

O CONTRAPONTO DA IRONIA EM *EXILADOS* DE JAMES JOYCE

Magda Velloso F. de Tolentino*

Resumo

Este trabalho tem por objetivo fazer um estudo da ironia na peça *Exilados*, de James Joyce, no sentido de perceber a questão da ambigüidade nos diálogos, detectar o humorismo conforme o conceito de Schopenhauer e tentar perceber na linguagem o traço do *tongue-in-cheek* descrito por Guido Almansi.

A partir de um estudo de textos teóricos sobre a ironia na literatura, este trabalho visa fazer uma leitura da peça *Exiles* de James Joyce. O objetivo não é, no entanto, detectar a ironia retórica presente na peça, ainda que esta alternativa seja possível. Nosso desejo é ir mais além, e perceber "o duplo contraponto da ironia", ou o que Schopenhauer chama de "humor".

A ironia retórica é muitas vezes descrita como uma figura de linguagem (e neste sentido é vista como a antífrase), pela qual se exprime o contrário do que se pensa e do que se quer fazer entender, conforme definição de Crévier, ou como diz Bourgeois: trata-se de "uma relação oblíqua entre o ser e o parecer".

Schopenhauer, num ensaio sobre o riso, mostra diferenças entre diversos tipos de situações que levam a este, e afirma que o riso é privilégio do homem. O contrário do riso é a seriedade, ou a consciência da conformidade entre o pensamento e a realidade.

Schopenhauer diz que o riso buscado intencionalmente se chama

* Professora aposentada de Língua Inglesa do Depto. de Letras Germânicas da FALE/UFMG. Profa. de Língua Inglesa do Instituto de Letras da FUNREI.

"embromação" e tende a provocar um desacerto entre a realidade e os pensamentos de uma outra pessoa, conforme o conceito de seriedade. Quando a embromação se esconde atrás da seriedade, nasce a ironia. O contrário da ironia seria a seriedade escondida atrás da embromação, e a isto Schopenhauer chama de "humorismo", ou duplo contraponto da ironia. O humorismo tem sua origem numa disposição de espírito onde há um predomínio do subjetivo sobre o objetivo na maneira de se ver o mundo. Segundo ele, "a ironia é objetiva, vai dirigida contra os demais. O humorismo é subjetivo: em geral se refere a nós mesmos".

Uma expressão, ou um trejeito, que consideramos adequados ao presente estudo, é o *tongue-in-cheek*, descrito por Guido Almansi (1978), e que será trabalhado com mais detalhe no momento oportuno.

Exilados, a única obra de James Joyce escrita em forma de peça teatral, pode ter sua trama explicada em um parágrafo bem pequeno: o irlandês Richard Rowan, auto-exilado no continente europeu durante alguns anos junto com sua companheira Bertha, e agora com o filho de oito anos, Archie, volta Irlanda e retoma os laços de amizade com seu companheiro de infância Robert Hand e a prima deste, Beatrice Justice, sob o olhar complacente da antiga criada Brigid.

As quatro personagens principais, Richard, Robert, Bertha e Beatrice, se entrelaçam numa relação ambígua de amor, amizade, sedução e traição, nesta construção teatral-narrativa. A relação é construída a partir da linguagem não de um narrador que tece a trama, mas das próprias personagens. Grande parte da trama não acontece senão no discurso dessas personagens. Sua relação afetiva complicada é trazida ao leitor não através da apresentação das circunstâncias ou dos acontecimentos, mas da discussão destes.

É próprio do texto teatral o desenvolvimento da trama a partir do diálogo. O que me parece diferenciar *Exilados* de outras peças é não o "acontecer" mas o "discutir" o acontecido, ou não acontecido, durante os atos, o que faz da peça o tempo todo um jogo de palavras, interpretações e ambigüidades, pois todas as ações são filtradas pela linguagem, não só do autor, mas também das personagens.

Uma das personagens principais, Richard Rowan, é um romancista que, por sua vez, cria novas personagens. E através de suas palavras o leitor toma conhecimento de que as pessoas com quem ele convive estão presentes na sua criação. Isto é, há uma interação entre as personagens "reais", criadas na peça, com personagens criadas ou inseridas na ficção de Richard. A técnica aqui usada é a de duplicação a que Lucien Dällenbach chama de *mise-en-abyme*, ou seja, o uso de uma

imagem repetida, como um espelho que reproduz algo, contendo este algo ao mesmo tempo em que intensifica seu significado. A definição de Dällenbach é: "*mise-en-abyme* é todo espelho interior que reflete o todo de uma narrativa através da duplicação simples, repetida ou ilusória". O *mise-en-abyme* condensa os fatos para torná-los mais marcantes, faz a integração do mundo interior (imaginário) com o exterior (real). A representação virtual de uma personagem realça sua personalidade (seu ser interior) e o mundo ao seu redor (ser exterior).

A outra personagem masculina, Robert Hand, é um jornalista que escreve artigos, reportagens e entrevistas, reproduzindo o discurso de outros.

E como bonecos, ou seres de papel, as personagens vão se delineando, de forma evanescente, a partir do discurso do outro, ao mesmo tempo em que cada um procura decifrar significados atrás de cada enunciado ou jogar com eles, construindo a partir daí, uma após outra, as circunstâncias que vão constituir a peça. Como exemplo, vemos página 371 Richard que, ao pedir a Beatrice que não se retire, diz: "Mas você está fugindo. Fique. *Diga-me o que significam suas palavras*. Tem medo de mim?" (grifo meu).

À página 380 Bertha, que havia colocado sobre a mesa um *bouquet* de rosas que recebera de Robert, leva as flores ao rosto após palavras queixosas deste no diálogo:

Robert: Está aborrecida comigo?

Bertha: Não.

Robert: Pensei que estivesse. Você se livrou das minhas rosas com tanta rapidez.

Bertha: (levanta as flores da mesa e as leva ao rosto). É isso que você quer que eu faça com elas?

As palavras enunciadas pela personagem levam outra personagem ação; mostra-se como o discurso exige uma atitude clichê, isto é: a literatura romântica prevê que uma heroína, ao receber flores, as deve levar ao rosto e suspirar.

A enunciação das palavras é fundamental neste texto, tanto na formação das circunstâncias da trama quanto na materialização dos próprios protagonistas. Bertha, página 378, se espanta diante do aparecimento de Beatrice sem qualquer aviso anterior, e desabafa: "Bertha: Se você tivesse escrito ou tivesse mandado algum recado esta

manhã..."

Convém observar que a expressão *mandar recado* em inglês é "send word" ou, traduzindo literalmente, *mandar uma palavra*. É a palavra *palavra* anunciando o ato, ou a presença, ou até outras palavras que seriam significantes para um novo significado, como no caso do bilhete que Robert colocara na mão de Bertha na noite anterior, num desdobramento de anúncios, até chegar ao significado desejado. O bilhete dizia: "Há uma palavra que nunca ousei lhe dizer". Quando Bertha lhe pergunta qual é esta palavra, Robert responde "que eu tenho grande admiração por você".

Assim, o intercâmbio nunca é direto, mas vem intermediado por outras palavras que se desdobram. Isso acontece também no diálogo que se segue ao do bilhete: "Robert: (...) Seus olhos... Quero falar com você. Você vai me escutar? Posso falar?"

As palavras não brotam naturalmente, sem o preâmbulo de outras palavras. É como se o leitor estivesse sendo lembrado de que está lidando com palavras, e com seres e circunstâncias criados por palavras, não com seres e fatos reais.

Todos os diálogos estão carregados de ambigüidades e de indagações a respeito do discurso. A certa altura Bertha pergunta a Robert se ele diz para as outras mulheres o que está dizendo para ela; um pouco mais adiante afirma que todo homem usa o mesmo discurso sedutor com todas as mulheres que lhe agradam. Não discutem aqui fatos ou sentimentos, mas o uso da linguagem.

Há um diálogo entre Richard e Robert, entre as páginas 384 e 389, bem ilustrativo, onde deslocamentos e ambigüidades vão desde os protestos de amizade por parte de Robert, discussão sobre o objeto de desejo. Robert acusa Richard de ser desconfiado e repetidamente reitera sua amizade, prometendo "fazer [sua] parte", "desfazer os boatos" a respeito da vida passada de Richard, tudo "pela amizade de uma vida inteira". Grande ambigüidade o leitor percebe no trecho do diálogo em que discutem mulheres, coisas belas e objetos de desejo, cujo trecho vai aqui reproduzido:

Robert: Pecados! Bebidas e blasfêmia! (apontando) de minha parte. E bebidas e heresia (apontando outra vez) de sua parte - são esses os pecados a que você se refere?

Richard: E alguns outros.

Robert: Você quer dizer mulheres. Não tenho remorsos na consciência. (...) Você tem?

Richard: Para você, era muito natural?

Robert: Para mim é muito natural beijar uma mulher que me agrada. Por que não? Ela é bela aos meus olhos.

Richard: Você beija tudo que lhe parece belo?

Robert: Tudo - que possa ser beijado.

Este diálogo é uma construção que leva o leitor a uma estrada com diversas bifurcações, cada uma encaminhando-o a uma interpretação diferente. Sobre o que estão Richard e Robert realmente falando? Estarão lembrando o passado e suas farras de jovem? Ou discutindo teorias gerais sobre o comportamento humano? Ou trazendo baila o relacionamento dúbio que o leitor já presenciou entre Robert e Bertha? Ou estará Robert avisando a Richard que beijará sua mulher se a oportunidade se lhe apresentar? (O leitor sabe que ele acaba se fazendo). Quem sabe estará Richard fazendo um jogo para que o amigo lhe confesse o que aconteceu? Ou talvez querendo dizer a ele que desconfia ou sabe do que se passa entre ele Bertha?

Todo esse diálogo entre os dois amigos, do qual apenas um pequeno trecho foi reproduzido, assim como também o diálogo final entre os dois e, por que não dizer, todo o desenrolar da peça, levantam uma indagação: não estariam as personagens desta obra, ou seu autor, usando o *tongue-in-cheek* todo o tempo?

O *tongue-in-cheek* é, de acordo com Guido Almansi (1978), um tipo de comentário irônico de uma mensagem lingüística, próprio da cultura inglesa, que ocorre atrás de uma barreira (no interior da cavidade bucal) e não é percebido no exterior; apenas difunde uma dúvida com seu aparecimento. É diferente da antífrase, que confirma o leitor/espectador na sua expectativa de significado de uma enunciação e torna as mensagens unívocas - na antífrase fica claro que algo foi dito para significar exatamente o contrário.

O leitor da peça *Exilados* permanece de sobreaviso e se indaga o tempo todo a respeito dos significados a que os significantes enunciados se referem. Tomando o diálogo em questão (pag. 384 a 389) como exemplo, podemos perceber, como leitores, que as falas de Robert são elementos que reiteram sua amizade por Richard, demonstram seu interesse pela volta daquele Irlanda, seu estabelecimento ali como profissional, sua aceitação como professor de literatura na Universidade. Ele se esforça por demonstrar a Richard que sempre o defendeu e o compreendeu, e sempre fará o que puder pelo amigo. No entanto pode-se ler alguma ambigüidade nas suas palavras. Ao discutir Bertha, podemos

detectar na sua fala admiração, inveja, censura. Por exemplo, página 85, ele acusara Richard de ter fugido do país anos atrás com uma garota de nível inferior ao seu. E em seguida se desculpara, dizendo que esta não era sua opinião, estava apenas usando a linguagem de pessoas de cujas opiniões ele não partilhava. Em frases como "Na certa, é problema seu, Richard. No entanto, você não é mais tão jovem quanto naquela época" (p.385). Robert, ao mesmo tempo em que respeita as decisões do amigo, as censura veladamente.

Por seu lado, as falas de Richard neste diálogo são extremamente ambíguas. As palavras usadas são suaves, francas, ou abertamente indagadoras. Mas onde ele estatui um fato lê-se um comentário subjacente, onde ele faz uma pergunta podem-se detectar tons de sarcasmo. Por exemplo, quando ele oferece a cadeira a Robert com as palavras "Seu lugar de honra", pode-se entender que ele está fazendo uma reverência para o companheiro ou ironizando sua posição na casa como sedutor de sua mulher. Quando, a respeito do reitor da Universidade ter comprado seu livro, comenta "Essa cópia completa trinta e sete vendidas em Dublin", ele pode estar demonstrando satisfação com o grande número de cópias vendidas na cidade ou desprezando o público de Dublin por não dar valor sua obra, comprando tão poucas unidades. Quando pergunta a Robert "Você vai desfazer todos esses boatos?" Richard pode estar curioso em saber a posição do amigo, ou lhe pedindo que tome uma providência, ou testando o amigo quanto sua conduta no caso, ou procurando descobrir o que se esconde atrás do interesse do outro, ou até mesmo demonstrando sua desconfiança quanto ao fato de Robert estar realmente se empenhando nessa cruzada.

Os trechos citados não são mais que poucos exemplos ilustrativos deste elemento *tongue-in-cheek*, esse "deus misterioso, divindade da ambigüidade literária" (Almansi, 1978, p.424), que podemos sentir presente no texto.

Iniciamos este trabalho chamando a atenção para a relação ambígua e complicada de amor, amizade, sedução e traição existente entre os protagonistas da peça. Tentemos detalhar um pouco mais essa complicada relação.

Tomemos as quatro personagens principais: Richard, Robert, Bertha e Beatrice. Há um jogo de duplos entre eles, s vezes complementares, s vezes antagônicos. Os dois homens têm nomes semelhantes, com a mesma letra inicial. Os nomes das duas mulheres também são iniciados com a mesma letra. Por outro lado, se juntarmos

os nomes de Robert e Bertha, nomes que têm o mesmo número de letras, teremos o som Roberta (Robertha), que remete identificação de um com o outro.

Richard e Robert representam um duplo: uma circunstância que torna este duplo evidente é o fato de ambos serem escritores, apesar de direcionados em sentidos diferentes: um escreve ficção, o outro reporta fatos e opiniões. Além disso, têm um passado semelhante e partilhado, amam a mesma mulher, duelam por ela - com palavras. Das diferenças, podemos dizer que Robert é mais prático, escreve para o jornal e ganha um salário, enquanto Richard é o sonhador que fugiu da pátria, escreve romances e não tem ocupação fixa rendosa. Um tem então características que completam o outro e que atraem as duas mulheres formadoras do outro duplo: Bertha e Beatrice. A primeira é, como Robert, prática; poderíamos até usar a expressão popular pé-na-terra (em inglês "down to earth"); - seu nome, que significa "a resplandescete, a brilhante" (Guérios, 1981), em inglês contém a palavra terra, é quase um anagrama: BERTHA/EARTH - interiorana, mulher-sentimento, corpo, a que fica solitária em terras estranhas dando suporte ao marido e criando seu filho; enquanto a segunda - Beatrice: "feliz, beata, ditosa, bem-aventurada, que faz feliz alguém" (Guérios, 1981), que lembra Dante e a *Divina Comédia* - é intelectualizada, escreve, lê e faz reflexões, ensina música, é espírito. Bertha tem as experiências reais de uma relação amorosa - sexo, maternidade - enquanto Beatrice permanece na espera e na periferia dos acontecimentos, participando da vida dos dois homens através de cartas, pensamentos e espera. São complementares em suas características: o que uma pode dar a Richard, a outra não pode. Corpo versus intelecto. As palavras de Bertha para Beatrice página 425 ilustram essa complementação:

Feliz! Quando não entendo nada do que ele escreve, quando não posso ajudá-lo de forma alguma, quando nem ao menos entendo metade do que ele me diz s vezes! Você podia, e ainda pode.

Outra dupla se delinea: Robert e Bertha, as duas figuras práticas, duas criaturas que circulam volta de Richard, como mariposas ao redor da luz. Essa circunstância os identifica, assim como Richard se identifica com Bertha aos olhos de Robert, como veremos mais tarde.

Richard e Beatrice formam ainda um outro duplo com seu

entendimento profundo desenvolvido através de sua correspondência, que é feita de palavras, este elemento que não faz parte da vida de Bertha, como a citação acima deixa claro.

Assim Robert ama Bertha que ama Richard que atrai Beatrice que ama Robert, ou amou um dia. E ao lado das paixões que movem os protagonistas há todo um jogo de sedução, ciúme, rivalidade. Bertha seduz Robert para fazer ciúmes em Richard. Por tabela, ela seduz Richard através de Robert. Para Bertha, sua traição com Robert é um jogo a que ela se entrega para justificar a sedução de Beatrice por Richard. Este tenta seduzir Beatrice por não aceitar que ela ame Robert, o que representa também ciúmes do amigo. Robert faz o jogo da sedução em direção a Bertha, seja por paixão, seja por ciúme do amigo, seja por ter sido preterido quando os dois, juntos, conheceram Bertha. Há uma atração entre os dois homens, mencionada anteriormente, que os faz seduzir a mulher que é ligada ao outro. Robert chega a dizer para Richard (p.401): "Você é tão forte que me atrai mesmo através dela". Eles estão unidos por essa atração e pela paixão por Bertha.

Brigid e Archie, a criada e o pequeno filho, também estão incluídos neste jogo de amor e sedução, mas não cabe aqui neste trabalho examinar essas relações, pela limitação que o próprio trabalho impõe.

A paixão é também construída por palavras. Os dois homens discutem (p.402) o sentimento de paixão pela mulher e falam da *ilusão* da certeza de levantar nela também esse sentimento. E a competição entre os dois é tão grande que a um certo momento Robert diz ao amigo: "Amanhã poderia ter sido muito tarde. Eu poderia ter roubado Bertha de você" (p.401).

Richard é o criador da traição de Bertha com Robert. Ele a empurra para o amigo. Ela faz o jogo da sedução com Robert ao mesmo tempo em que faz um jogo honesto com o marido, contando-lhe em todos os detalhes o que se passa entre ela e Robert. Richard deseja ser traído por Bertha para justificar sua própria traição anterior. Após sua primeira traição, assim ele relata ao amigo, ele chegara casa e acordara a esposa adormecida para contar-lhe seu delito, com o intuito de "alimentar a chama da inocência dela com a [sua] culpa". Mas confessa mais tarde que desejou ser traído - pela mulher e pelo melhor amigo - para se sentir humilhado e construir de novo sua alma das ruínas de sua vergonha - contra os protestos de inocência de Bertha.

Da traição criada para Bertha, por Richard e por ela própria, o leitor só é testemunha da cena passada na casa dela pela manhã, em que ele a beija. Cena esta que é relatada fielmente a Richard logo após.

Talvez seja este um indício do *tongue-in-cheek* neste texto, a alertar o leitor para, que não seja crédulo em relação a tudo que se lhe apresenta. Como diz Almansi (1978, p.420), ao citar Hamlet:

Quando leio o texto e vejo-me incapaz de decidir qual maneira de decodificação estilística espera-se de mim, sei que fico a ver navios. Mesmo se eu consagrasse o resto de minha existência de pesquisador literário solução desse quebra-cabeça estético, eu encontraria finalmente apenas a confirmação de meus preconceitos iniciais. Nenhuma prova irrefutável pode me esperar ao fim dessa penosa viagem.

Ao relatar para o marido a íntegra de sua conversa com Robert, Bertha está dando uma prova de sua honestidade. Estará ela própria oferecendo esta prova a Richard, ou estará o texto oferecendo esta prova ao leitor? Bertha pode estar sendo sincera agora e sincera ao afirmar a Richard, ao final da peça, que nada aconteceu entre ela e Robert e que ela ama o marido como sempre amou. Ou ela pode estar sendo sincera agora para ilustrar seu caráter honesto para que o marido acredite nas palavras dela no final. Ou o leitor.

À página 429, Richard pronuncia as palavras-chave na leitura deste texto: "Isto eu nunca saberei". Richard, assim como o leitor, jamais saberá se Bertha lhe foi fiel. Jamais saberá o que aconteceu na casa em Ranelagh. Jamais saberá se Bertha se entregou a Robert depois que ele os deixou a sós. Tudo o que ele tem - e o leitor também - são as palavras de Robert e Bertha (Roberta novamente).

Bertha afirma para o marido que vai lhe dizer a verdade. Chama Robert e pede-lhe que também diga a verdade. Robert indaga: "Que verdade devo lhe dizer? Você foi minha naquela noite sagrada de amor? Ou eu sonhei?" E Bertha responde: "Lembre-se de seu sonho comigo. Você sonhou que eu fui sua a noite passada."

A dúvida fica no ar. Aconteceu? Foi sonho? Para o leitor,

A leitura apropriada da passagem não é nem uma interpretação literal nem uma extrapolação irônica, mas a tomada de consciência de sua desonestidade profunda. A ironia perfeita não se manifesta quando é reconhecida, mas quando permanece em estado latente. (Almansi, 1978).

Em estado latente também permanece a dúvida de Richard. Ele tem no texto a resposta para as afirmações de Bertha, resposta que contém em si a dúvida e a indagação:

"Eu feri minha alma por você - uma ferida profunda de dúvida que nunca será curada. Nunca saberei, nunca neste mundo. Não quero saber nem acreditar. Não me interessa." (p.435/6).

Terá Richard colocado a língua na cavidade da boca ao dizer que nunca saberá? Ou Bertha ao dizer que nada aconteceu? Ou Robert ao indagar se foi um sonho? Ou Joyce ao brincar com as palavras na construção desta peça teatral?

Richard pode estar querendo demonstrar sua incredulidade. Ou não. O texto pode tudo significar. Como diz Almansi (1978), "O traço do *tongue-in-cheek* não está no texto, está em nós. (...) É simplesmente impossível provar que certas afirmações irônicas são irônicas. Se se pode prová-lo, a afirmação deixa de ser irônica.

"Todo texto pode tudo significar". Se Richard Rowan jamais saberá qual a verdade contida nas palavras de seus companheiros, nós, leitores, também jamais saberemos.

Bibliografia

- ALMANZI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-cheek*. é *Poétique*, Paris, n° 36, nov. 1978. p.413-426.
- DALLENBACH, Lucien. *Le recit spéculaire; essai sur la mise-en-abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1981.
- JOYCE, James. *Exiles*. In: *The Essential James Joyce*. Intr. and notes by Harry Levin. London Granada; 1981. p.367 - 436. As citações do texto inseridas no trabalho foram traduzidas por mim.
- SCHOPENHAUER. *Schopenhauer en sus páginas*. Selección, prólogo y notas de Pedro Stepanenko. México: Fondo de Cultura Económica.