

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006, 360 p.

Sob tal título, esta destacada estudiosa brasileira das letras portuguesas nos dá a conhecer um elenco de ensaios que, tendo como eixo a denominação que lhes é comum, ainda esboçam, de sobra, um perfil mais palpitante e mais preciso da pesquisadora que os engendrou. Que já começa pela artista plástica que ela também é, cujo óleo, A textura do vazio, de 1999, empresta um detalhe para a aprazível capa lilás e amarela do livro que ora comento.

Já sabíamos de Lélia Parreira Duarte que, depois de aposentada da Universidade Federal de Minas Gerais, recomeçara a sua existência docente na Pontifícia Universidade Católica de Minas – e com tamanho pique! – que se pusera a ampliar o território de estudos de seu departamento, criando, no Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros, um variegado banco de pesquisas e de produções concernentes às literaturas de língua portuguesa. Hoje, tais estudos se agregam em torno do projeto coletivo “As máscaras de Perséfone”, subsidiado pelo CNPq e pela FAPEMIG, o qual reúne quase uma centena de estudiosos de toda procedência em assíduos seminários mensais, que se expandem em simpósios por congressos universitários pelo mundo todo. E, mais não seja, a revista Scripta, tão solicitada para publicações mercê da excelência de nível, pertence também à esfera do seu esforço e do seu trabalho, tendo à Lélia como editora.

Se tais informações confirmam a mulher empreendedora e arrojada, para quem nada é impossível, os ensaios em pauta atestam a travessia de uma pesquisadora pela literatura e pela crítica literária, o que também pode ser lido como um trajeto de docência ou, mais que isso, como uma minimalista história pessoal da literatura, ritmada por pendores, tendências e gostos próprios.

Constelada de estudos publicados em periódicos desde 1983 a 2003, e refundidos para a recente publicação, a obra dá conta de autores que vão do século XV ao XX, investigando a literatura portuguesa de Gil Vicente a Pessoa, abordando a obra de Camões, Fernão Mendes Pinto, Vieira, Camilo, Garrett, Eça, Sá-Carneiro, além de Machado de Assis e Guimarães Rosa. Donde se depreende o teor comparativista que rege o olhar crítico desta estudiosa, que indaga acerca das possíveis contigüidades entre tais literaturas, indo ainda além, já que tangencia Molière e Dostoiévski, para capturar melhor o veio que instiga o feixe das suas preocupações com a ironia e o humor.

E, ao fim e ao cabo, o leitor, empolgado pelas interpretações que se sucedem e se complementam pouco a pouco, há de descobrir que o nascedouro crítico-teórico de onde provém o instrumental que faculta a Lélia tais apreciações, enfim, a tessitura que subjaz às tais avaliações, se alimenta de uma tradição marcada por uma desconfiança básica acerca do caráter representativo da arte, da sua capacidade de mimesis da realidade: o romantismo alemão. Na esteira dos Schlegel, sobretudo de Friedrich (a partir da leitura de Marike Finlay, Gary Handwerk, René Bourgeois, dentre outros), alicerçada pelas indagações de Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, Freud, Adorno, Bataille, Foucault, Barthes,

Lacan, Jacques Alain-Miller, e de teóricos literários tais como Bakhtin, Wayne C. Booth, Guido Almansi, Candace Lang, V. Jankélévitch, P. Schoentjes, Celestino Vega, François Roustang, D.C. Muecke, Linda Hutcheon, acrescidos, por último, de Blanchot (só para nomear os mais explicitados) – Lélia constrói a pavimentação segura para especular acerca do objetivo que a norteia.

Sublinho, a propósito disso, o esforço de compulsão de mais de quinhentos títulos que perfazem a última parte deste livro, o “Esboço de uma bibliografia sobre ironia e humor”, espécie de trilha sedimentada pela estudiosa e farol para futuras pesquisas, em que se ressaltam, para o caso de Camilo, os trabalhos de Maria Fernanda Abreu, Maria de Lourdes Ferraz, Jacinto do Prado Coelho e Aníbal Pinto de Castro; para o de Eça, os de Maria Lúcia Lepecki e Carlos Reis; para o de Vieira, aqueles de Margarida Vieira Mendes e de Alcir Pécora. Isso, sem nomear a importância que os estudos de Eduardo Lourenço oferecem para a leitora de Pessoa.

De modo que toda a primeira parte desses escritos discute as relações de proximidade e diferença entre ironia retórica, ironia romântica e humoresque, a maneira como elas se entrelaçam a ponto de entretecerem a moderna ironia, constituinte, por exemplo, da construção romanesca de Abelaira, de quem Lélia é, aliás, profunda conhecedora. Por isso mesmo, não erro em supor que foi pensando também nela, que Abelaira declarou na sua última entrevista: “A grande hipótese de Literatura Portuguesa será através do Brasil, estou convencido.” (Público: Lisboa, 12 de julho de 2003, pp. 04-06, entrevista a Jussara Bowland).

Lélia esclarece que a tragicidade é inerente ao sentido do riso; que o humor tem a sua contrapartida num outro especular - a morte. Que as artimanhas do duplo, das máscaras, do simulacro, dos deslizamentos, a cumplicidade com o outro, dentro e fora do texto (o que encerra ao mesmo tempo fidelidade e traição, matreirices, impasse nas versões apaziguadoras do real, ampliações do olhar sobre as interpretações, transbordamentos de hipóteses) – acenam para a importância vital do interlocutor, sem dúvida, o elo mais visado nessa cadeia comunicativa. Pois não há, como assegura ela, ironia sem ironistas.

O piscar de olho para o leitor, o “tongue-in-cheek” de que nos fala Almansi, o caráter de jogo dessa literatura que instala o demônio da desconfiança no seu discurso, a transparência dos materiais ficcionais utilizados, a manutenção da ambigüidade, a tônica sobre o caráter utópico da linguagem, a fragmentação, a correção duvidosa da desfocagem propositada, a reduplicação paródica da obra - consistem, enfim, em exercícios que pedem parceria cerrada com o leitor, ainda que seja para despistá-lo cada vez mais.

Acertado tal pacto, esse registro de leitura solicitado pela ironia, compreenderemos melhor as diferentes perspectivas de viagem impressas nos Lusíadas e na Peregrinação, o herói épico e pícaro-pirata, muito embora ambas as obras contenham em si um horizonte de referências literárias muitas vezes comum. As estratégias de Vieira, “perfeito tecelão de discursos” (p.77), “verdadeiro acrobata metalinguístico”(p.78), com sua teatralidade de representação, o caráter

espetaculoso no uso de metáforas, símiles e alegorias, a modulação da voz, a gesticulação aparatosa que hipnotiza, encanta e persuade - expõem, todavia, um binarismo que, segundo supõe Lélia, não inclui a dúvida: imperativo-mor da ironia. “Exemplo de discurso ideológico autoritariamente articulado para inibir perguntas” (p.90), os escritos de Vieira contrastam por inteiro com a obra de Pessoa, esta, uma “palavra vazia”, em iminência, a espera de ser preenchida, muito embora o sonho do Quinto Império, “esse universo de desejo” (p.87), lhes seja, a seu modo, comum.

Mais que Frei Luís de Sousa, as Viagens na minha terra concorrem para a modernidade de Garrett. E isso mercê das contradições internas do texto, da oscilação entre razão e sentimento, da mistura de gêneros literários, das digressões, do jogo entre discurso e narrativa, da fragmentação do escrito, do inacabamento do romance e, sobretudo, por causa do aparecimento da outra voz do texto, daquela que detém a consciência do fazer literário, que pensa a literatura como transitividade de apropriações, e que descerra, desse modo, os bastidores da criação, expondo a obra enquanto produção de linguagem.

Todavia, o caso mais flagrante desse tipo de ironia, capaz de dar com uma mão e retirar com outra, impedindo que o leitor discirna, com clareza, se o enunciado é ou não positivo, se encontra no irredutível Camilo. E o leitor se compraz em investigar, com Lélia, em diversos momentos, a desenvoltura lúdica dos narradores de A queda dum anjo, de O que fazem as mulheres, de Vinte horas de liteira, de A filha do arcediogo, de A sorte em preto, dos Amor de salvação e Amor de perdição, contrapostos a outros vários narradores de contos de Machado de Assis, dentre os quais se sobressai a “Missa do galo”. O fato é que se cria “um novo cânone, marcado pelos artifícios da máscara, da reduplicação da representação e de recursos como espelhamento, reversibilidade, mise en abyme e distanciamento de vozes intra e extradigéticas, em brincadeiras que escondem profunda seriedade e preocupação com o destino do homem” (p.142) - legado do romantismo alemão.

No que diz respeito a Eça, malgrado a pecha de Pessoa (o provincianismo português de Eça seria o mais acirrado, incapaz de ironia), e a de Machado - a análise que Lélia empreende de A ilustre casa de Ramires e de O conde de Abranhos, tocando no O primo Basílio, na A relíquia, no O crime do Padre Amaro, no Alves & Cia e nas “Singularidades de uma rapariga loira”, comprova o quanto a ironia humoresque valoriza nas duas primeiras obras muito mais o poder da palavra que a trama narrativa, semeando mensagens duplas, jogos de equívocos, vitimando de engano tanto o leitor internalizado na narrativa (que funciona como conversador para outros narradores internos) - quanto o receptor dos romances. O mesmo viés das máscaras, do fingimento e da ironia perpassa a leitura que Lélia elabora de um Pessoa filtrado por Eduardo Lourenço, que também inclui a interlocução com os escritos de Cleonice Berardinelli, Tabucchi e Ettore Finazzi-Agrò. Pessoa leva a efeito e às derradeiras consequências “o longo processo de dissolução do eu inaugurado pelo romantismo e precursoramente trabalhado pelos

duplos demoníacos de Hoffmann e de Dostoiévski, os pseudônimos de Kierkegaard, as máscaras de Browning, o 'outro' de Rimbaud e as soluções provisórias de Garrett, Eça e Antero." (p.233).

E é, por fim, em Guimarães Rosa que essa ironia funda, decisivamente, a terceira margem, o intervalo, as personagens em trânsito, afirmando a instabilidade de um "não-já que é um ainda-não", com toda a leveza de humor, que se aplica em desestabilizar a tranquilidade do hábito. É assim que, composto pela ironia, o texto de Guimarães Rosa abre a fenda do inesperado, o lugar do elidido, do apenas subentendido, do insinuado, obrigando o leitor a conviver com a areia movediça das palavras e do significado, inaugurando o entrelugar. Chamando para o seu texto Benedito Nunes, Cleusa Rios Pinheiro Passos, Rosana Silva do Espírito Santo, Clara Rowland, Maria Teresa Abelha, Lélia invoca o lado mais notável de Rosa, o que não nega, esquece e nem abandona os seres na sua complexidade humana, sobretudo aquele que cria as crianças, os doidinhos, os artistas como ele próprio, as personagens que existem apenas enquanto busca e desejo, elaboração de esperas.

A construção de cada um dos dezenove ensaios, albergados entre os que funcionam como moldura para a temática deste livro, garantem que esta obra se perfaz como uma espécie de work in progress – ritmo de docência, ritmo acadêmico de trabalho e de pesquisa. Cada qual interage no sentido de indagar, perscrutar e questionar cada descoberta emergida do ensaio anterior, buscando precisá-la melhor para expandi-la num alcance capaz de compor, por fim, um verdadeiro enlace que possa deitar sempre mais luz sobre o enigma da ironia e do humor. E é esse mesmo desenho que permite, como afirmei, conhecer melhor a escrevente desses achados. De pergunta em pergunta, de incerteza em incerteza, problematizando cada ponto alcançado, Lélia é ela mesma essa dúvida que não aceita o inquestionável e, muito menos, a inibição das interrogações. Pode-se dizer dela, então, que encarna o próprio espírito irrequieto da ironia.

Maria Lúcia Dal Farra.
Professora de Literatura Portuguesa na
Universidade Federal de Sergipe - Brasil