e o enunciado que se contradizem para tornarem a trama um jogo entre narrador e leitor e, desta forma, desmascarar o fingimento e a representação presentes nos conceitos e nas leis que regem a sociedade moderna.

Para falar com toda a franqueza, devo confessar que nunca na vida tive a pouca sorte de apanhar pela frente um verdadeiro avaro, daqueles que passam horas esquecidas, pela calada da noite a contar dinheiro e a conferir papéis de crédito, um olho na tabela dos câmbios o outro nas taxas de juro. (PRAÇA, 1998, p. 21)

É desta forma paradoxal que o narrador inicia o texto “Cenas da vida real”, avisando o leitor da falta de conhecimento que ele possui em relação ao assunto sobre o qual irá discorrer e fazendo o leitor lembrar-se de que, para Bourgeois (1994), a ironia é:

antífrase, ignorância simulada, arte de enganar; a ironia assim definida é, antes de tudo, uma relação particular do ser e do parecer, uma via oblíqua que o

* Trabalho final do curso “Ironia e poder, humor e liberdade em textos de Literatura Portuguesa”, ministrado pela Profa. Dra. Lélia Maria Parreira Duarte, no Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa da PUC Minas, no segundo semestre de 2003.

** Aluna matriculada em regime de disciplina isolada, no curso de Pós-graduação em Letras da PUC Minas.

espírito toma, por pudor ou por pura estratégia, para fazer entender o que a expressão direta não saberia sublinhar com bastante força. (p. 57)

O narrador prossegue afirmando ter uma imagem do avarento:

De qualquer modo, e como toda gente, tenho para mim uma imagem do avarento construída ao longo dos anos através de leituras, imagens, conversas, suposições boatos... Imagem falseada, digo eu agora, ou no mínimo distorcida (PRAÇA, 1998, p. 22).

Esse trecho mostra a necessidade do narrador de se desautorizar, inclusive ao confessar que descreverá cenas reais partindo de imagens, numa tentativa clara de constranger o leitor diante do seu objeto de leitura. Assume uma atitude crítica em relação a si próprio e ao que cria e permite a instauração de uma ironia declarada, passando a narrativa a se desenrolar em dois planos: no primeiro, o narrador de primeira pessoa discorre sobre a sua construção textual; no segundo, tece uma história “para convencer leitores cultos e experientes, como presumo que sejam os meus” (PRAÇA, 1998, p. 22), deixando claro o seu desejo de um jogo, em que o leitor seja um dos participantes.

Vejamos o que afirma Maria Lúcia Lepecki (1998), sobre esse comportamento:

Em presença de um enunciado irônico, duas coisas acontecem. Uma, toda a gente sabe: deve-se virar ao contrário o que é dito. A segunda é a seguinte: quem enuncia ironicamente não só está mostrando conhecimento do assunto (conhece-o tão bem que até o sabe dizer ao contrário), como também está apontando o seu estatuto de sujeito de conhecimento. É o estatuto da sabedoria que dá direito à pessoa irônica de dizer como quer. Há ainda, uma terceira coisa: quem fala ironicamente expressa confiança no interlocutor, espera que ele seja capaz de decodificar corretamente. (p. 190)

Prosseguindo na leitura do texto, o narrador, que se auto-denomina um narrador-insuficiente, afirma que poderia construir sua história partindo de exemplos tirados de Molière, de Camilo e de outros, mas estes se tornaram inverossímeis, pois os tempos agora são outros. Questionando a temporalidade da Literatura, o narrador impõe um jogo de gato/rato. Imprime uma força irônica a sua narração, desfocando-a, permitindo a conclusão de que a verda-

de do narrador é uma verdade (im)possível, paradoxal, pois é uma verdade em conflito consigo mesma.

Às voltas com problemas de sua construção textual e da construção de sua história, o narrador afirma recorrer à memória e trazer à tona a lembrança de um amigo: José Francisco. A entrada de uma segunda voz permite o aparecimento de um mentor que é apresentado como adepto da leitura, a ponto de chamarem-lhe "O Enciclopédia" e, mais do que isso, como um conhecedor da Moral, "(...) a ciência que trata de costumes e nos dá a conhecer o bem ordenado e o mal proibido ou (...) a ciência que estuda, com auxílio da religião revelada e da razão, os actos humanos, como meios para a criatura realizar os seus fins sobrenaturais" (PRAÇA, 1998, p. 23).

A narração torna-se então uma rede: como pano de fundo um narrador-insuficiente; superpondo-se a ele, uma voz capaz de introduzir, no texto, a verossimilhança – um narrador-mentor – que vai tratar da ética que precede a questão da avareza, pois era um conhecedor de dogmas e de moralidades, apesar de andar "um pouco esquecido". A expressão "um pouco esquecido" institui o sentido irônico desta afirmativa, minando o que havia sido declarado (que o amigo era um conhecedor das leis). O aparecimento dessa voz "que tem credibilidade" reforça a ironia, pois segundo Crévier (*apud* Bourgeois, 1994), "a ironia remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem" (p. 56).

O leitor encontra-se diante de um discurso que evidencia os conceitos e leis que regem a sociedade. O campo de ação do narrador deixa de ser uma simples relação de prosa com o leitor e passa a debater as relações instituídas socialmente.

Revela-se a urdidura da teia narrativa, pois as relações sociais começam a ser delineadas e os interditos esboçados. O texto se encontra dentro de um livro que possui um prólogo que exprime o contrário do que se pensa e do que se quer fazer entender, ou seja, no plano da enunciação, a idéia de um livro que apresente novas leituras dos antigos pecados capitais, pois foram escolhidos jornalistas e um artista plástico para, respectivamente, escrevê-lo e ilustrá-lo; no plano do enunciado, um discurso conservador que apregoa e ratifica os pré-conceitos sociais e editoriais:

Começando pelas ilustrações. Justificam-se? É evidente que não se justificavam. Depois, o artista escolhido, Francisco Simões, que já usou assinar Francisco d'Almada, tornou-se conhecido – tristemente conhecido – por pintar e esculpir mulheres nuas, quando era bem melhor que as pintasse e esculpisse vestidas, com o que a própria Arte ficava a ganhar, não falando, pois, da Moral. Quanto aos autores dos textos, a editora fez uma escolha que não tem explicação. Em vez de gente bem preparada e de formação sã, escolheu seis jornalistas e um ex-polícia, autor de telenovelas, todos dados às literaturas, alguns desde há longos anos. Abreviando: uma catástrofe completa. (PRAÇA, 1998, p. 8)

Essa incongruência entre enunciação e enunciado indica a construção irônica do texto, estabelecendo uma relação de jogo entre leitor e narrador e, ao mesmo tempo, de indicação de quais são as regras do jogo.

O desdobramento de vozes faz surgir pontos de vista diferentes que permitem questionamentos que criam novas significações e nova compreensão dos fatos. Neste ínterim, o narrador-mentor sugere ao narrador-insuficiente que conte uma história que se passou há anos.

A avareza, tratada como um dos sete pecados capitais, segundo Aurélio Buarque de Holanda (1996), “é um excessivo e sórdido apego ao dinheiro, esganção, falta de generosidade, mesquinhez e, no sentido figurado, ciúme, zelo” (p. 205). O significado da palavra impõe ao seu usuário uma marginalidade social, pois é quesito que uma pessoa não pode ostentar para ser bem-aceita na sociedade.

É dentro dessa ótica que o narrador-insuficiente começa a contar uma história vivida por ele, quando conheceu uma moça por quem se apaixonou. A história reproduz alguns ingredientes de romance antigo mesclado com comportamento moderno: um rapaz pobre que se apaixona por uma moça, supostamente rica, e se vê impedido de concretizar seu sonho de casar-se com a amada, pois ela possuía um pai que dava valor excessivo ao dinheiro. A família de Leonor recebe uma herança que, em vez de bônus dá ônus, ganhando a receita antiga novos componentes, inclusive, o comportamento do noivo preterido: “Quando tive conhecimento de tudo isso, não pude deixar de sorrir ao imaginar o pai de Leonor a dar voltas à cabeça para reduzir os custos de tão inesperada herança” (PRAÇA, 1998, p. 25).

O narrador-insuficiente, agora crítico mordaz, regozija-se com a desventura da família de sua ex-noiva e, ainda, não satisfeito em deliciar-se com a desgraça alheia, continua e critica a sua amada por não saber escrever carta:

Dois anos depois, soube que Leonor tinha casado rica, mas nunca consegui apurar se ela acabou por aprender a escrever cartas de amor. Digo isso sem qualquer ironia, apenas porque quando me escrevia a mim, começava sempre as cartas da mesma maneira: “Faço votos para que estas minhas letras te vão encontrar de perfeita e feliz saúde que eu ao fazer desta continuo bem graças a Deus”. (PRAÇA, 1998, p. 25)

O tom satírico vai ganhando espaço, a narrativa vai se desenvolvendo e aquele narrador que se dizia desinformado prepara-se para concluir, ao mesmo tempo, a sua história e a desconstrução da estrutura cristalizada das narrativas que possuem o final “felizes para sempre”:

Ao saberem disto, os seus amigos estranharam-lhe a desfaçatez (do pai da moça) que reprovaram, garantiram-lhe que jurar falso sobre a Bíblia era pecado grave, meio caminho andado para ir parar no Inferno. Ele é que não se impressionou nada e respondeu calmamente: pode ser que seja, mas se o velho quiser, juro as vezes que forem precisas. Assim como assim, o papel não queima. (PRAÇA, 1998, p. 26)

A ironia velada dá lugar ao descaramento e instaura-se a transgressão. Nessa mudança de paradigma, o narrador-insuficiente concede voz ao narrador-mentor (que também é professor) e a história passa a ser narrada de outro ponto de vista: “Nas minhas andanças de professor, conheci em Fontenela (nome fictício) um tipo estranho, senhor de uma imaginação fértil, um tanto aldrabão mas simpático, convencido de que a sua vocação era a história e a filosofia” (PRAÇA, 1998, p. 26).

O narrador-mentor se apresenta como um contador de histórias que foram recolhidas ao longo de sua vida. O texto ganha uma nova formatação semântica e o vocabulário se torna econômico (Sequinho, poupança, contabilidade, negócio, e outros). Agora, a ironia velada se volta para a construção textual, desencadeando um metatexto que simula e imita, para denunciar os gestos e as intenções do texto e dos padrões estabelecidos socialmente: “Tanto

matutou até que descobriu uma fórmula, aparentemente eficaz, apesar de não ter sido testada” (PRAÇA, 1998, p. 26).

Aqui fica a dúvida: descobriu a fórmula para a construção textual ou a fórmula para a construção da trama narrativa?

Mais vozes são incorporadas ao texto – através da introdução do discurso direto, os personagens Sequinho e o filho ganham voz – e são expostos outros pontos de vista, através da interligação de enunciados ambíguos que comprovam as diversas rupturas: “Tenho um negócio a propor. Como sabeis, nunca tive apego ao dinheiro, prezo-me até de ser um tanto perdulário e só não sou mais porque me faltam meios para dar vazão a esta minha tendência” (PRAÇA, 1998, p. 26-27).

Novamente o leitor está sem direção: o negócio diz respeito ao texto ou à história?

“Tento na língua, ó menino. Olha que pai há um só” (PRAÇA, 1998, p. 27). É o dito final do texto, enunciado pelo personagem que encarna as convenções sociais e os jogos da língua, produzindo juntos uma tensão entre o dito e o não-dito.

Ao final da leitura, narrador e leitor se desdobram diante de tanta ironia, parecendo adequado para a conclusão o texto abaixo, de Maria Lúcia Lepecki:

Para a questão que quero tratar aqui é importante o sujeito de ironia como sujeito de saber, de relação inteligente (crítica) com situações, pessoas ou valores. A representação do estado de inteligência é quase uma obsessão na narrativa portuguesa contemporânea. Comprovam-no as “personalidades” de muitíssimos narradores (internos ou externos) irônicos. Narradores que necessitam, como pão para a boca, de leitores capazes de ler ao contrário das aparências, para que o estado de inteligência – ou um específico estado de inteligência: o irônico – exista nos dois polos da comunicação literária: o de quem escreve e o de quem lê. Diga-se de passagem que a ironia parece ser um dos fundamentos universais da criação literária. Acontece apenas que, no caso da narrativa portuguesa, ela é uma presença de tal modo marcante e clara que quase se poderá dizer que o bom leitor de nossos romancistas deverá estar sempre alerta para a eventualidade de ter de entender ao contrário. Ou ter de entender – e será outra formulação da ironia – divergindo mais ou menos do que (parece) estar escrito. (LEPECKI, 1988, p. 190)

ABSTRACT

The analysis of Afonso Praça's short story "Cenas da vida real", tries to demonstrate that the irony present in this text is developed by means of a dichotomic textual process between utterance and utterance production, which contradict each other in order to turn the plot into a game between narrator and reader, thus exposing the pretending and acting present in the concepts and laws that govern modern society.

Referências

- BOURGEOIS, André. A ironia romântica. In: DUARTE, L. P. (Org.). **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 1994. p. 55-82.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; J. E. M. M. Editores. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- LEPECKI, Maria Lúcia. **Sobreimpressões**. Lisboa: Caminho, 1988.
- PRAÇA, Afonso. Avareza (Cenas da vida real). In: VENTURA, Mário *et al.* **Os sete pecados capitais**. Lisboa: Editorial Notícias, 1988. p. 20-27.

