

Jogo e fingimento na construção textual de *O círculo virtuoso*, de Maria Isabel Barreno*

Valci Vieira dos Santos[†]

RESUMO

Este texto pretende identificar, através da análise do livro de contos *O círculo virtuoso*, de Maria Isabel Barreno, os elementos irônicos de sua construção.

A obra irônica é aquela onde se afirma a consciência do jogo, tanto em seu conteúdo quanto em sua própria existência. (André Bourgeois)

Estudar a ironia não tem sido tarefa das mais fáceis. Muitos são os pesquisadores que se têm embrenhado no estudo do conceito, mostrando-nos a sua complexidade. Maria de Lourdes Ferraz (1987) e André Bourgeois (1974) são dois desses pesquisadores, para quem o discurso irônico não apenas “significa o contrário do que se diz”, mas apresenta-se como síntese de contrários explicitada esteticamente, num movimento dialético entre realidade e ficção.

O caráter ambíguo da ironia também tem dado as cartas nesse difícil jogo do ser e parecer. Para o leitor, co-partícipe desse jogo, recorrer a elas quando enfrenta problemas de interpretação, segundo J. Culler, significa fazer uso de estratégias literárias que venham a resolvê-los. Assim, o leitor acaba por estabe-

[†] Trabalho final da disciplina Literatura Portuguesa, tópico “Novos textos da Literatura Portuguesa Contemporânea”, ministrada pela Prof^ª Dr^ª Lélia M^a Parreira Duarte, no Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa, da PUC Minas, no 1º semestre de 2001.

[‡] Mestrando em Literaturas de Língua Portuguesa na PUC Minas.

lecer uma relação dialógica com o autor, a qual só é possível devido à existência de um “eu” enunciador, representado pelo narrador implicado que, por seu turno, pede a presença de um “tu” receptor – o narratário – considerado por Maria de Lourdes Ferraz como complemento textual. (Ferraz, 1987, p. 34)

Segundo Wayne C. Booth, apesar do quanto já foi escrito sobre ironia, encontra-se surpreendentemente muito pouco sobre como conseguimos compreendê-la. E numa tentativa de suavizar o sofrimento do leitor na busca de respostas às suas indagações, o crítico aponta “pistas” (advertências diretas na própria voz do autor, conflitos de estilo, conflitos de fatos dentro da obra etc.) que explicam como se pode perceber a ironia em um texto. Cabe ao leitor, portanto, estar atento a essas “pistas” e adotar procedimentos e estratégias literárias de interpretação, para melhor compreensão do processo comunicativo instaurado no texto pelo autor.

A obra de Maria Isabel Barreno, *O círculo virtuoso*, que se constitui num conjunto de cinco contos: “O diamante roubado”; “A descida aos infernos”; “A filha do mercador”; “Significado oculto de um velho corpo” e “A mãe-Loba”, nos fornece essa visão irônica na construção dos textos, onde o jogo e o fingimento são evidenciados, sobretudo na trama estabelecida entre as personagens que dividem os diversos palcos da representação “teatral”.

A forma como a autora dispôs a estrutura da obra não nos é dada a conhecer apenas com a leitura fragmentária dos contos, mas também na sua totalidade. Aliás, esta é a primeira dificuldade enfrentada pelo leitor ao tentar descobrir os diversos fios narrativos de que se compõe cada conto para, num segundo momento, uni-los a formar o conjunto da obra, a que a autora intitula *O círculo virtuoso*.

Os diversos artifícios usados pelos “eus” enunciadores dos contos, tais como o uso de expressões indefinidas “Era uma vez...”, “Um dia...”, etc., bem como as aparentes incongruências na pluralidade de discursos, a exemplo de falas do tipo “Ansiosamente procurava o fim da estória (?)” (Barreno, 1996, p. 9)¹ ou de citações que denotam incertezas, causando ao leitor o “mal-estar” da dúvida: “Não se lembra de uma personagem de negro, de rosto oculto e respi-

¹ Todas as citações com indicação de página aludem à obra sob análise.

ração resfolegante, que era o Mal num filme qualquer, talvez a *Guerra das Estrelas?*” (p. 18), são como um convite ao leitor a participar do jogo que os narradores prepararam no palco da encenação. É como se eles repetissem Bourgeois: “É preciso representar: a arte se satisfaz pouco com o sério absoluto que tende a confundi-la com a simples realidade; ela quer ser plenamente reconhecida” (Bourgeois, 1974, p. 55). Faz parte desse jogo, v.g., a estratégia utilizada para a feitura da obra: os contos, quase em sua unanimidade, são enumerados estrategicamente e rompem com a idéia de continuidade na narração dos fatos. Constitui-se isso, quem sabe, numa das “pistas” empregadas pela autora na construção de seus textos.

Para o leitor mais cuidadoso, torna-se praticamente impossível ler os contos sem detectar a marca irônica na sua arquitetura textual: o constante ir e vir no relato dos acontecimentos configura-se numa aparente coexistência dos contrários e no estabelecimento do caos. Confirma-se, assim, que, “expressando a impossibilidade do certo, do verdadeiro, do absoluto, como dados únicos da realidade, o ironista expressa sobretudo o conflito, a crise” (Ferraz, 1987, p. 20). É preciso, portanto, que o leitor esteja atento a cada nova investida do narrador, bem como estar de posse dos diferentes códigos empregados em sua arte de contar estórias.

Aliás, a grande marca irônica no livro nos é dada por seu narrador:

Já ouviu, decerto, contar que há actualmente escritores que escrevem em computadores estórias com fins múltiplos e bocados ou personagens que passam de uma estória para outra. Parece uma grande novidade, determinada – acendia na imaginação humana – pela própria tecnologia dos computadores. Mas essas estórias intrincadas e variáveis são apenas imitação do que é e sempre foi a escrita, que só existe pela possibilidade de serem apanhadas e fixadas as realidades alternativas, que de facto circulam por aí, e as personagens que flutuam nos espaços como os fantasmas e aparições, embora feitas de matéria mais subtil e que só os denominados criadores apercebem. (p. 87)

Neste excerto, o narrador oferece ao leitor instrumentos para compreender a estrutura narrativa. Convida-o a fazer um passeio pela arquitetura do texto, mencionando alguns dos artifícios que serviram de base para a sua construção. Ele, o narrador, poderia tê-lo feito já no início da obra. Mas não. Ele

quer que o leitor primeiro faça parte do jogo, entre nele para, depois, desvendar-lhe alguns mistérios. É a arte de enganar. Seria esta uma advertência direta na própria voz do autor? Seria a voz da auto-ironia? A esse respeito, citamos a professora Lélia Duarte: “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”. (Duarte, 1991, p. 66)

Como marca da ironia, citamos, ainda, o estranhamento provocado no texto em decorrência do uso de mais de um epílogo em dois dos contos, exatamente no que abre e no que encerra o livro. Instala-se, aqui, um jogo enganoso. O emprego da expressão “Epílogo provisório” como parte de “O diamante roubado” já é um sinal irônico. É como se o narrador dissesse ao leitor: Olha, a estória não acabou! Ela continuará nas descrições que se sucedem. O leitor continua sua leitura, e descobre que o suposto epílogo definitivo (?) do conto “A Mãe-Loba” não existe: “Artur Emílio adormeceu, e Leonor também, sonhando que, no meio de tudo, ficara apenas uma estória de amor, *inalcançável*, envolta em muitas camadas que a disfarçavam.” (p. 93 – grifo meu). Destarte, mais convencido o leitor fica acerca da inexistência do epílogo final (?) quando se depara com as seguintes palavras do autor implícito:

É uma estória sua (leitor), atraque-a onde quiser nesse relato da sua vida que a sua memória guarda como certo e fiel; descubra-lhe um porto, uma âncora, um buraco onde a encaixar. Já lhe disse o meu nome, contei-lhe um pouco do meu relato e agora acrescento: eu perdi o fio da minha estória. Só tarde de mais o verifiquei. E para salvar meu percurso tornou-se necessário eu vir aqui, entregar-lhe este pedaço, que já foi meu, e agora é definitivamente seu. (p. 88)

Por outro lado, como já anteriormente mencionado, o aparecimento de expressões indefinidas, indicações vagas do tipo “Era uma vez...”, “Um dia...” e “Em tempos muito antigos”, reforça o jogo irônico. É como se ouvíssemos a voz do narrador dizendo: Caro leitor, tudo aqui é ilusório, é ficção, teatro!

O círculo virtuoso é uma obra literária eivada, portanto, de elementos irônicos. Muitos são os disfarces e armadilhas que problematizam o texto ficcional, onde o jogo e o fingimento encontram terreno fértil para o seu desenvolvimento. Além das “pistas” já apontadas alhures, e que Maria de Lourdes

Ferraz chama de narração, uma das instâncias narrativas, aparece, também uma outra instância que é a do mundo narrado, ou seja, aquela que corresponde ao discurso das personagens, no dizer de Dolezel (1973), citado por Ferraz. Não temos a intenção de nos ocupar, especificamente, desse mundo. Mas importa-nos, neste momento, fazer alusão ao jogo que se instala e ganha tensão entre narrador e personagens. No discurso de algumas delas, mesmo que esse discurso saia da voz do narrador, são perceptíveis as manobras empregadas nos textos, que “revelam sua preocupação com o receptor e procuram demonstrar seu caráter de arte & manha, artifício, trama, construção” (Duarte, 1991, p. 64). É no terreno do enunciado, v. g., que encontramos a marca do elemento irônico no conto “A descida aos infernos”:

... avistou uma personagem improvável: um homem de gabardina e chapéu, também deambulando, mas de mãos nos bolsos como em passeio de avenida. Ainda se esperançou que fosse eremita em trajes modernos, mas o outro desiludiu-o.

— Procuo a bela Helena – disse-lhe o homem.

— A de Tróia? – ironizou o espeleólogo.

Mas o da gabardina não parecia ter qualquer sentido de humor e redarguiu-lhe seriamente que não, que sua cidade natal não se chamava assim. (p. 42 – grifos meus)

No conto “A filha do mercador”, o jogo e o fingimento têm o seu ponto alto. Várias são as passagens que corroboram o caráter fictício da obra. Dentre elas, destaca-se a da representação da filha do mercador e a do jovem frente aos olhos do sultão. Quando o casal de mercadores se encontra na casa do sultão, o leitor tem a impressão de que um grande palco foi armado para a encenação da peça. O fragmento seguinte bem ilustra o início da trama:

E numa bela manhã dirigiram-se os dois para a corte do sultão, lindamente vestidos, ambos. Entraram com a mão dela pousada na mão dele, erguida esta quase à altura dos ombros, ela envolta em véus, só com o olhar pestanejando em redor, figurando a intimidade e a reserva, ele de capa de cetim e turbante, figurando o território externo e a conquista. (p. 69)

Assim se apresenta o casal de mercadores frente ao sultão e à sua corte. Veste-se como seus pares. Procura ganhar a confiança de todos e, dessa forma, os atores estabelecem um pacto na arte do jogo e do fingimento: de um lado, a

astúcia do jovem casal, com fulcro sobretudo na beleza enganadora da jovem (?); de outro, a atitude passiva do sultão e sua corte diante da cena: “Ficaram pois todos satisfeitos com a prova daquela dupla existência, daquelas duas existências separadas”. (p. 69)

Em última análise, o que se percebe é que o narrador brinca com a figura do sultão. Dá-lhe um papel ingênuo na peça teatral. Em momento algum, os artifícios usados pelo casal são questionados por aquele que representa o poder, a força. Nem mesmo o modo como o casal se apresenta, dissimulado, sobretudo a jovem mercadora (?), serviu para despertar no implacável sultão a descoberta da farsa montada:

E defronte dele, assim assentado em cadeira de poder, ela tirou seus véus com sorrisos recatados, enganadores. Todos a reconheceram como uma bela mulher. Muitas suspeitas podem ser colocadas sobre belas mulheres, mas não os mistérios que conduzem à ira, os de sombrias alternâncias masculinas. (p. 69 – grifos meus). E assim, “o sultão foi enganado, sem o saber (?)”. (p. 69)

Convém-nos, ainda, chamar a atenção para o diálogo que *O círculo virtuoso* estabelece com outros textos literários, num flagrante fenômeno da intertextualidade, evidenciada na fala do narrador:

Copiamos, pois, de toda a realidade galáctica e fundamentalmente daquela que de mais perto nos cerca.

Há sempre enredos flutuantes, que se fazem e desfazem com passagens pelo não-tempo, pelas entrelinhas e estórias intervalares, e personagens e pedaços de estórias ou eventos que, como icebergues, deslizam de um relato a outro, impelidos por correntes ou sugados pela atracção da massa. (p. 87-88)

Embora o estudo da intertextualidade não seja o nosso objeto de análise, acreditamos ser oportuno fazer a exemplificação com base em duas passagens do conto “A filha do mercador”: a primeira refere-se àquela que marca o retorno do mercador à sua casa, numa óbvia alusão à obra *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, drama inspirado na tradição de um complicado e doloroso episódio matrimonial vivido, no fim do século XVI, por Madalena de Vilhena, viúva de D. João de Portugal, desaparecido com D. Sebastião, em Alcácer-Quibir; a segunda diz respeito ao papel desempenhado pela filha (?) do

mercador diante do sultão. Esse texto dialoga com a personagem Sherazade de *As mil e uma noites*. Enquanto a filha do mercador enganava a figura do Sultão com base sobretudo no jogo da representação visual e gestual, Sherazade, por sua vez, vence a morte e o poder através da palavra, fazendo uso de sua perspicácia na arte de contar estórias, não apenas transmitindo-as, mas criando-as:

E assim, noite após noite, Sherazade vai, com a ajuda da Memória, conduzindo adiante o fio de suas histórias: vai tecendo as narrativas. Não é um fio linear: é uma teia, uma trama. Infundável, infinita. Uma história dará margem a uma outra história que, embutida dentro dela, desembocará numa terceira, que contém em si o germe de uma quarta, etc. (Menezes, 1995, p. 55)

Assim, Sherazade, com base na representação, por intermédio da linguagem oral, de um discurso simbólico e na técnica do suspense, já que aguça o desejo do sultão de ouvir suas estórias, acaba por restituir a ele a capacidade de amar, manipulando sua curiosidade; achando-se “curado”, abandona o “sintoma” e se dá alta. Essa alta significa, para Sherazade, em última análise, não apenas o gesto de salvar o sultão, mas também a si própria.

EM CONCLUSÃO

Maria Isabel Barreno, em sua obra literária, convida o leitor a fazer o percurso traçado pela ironia romântica. Convida-o, outrossim, a adentrar-se nas artimanhas da construção textual. O caminho que coloca à disposição do leitor às vezes é ambíguo. A ambigüidade tem por fito “demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo.” “É impossível afirmar algo definitivamente, já que o homem, o mundo e a própria linguagem não existem de forma absoluta, mas são relativizados pela necessidade de estabelecimento de uma situação de comunicação”. (Duarte, 1987, p. 62)

Com base no jogo e no fingimento, *O círculo virtuoso* manifesta a intenção da autora de estabelecer um processo de comunicação, onde se especifique que “a ironia é uma manifestação de linguagem, o que, tudo dizendo,

nada significa.” (Ferraz, 1987, p. 21) Cabe ao leitor, portanto, tomar precauções diante das pistas que lhe são colocadas à disposição. Quando saberá se são falsas ou verdadeiras?

É assim que, com a ajuda de Maria Isabel Barreno, passamos a compreender a coexistência dos contrários:

Do sonho à interrogação, da interrogação ao sonho, assim se cumpriu todo o percurso do encontro. Ponto a ponto correspondiam agora os dois mundos, e ao mesmo tempo mutuamente se incluíam.

RÉSUMÉ

This text intends to identify, through the analysis of the short story book *O círculo virtuoso*, by Maria Isabel Barreno, the ironical elements of text construction, in accordance with the romantic irony theory.

Referências bibliográficas

- BARRENO, Maria Isabel. *O círculo virtuoso*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- BOOTH, Wayne. *A rhetoric of irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- BOURGEOIS, André. *L'ironie romantique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974. (Trad. Luiz Morando. In: *Cadernos do NAPq*, n. 22. Belo Horizonte: CESP/FALE/UFMG, dez. 1994. p. 55-82).
- DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. In: *Cadernos do NAPq*, n. 15. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p. 54-78, fev.1994.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica*. Lisboa: IN-CM, 1987.
- MENESES, 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.

