

## POESIA E IRONIA: APROXIMAÇÕES

*Rita Lenira de Freitas Bittencourt*

*BRINDE*

*Aí onde és comigo o exílio  
de ter sido, recebe o meu abraço,  
irmão para sempre ambíguo.*

Duda Machado, *Margem de uma onda*

Misturando Baudelaire com Mallarmé, Duda Machado elabora, em tom de paráfrase, uma bela e irônica homenagem aos precursores da modernidade, confraternizando com eles do espaço de exílio reservado aos poetas-navegantes. Escolhi o seu poema como epígrafe porque falarei da poética mais recente, na qual estes dois ícones ainda se mantêm presentes, mesmo que de modo residual.

Interagindo com uma abertura para várias possibilidades de pesquisa formal, a literatura tem experimentado o irônico. O ceticismo e a visão fragmentada e paradoxal do sujeito e da existência, no tempo/espaço do que hoje se designa pós-modernidade, a fizeram figura-mestra, com reflexos relevantes especialmente na poesia.

A atitude irônica no poema está vinculada a dois tipos de relação: de um lado, àquela que se estabelece entre poesia e realidade, ou entre a literatura e as várias políticas, na imbricação de exterioridades; de outro, à que se dá no cerne mesmo da linguagem, resultado do confronto entre a atitude lírica e a intenção crítica, na busca de possibilidades internas de coexistência e de inter-relação.

A articulação de exterioridades vincula-se à crença comum de que a ironia é uma figura de estilo, por meio da qual se significa o contrário ou algo diferente do que se diz e que, em escrita, necessita-se construir um contexto que prepare o leitor para a compreensão dos múltiplos sentidos das palavras. Esta visão, de certo modo, pressupõe a ironia como “espelho da realidade”, ainda que seja de uma realidade aos pedaços, e que este “espelhamento” aconteça de viés, abrindo-se a ambigüidades e apostando em intervenções críticas mínimas, em circunstâncias que podem envolver formas variadas de criatividade artística.

Vejamos um poema de Luis León Bareiro, publicado na revista *Caracol-Viola*, em 1998:

— ¿Más tristeza?  
— No. Gracias.

À primeira vista, o jogo ambíguo entre o termo espanhol “gracias”, manifestando uma resposta corriqueira, em diálogo no qual se oferece algo a alguém, e o substantivo “gracia”/“graça”, em espanhol e português, o contrário de tristeza, parece responsável pelo caráter irônico do texto. Mas se a ele acrescentamos a legenda, retirada das páginas finais da revista, temos uma idéia aproximada do que se entende por “construir um contexto”:

Luis León Bareiro nasceu em Assunção, capital do Paraguai, onde reside até hoje. Escreveu dois livros de poemas: *Miniaturas/ 30* (1979) e *Hand-made* (1988). Seu laconismo desconcertante faz dele um poeta raro na tradição poética de língua hispânica.

Neste caso, o contexto é o próprio espaço da *Caracol-Viola*, com a nota final que pode ou não ser lida; vem sugerido nas entrelinhas biográficas de Bareiro, como tudo o que hoje representaria a identidade “paraguaio”; e também aparece na perspectiva de uma produção bilingüe, fronteira, pois a publicação é assinada Campinas/Ponta Porá, e propõe-se, no edital, dedicar-se à busca de “um melhor e maior conhecimento da América Hispânica e da América Portuguesa.”

Na mesma linha, o poema de Waly Salomão, publicado no ano passado:

#### ORAÇÃO AOS MOÇOS

De tanto ver triunfar as nulidades  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....nutro grandes esperanças.

Percebe-se que a percepção da ironia pressupõe o conhecimento da referência textual Rui Barbosa, ou seja, para que o diálogo intertextual aconteça, pede-se uma espécie de conhecimento cultural prévio. Ampliam-se as possibilidades de leitura e, por consequência, a dimensão irônica do poema, se for observada a relação do poema com o título do livro “tarifa de Embarque”, e se forem, ambos, associados à figura do famoso jurista e de seu não menos famoso discurso.

Se no jogo texto/contexto, a composição da atitude irônica pode desdobrar-se em mais de uma direção, por outro lado, a relação no interior do texto poético resulta, geralmente, da incongruência ou oposição dos vocábulos e imagens, pela inclusão de impulsos opostos e complementares. Mas este caráter “mix” da ironia é algo que se estende para além do poético, inserindo-se em qualquer contexto e participando também das situações de comunicação cotidiana, que enredam os interlocutores em uma malha interdiscursiva, conforme esclarece Eni Orlandi no artigo “Destruição e construção do sentido”:

Ludicamente, e de forma própria, a ironia aponta para o insólito, para o nonsense, para a ruptura. E esse é um tipo de jogo que se produz não só em relação ao destinatário mas mesmo em relação ao locutor, que também é prisioneiro das condições de seu próprio jogo.

Resultante de um inteligente emprego do contraste, a ironia visa perturbar o interlocutor e, diferentemente do sarcasmo, tem qualquer coisa de construtivo, condicionada estreitamente ao ambiente psicológico e verbal no qual se move. Segundo Beth Brait, trata-se de uma forma particular de linguagem, pois requer do destinatário uma “competência discursiva especial”, que se dá no contato com diferentes tipos de textos, a partir da familiaridade com seus recursos de construção.

Nesta linha de pesquisa, que estuda a ironia a partir de uma dimensão contemporânea da lingüística, esta é surpreendida como um procedimento intertextual e interdiscursivo, considerada um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário, e que, pela organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou do desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros.

Vejamos um poema de Ricardo Carvalho Duarte, que assina seus trabalhos com o pseudônimo de Chacal, e que aproveita a ambigüidade da palavra “saúde” para produzir uma espécie de manifesto, publicado em *Letra elétrica*, em 1994:

**saúde**

o som e o sentido  
davam-se muito bem

até que um espirrou

Mesmo as composições de caráter metapoético, ao refletirem sobre o próprio ofício, exigem uma análise que se detenha não apenas nas condições de produção, mas que considere uma dimensão afetiva e subjetiva que envolve, inclusive, as circunstâncias de recepção, como esclarece Linda Hutcheon, em *Teoria e política da ironia*:

Diferentemente da metáfora ou da metonímia, a ironia tem arestas; diferentemente da incongruência ou justaposição, a ironia consegue deixar as pessoas irritadas; diferentemente do paradoxo, a ironia decididamente tem os nervos à flor da pele. Enquanto ela pode vir a existir através do jogo semântico decisório entre o declarado e o não declarado, a ironia é um modo de discurso que tem “peso”, no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito. O favorecimento ocorre em parte através do que é implicado sobre a atitude do ironista ou do interpretador: a ironia envolve a atribuição de uma atitude avaliadora, até mesmo julgadora e é aí que a dimensão emotiva ou afetiva também entra — para o desespero da maior parte do discurso crítico e da maioria dos críticos.

Também, se partimos de um viés tradicional, se resgatarmos da história da filosofia o termo “ironia socrática”, nas diferentes vozes de Sócrates, Platão e Aristóteles e seus diversos interlocutores, podemos apreender estes diálogos como produções de linguagem que se dão no cruzamento de enunciações, de enunciadores e de locutores. Em outras palavras, o diálogo filosófico é constituído por estratégias de linguagem, por mecanismos discursivos de produção, recepção e interpretação. Por exemplo, nos textos platônicos, nos quais estão diferenciados enunciador e locutor, é possível apreender a ironia socrática não em termos de atitude de um indivíduo chamado Sócrates, mas em termos de um locutor Sócrates instaurado por um enunciador reconhecido como Platão.

O exemplo da ironia para Aristóteles, cristalizado em Sócrates e enunciado por Platão consiste na estratégia discursiva de propor questões dissimuladamente simples ao leitor dogmático, a fim de confundi-lo e de mostrar-lhe a fraqueza das opiniões e raciocínios, introduzindo uma turbulência denominada *aporia*. Quando utilizada por Sócrates no contato com os seus discípulos, a ironia resultava no alargamento progressivo das consciências, atitude na qual percebemos certa dimensão ética, bem apontada, também, por Wladimir Jankelevitch, em estudos de retórica clássica.

Existe uma preocupação evidente do teórico em separar ironia, um recurso reflexivo no qual o ironizado se converte em cúmplice do ironista, percebe a proposição incitante, o convite sugestivo implícito no estratagema e consegue ler nas entrelinhas,

das elaborações que envolvem a mentira ou o cinismo, tipos de discurso, segundo ele, inflexíveis e imóveis.

É justamente de mobilidade espacial e temporal que trata este poema, publicado em 1990, recuperando um paralelismo recorrente entre a prostituição e a atividade do poeta. Nele, Affonso Ávila desinstitucionaliza o cânone e exacerba os efeitos da colonização portuguesa, ao mesmo tempo em que devolve em ironia a dominação cultural:

rua antero de quental

quem diria doce rudo poeta  
que darias dócil rua de putas

A utilização literária dos recursos irônicos remonta ao século XVII, dentro do que se convencionou chamar “Rococó”, mas sua aplicação significativa deu-se nos períodos do pré-romantismo e romantismo, a partir dos textos de Friedrich Schlegel, o grande responsável pela introdução da ironia na estética romântica. Para ele, a ironia é a clara consciência da eterna agilidade da plenitude infinita do caos e nasce da consciência do caráter antinômico da realidade, constituindo uma atitude de superação, por parte do eu, das contradições incessantes e do conflito perpétuo entre o absoluto e o relativo.

A fusão de elementos antitéticos faz a ironia romântica, que exprime a superação dialética dos limites que se opõem ao espírito humano, velar-se também de sombras perturbadoras: subjaz à consciência que cada triunfo é apenas o prelúdio de um novo combate, numa cadeia infindável de gestos e atos incessantemente recomeçados.

Segundo Rosenfeld & Guinsburg mesmo que este tipo de ironia ainda se prenda, evidentemente, à interação analógica arte-vida, percebe-se, a partir da consciência dos contrastes, um esboço das atitudes de distanciamento e de crítica que configuram linhas de força que serão retomadas pela vertente antropofágica da estética modernista:

Brandida por um homem marginalizado, como o romântico se sente e até certo ponto o é, (a ironia) converte-se de início em arma para ferir os valores oficiais do mundo burguês. Trata-se, para o romantismo, de abalar os padrões filisteus e toda esta realidade aparentemente factícia em que o burguês se acha em cada. Mostrar que tudo isso é falso e ilusório constituiu numa importante meta de sua ironia. E ao contrário do que afirma certa crítica moderna, sobretudo a que se fixa dogmaticamente na crítica de tradição hegeliana ou dos preceitos de um realismo radical, ela desempenhou a tarefa com incrível ferocidade, colocando o movimento romântico, apesar de sua

freqüente tendência para posições retrógradas, entre os principais demolidores da ordem de valores até então estabelecidos.

Uma leitura mais recente, entre romântica e moderna, que trabalha os elementos antitéticos de modo contundente é a conhecida fotomontagem *Kamiquase*, de Paulo Leminski, publicada em *caprichos e relaxos* no início dos anos 80.

Michel Foucault, referindo-se ao romance de Cervantes, *Dom Quixote*, localiza no Renascimento o período no qual a escrita passou a ser a prosa do mundo, no qual as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança e as coisas mostraram-se na sua identidade irônica: não são mais o que são, antecipando o moderno confronto entre identidades/diferenças e sigos/similitudes.

A similitude na filosofia clássica — uma filosofia de análise — desempenha um papel simétrico ao que a diversidade assegurará no pensamento crítico e nas filosofias do juízo que virão. E se a primeira permite, na configuração da sua “episthême”, o ajustamento da semelhança e da imaginação, configurando a entrada do saber na ordem científica, as segundas instauram um saber que separa os seres, os signos e as similaridades, mostrando a linguagem rompendo o seu parentesco com as coisas.

Na contracorrente, poesia e loucura estabelecem, então, uma relação de espelhamento e complementaridade, ambas ocupando um espaço movediço e abissal, reencontrando, cada uma à sua maneira, os liames subterrâneos com as coisas, suas similitudes dispersadas e ausentes. É o que afirma Foucault:

Daí sem dúvida, na cultura ocidental moderna, o face-a-face da poesia e da loucura. Mas já não se trata do velho tema platônico do delírio inspirado. Trata-se da marca de uma nova experiência da linguagem e das coisas. Às margens de um saber que separa os seres, os signos e as similitudes, e como que para limitar seu poder, o louco garante a função do *homossemantismo*: reúne todos os signos e os preenche com uma semelhança que não cessa de proliferar. O poeta garante a função inversa; sustenta o papel *alegórico*; sob a linguagem dos signos e sob o jogo de suas distinções bem determinadas, põe-se à escuta de “outra linguagem”, aquela, sem palavra nem discursos, da semelhança. O poeta faz chegar a similitude até os signos que a dizem, o louco carrega todos os signos com uma semelhança que acaba por apagá-los. Assim, na orla exterior da nossa cultura e na proximidade maior de suas divisões essenciais, estão ambos nessa situação de “limite” — postura marginal e silhueta profundamente arcaica — onde suas palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação. Entre eles abriu-se o espaço de um saber onde, por uma ruptura essencial no mundo ocidental, a questão não será mais a das similitudes, mas a das identidades e das diferenças.

Atualmente, o termo *ironia* assumiu um indeciso contorno de figura de pensamento e de linguagem, um processo de aproximação de exterioridades, situado na conjunção híbrida de realidades distintas, à maneira do *centauro* nietzscheano, de *Ecce homo*: “Ciência, arte e filosofia crescem tão juntas em mim, que um dia parirei centauros.” — ou como um jogo intertextual, no qual é precisamente a noção de equilíbrio precário, de sustentação num limiar, a sua característica básica.

Uma das dimensões da relação entre a poesia e as várias políticas, apontada por Heloisa Buarque de Holanda, na sua antologia de poetas dos anos 90, é um bem-vindo aprofundamento das dicções de gênero e de raça em direção a formas mais experimentais, como no poema de Lu Menezes:

#### UTENSÍLIOS

Para extrair  
do alumínio seu lúmen  
usaria

o desusado, exaurido  
verbo “haurir”

Arearia

panelas,  
à beira de um rio, mergulhada

no alumínio luzidio

– “haurindo-o” –  
polindo-lhe

a índole de água

e o ímpeto de prata  
com grãos  
de ouro e de areia  
arearia

“ourada”

submersa em seu domínio

Considerando as formas de recepção, segundo Beth Brait, a ironia pressupõe que o interlocutor não a compreenda, ao menos de imediato, escamoteando o pensamento, que não se dá a conhecer prontamente e que não permite uma escolha única:

Apesar da ambigüidade da ironia estar assinalada como tal, nem por isso ela sofre um processo de desambiguação. Na verdade, o discurso irônico, ou,

mais especificamente, sua ambigüidade, coloca o receptor diante não de uma simples escolha, que poderia levá-lo a optar por uma das possibilidades (literal/figurado), mas diante da necessidade de aceitar as duas instâncias, única forma de reconhecer a ironia. Por essa razão, colocar-se como receptor de um discurso irônico significa justamente compartilhar com o enunciador a ambigüidade do enunciado, a duplicidade da enunciação. Um movimento seletivo, no sentido de aceitar o discurso como unicamente literal ou como unicamente figurado, significaria assumir uma atitude desqualificadora da recepção e, conseqüentemente, da ironia edificada pelo enunciador.

Considerada por uns como um tropo retórico, por outros como um modo de ver o mundo, ora reforçando, ora questionando atitudes e padrões preestabelecidos, o que me interessa no gesto irônico é sua condição simultânea de disfarce e comunicação, algo que pode ser lido e que, ao mesmo tempo, pode *não ser* lido, embora venha sinalizado, em ocorrências circunstanciais e textuais, por marcadores fônicos ou gráficos.

Entendo que esta “dupla face” da ironia, intervindo no poético, é condição de possibilidade para a manutenção do evento infinito e plural de Mallarmé, ou para a própria dramatização da indecibilidade, na lógica do *subjéctil* derridiano, que nos assegura uma reserva de sentido que resiste — enigma, labirinto, erotismo, loucura — e permite, não sei bem como, uma teorização de baixa densidade, presa ao indício, ao traço, ao efêmero.

Encontrar e identificar, na diversidade contemporânea, os elementos “micro” desta política, presos ao transitório, ao provisório, ao imanente, é o desafio que me proponho, ao considerar a lâmina da ironia uma das arestas críticas da poesia atual.

Por enquanto, encerro esta comunicação com um final sem fim, a circularidade possível do poema de Arnaldo Antunes, também incluído na antologia *Esses poetas*:

**the  
and**