

Ironia e jogo em *Montanha*, de Cyro dos Anjos

JOUBERTH MAIA OLIVEIRA
Bolsista de Iniciação Científica-UFMG

EDSON SANTOS DE OLIVEIRA
UFMG. Doutor em Estudos Literários pela UFMG. e-mail: edson-so@uol.com.br

Segundo Warning (1982), a ironia, como figura literária, tem uma estrutura comunicativa que busca estabelecer uma relação de cumplicidade entre emissor e receptor da mensagem irônica, a fim de atingir a vítima do discurso. Sedutora aos sentidos, persuasiva e dominadora, a ironia é capaz de dar vazão a possíveis catarses de prazer ao receptor, que goza ao sentir-se participante inteligente e ativo do universo textual. Transfigura-se em diversas formas com diferentes efeitos pretendidos, variando de acordo com o tipo irônico utilizado. É no avesso do sentido ou na pluralidade dele que ela se manifesta como produto da interação ativa entre emissor e receptor do texto irônico. Entretanto, o modo como essa interação ocorre define não só a natureza da ironia, mas também os possíveis deslocamentos de sentido dela, configurando também as vítimas desse discurso, que podem ser o interlocutor, um terceiro ou o próprio criador do texto irônico (Warning, 1982, p. 125). Assim, no processo de comunicação, o receptor do texto pode atuar preenchendo sentidos a partir de suas próprias experiências e leituras, formando significações programadas ou não pelo emissor, como afirma Barthes: “A unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino” (Barthes, 2004, p. 64).

Ao caracterizarmos a ironia como estrutura de comunicação, na esteira de Warning, a partir da pluralidade de sentidos, envolvendo as pessoas do discurso (emissor, receptor e vítima), cremos ser possível aproximá-la do conceito de jogo.

Segundo Huizinga, o jogo é uma atividade livre, gratuita, desligada de um interesse material, com capacidade de seduzir o jogador de forma intensa, estando presente no direito, na guerra, na poesia, na encenação teatral e em outras atividades sociais. Precedendo a cultura, ele tem um caráter estético sustentado sobre uma estrutura de ordem e tensão possuindo suas próprias regras.

Reina dentro do domínio do jogo uma ordem específica e absoluta. E aqui chegamos a sua outra característica, mais positiva ainda: ele cria ordem e é ordem. Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada [...] (Huizinga, 2000, p. 11).

Se a poesia lança mão do sentido figurado, que é um jogo de palavras, evidentemente a ironia, que tem uma natureza lúdica e supõe movimento, permite uma leitura

dos sentidos lidos em diversas direções. Como afirma Bourgeois (1994, p. 27), “Se a ironia é um poder de jogo, é que ela aceita as regras deste jogo”. Afirmar ainda o mesmo autor que a marca da ironia é o movimento: “Se o movimento para, a ironia desaparece e assim toda possibilidade de compreensão total da realidade exterior e interior” (Bourgeois, 1994, p. 27).

A ironia, ao instaurar uma nova ordem momentânea, revela as imperfeições dos sujeitos na medida em que estes executam suas atividades ou representam papéis sociais. Ironizar é, em certa medida, saber lidar com as ordens instauradas pelo jogo irônico, ou seja, saber antecipar e se relacionar com os atos e efeitos da dinâmica de representações em que os sujeitos e suas ações, contemplados pelo ironista, estão inseridos. Assim, há um caráter dominador tanto no jogo quanto na ironia, visto que em ambos os casos toda a estratégia aplicada pelo autor implícito tem como objetivo fragilizar seu(s) adversário(s).

Vale ressaltar que, na construção do discurso irônico, há uma diferença entre autor real e autor implícito. O primeiro é aquele que tem seu nome na capa do livro. O segundo, o ironista, é de papel. É uma voz que duvida das afirmações que estão sendo colocadas seja pelo narrador seja pelos personagens (Booth *apud* Dal Farra, 1978, p. 20-21). Assim, o autor implícito tem como traço o deslocamento. Trata-se de uma categoria literária abstrata, que desliza por entre os sentidos das palavras. Ele tira proveito das brechas do discurso tanto das personagens quanto do narrador jogando com elas em direção ao leitor na produção da mensagem irônica.

Os tipos mais frequentes de ironia são a retórica, a *humoresque* e a romântica. Na ironia retórica observamos mais facilmente essa tentativa de fragilização do adversário, visto que ela é a forma de ironia mais comum, já que afirma o contrário do que diz. A ironia retórica se apoia no exagero grandiloquente, supõe tomada de partido como forma de desmascarar qualidades que resultam num desnudamento psíquico da vítima: “(...) Por isso a idéia de partidos em oposição é fundamental para a ironia retórica, que pode apresentar-se através de personagens em luta pelo poder ou pela incongruência entre uma voz enunciativa e outras vozes do texto” (Duarte, 2006, p. 23).

A multiplicidade de sentidos irônicos é mais elaborada na ironia *humoresque*, que prioriza a ambiguidade, a gama de significações e não o estabelecimento de um sentido pelo seu contrário, como ocorre na ironia retórica. A ironia *humoresque* é, portanto, rica em associações, com sentidos fluidos, instáveis, nunca presa a uma significação, mas portadora de várias possibilidades significantes, como defende Duarte: “Essa ironia refinada é efetivamente um fenômeno que se situa na transição e no limite; não pode realizar-se senão em situação intermediária, hesitante e indecisa: nunca lá ou aqui, mas sempre na passagem” (Duarte, 2006, p. 38).

Se a ironia *humoresque* é reconhecida pela tensão de sentidos, a ironia romântica, emergente no período do Romantismo, mas indo além desse estilo de época, atua de forma radical sobre as estruturas do texto. Ela quer ser reconhecida como arte, que antes de significar, escancara as engrenagens que a compõem. Jogo de espelhamento, antes ri da própria condição lúdica ao perturbar os conceitos de realidade e irrealidade impostos pelo caráter mimético da linguagem. Essa forma de ironia é altamente reflexiva. Nela é mais rigorosa a enunciação que o enunciado; o significante predomina sobre o significado, buscando a autonomia da arte (Duarte, 2006, p. 44-45).

A ironia em *Montanha*

Publicado em 1956, *Montanha*, de Cyro dos Anjos marca uma espécie de ruptura com o estilo já consolidado de *O amanuense Belmiro* e *Abdias*, já que nesses dois romances a introspecção é a tônica. Nesses dois livros, é possível encontrar traços irônicos à política brasileira. No entanto, em *Montanha*, a ironia é explorada de modo mais intenso. Narrado na maior parte do tempo na terceira pessoa, a obra sugere uma visão mais orientada ao plano do objetivo, valendo-se muitas vezes de diferentes gêneros discursivos na composição do corpus da obra tais como diários, cartas, programas de rádio, além de outros, compondo um enorme mosaico de vozes narrativas.

Em *Montanha*, parece-nos que há a predominância do discurso irônico de ordem retórica, mas o autor não cai no chavão de apenas dizer o contrário. Em vários trechos, principalmente naqueles em que a técnica de fluxo de consciência é utilizada, os jogos discursivos dos personagens criam tensões que englobam grande parte dos diálogos da obra, em que o *como se diz* é mais importante do que o *que se diz*. Esse distanciamento colocado pelo ironista entre o escrito e o insinuado revela a nós leitores um jogo de ironia retórica muito bem articulado. Somos induzidos a participar como cúmplices dos discursos políticos ironizados por ele, como podemos comprovar nos exemplos que seguem.

Em determinada passagem da obra, nota-se a astúcia do protagonista Pedro Gabriel – arquétipo do político enganador – em relação ao seu adversário, o honesto político Tadeu. Nessa cena, Hermeto e Tadeu indicam o militar Cantídio para uma intervenção apartidária, medida desesperada para impedir a escalada dos interesses de Pedro Gabriel ao poder. Pedro Gabriel internamente despreza a ideia de Cantídio ter alguma força política no mundo montanhês e deseja descartá-lo imediatamente. Tadeu e Hermeto, opositores de Pedro Gabriel, têm leves restrições à indicação de Cantídio, devido ao trauma causado pelas forças militares à democracia brasileira, mas acabam concordando com a indicação. Na cena que segue, lemos:

“Os dois mostraram que não querem, mas deixaram a coisa em suspenso” – imagina Pedro Gabriel. “Malandros! Convinha que o homem fosse queimado imediatamente, de modo que não mais o ressuscitassem. [...]” Fala por fim:

– Dou-me até por suspeito, tão grande é o apreço em que tenho o general. Sua nobre figura paira acima das facções. Jamais se lhe encontraria qualquer eiva de partidatismo. Entretanto, o doutor Hermeto – se ouvi bem – aludiu às dificuldades que talvez suscitasse em *Montanha* a designação de interventor militar. Desde que há essa objeção...

– Não houve objeção! – atalha Tadeu, trêmulo de cólera. – Vossa Excelência não pode desvirtuar as palavras do nosso ilustre companheiro!

– Estando o doutor Hermeto presente, é fácil que o sentido de suas palavras seja exatamente determinado – retruca Pedro Gabriel sem se perturbar. (Anjos, 2013, p. 52).

Embora as intenções de Tadeu para a democracia sejam melhores que as de Pedro Gabriel, o primeiro se torna vítima da própria honestidade, tornando-se um jogador menor que o segundo. Tadeu é incapaz de representar. Seu discurso é unilateral e explícita suas emoções, enfraquecendo seu poder de persuasão. Pedro Gabriel, por sua vez,

mesmo colérico diante da indicação de Cantídio, aparenta uma imagem de simpatia diante da figura do militar, o que demonstra sua astúcia e cinismo ironizado pelo autor implícito. Além disso, o personagem se utiliza do discurso emitido por Hermeto, seu adversário, para compor sua própria defesa, através de um sutil deslocamento de sentido. Essa manipulação discursiva praticada por Pedro Gabriel torna tanto seus parceiros quanto seus adversários vítimas da ironia do autor implícito, que tem como objetivo fazer de todos eles cúmplices de seus próprios interesses.

Em muitas passagens do romance, o discurso de Pedro Gabriel esconde um sentido repleto de motivações interesseiras típicas de determinados políticos, que agem muitas vezes como atores, preocupados com a imagem pública:

Passada a agradável lembrança da estocada no inimigo, volta o pensamento deprimente: aquilo de assoalharem que recebera propinas, a alcunha que lhe puseram... Só agora o povo começa a esquecer-la. Afrontosos ou ridículos, os apodos perturbam a formação do mito. E é indispensável, é essencial que as massas vejam no político o homem carismático, o salvador da grei! Quanta falta lhe faz uma estampa como a do Barão de Jequitaiá, que conheceu na infância... Fazia política na região e vinha dos últimos tempos do segundo reinado. Dir-se-ia que havia fabricado uma armadura e se metera dentro (Anjos, 2013: p. 17).

Outro exemplo dessa encenação irônica, amplamente tecida em *Montanha*, pode ser comprovado no capítulo II do romance, em que presenciamos o diálogo entre dois militantes comunistas: Marcelo, um jovem que defende uma revolução imediata, e o líder do grupo, um ex-sargento cujo nome é Girão. Enquanto Marcelo propõe atitudes bruscas para que se dê a revolução, Girão prefere que eles atuem de forma mais “paciente”, chegando a receber de magnatas o dinheiro público desviado para “combater” a burguesia:

– Mas, não achas imoral recebermos contribuições do inimigo, dinheiro sujo, extorquido à miséria do povo?

– Não digas asneira, menino. Imoral é o que perturba a marcha da Revolução. Moral é tudo quanto contribui para a destruição do mundo burguês. Não estás ainda suficientemente politizado (Anjos, 2013, p. 25).

Sendo mais novo, Marcelo não sabe fingir, tornando-se, assim como Tadeu, um mau jogador na política, enquanto Girão (estaria o nome ligado à flexibilidade política desse personagem que “gira” entre os interesses do sindicato e os lucros dos capitalistas?) se utiliza da influência que possui tanto sobre o jovem revolucionário como também em magnatas da alta burguesia para supostamente “lutar” pelos interesses comunistas. Tal atitude apenas mascara o poder de manipulação empregado pelo ex-sargento em favor de seus próprios interesses, configurando-o como um jogador mais astuto que seu pupilo Marcelo. A ironia do texto se intensifica, principalmente quando estão em cena dois políticos do partido comunista. Como se vê, no jogo irônico montado por Cyro, não só políticos da direita são ironizados.

Como já foi afirmado, em *Montanha* o discurso irônico está ligado às relações de jogo entre políticos. É nessa linha que podemos entender algumas passagens lúdicas do

romance, aparentemente secundárias, mas que estão estreitamente tecidas com a estrutura irônica do romance. No primeiro capítulo, por exemplo, acompanhamos o processo de rememoração de Pedro Gabriel, que tenta se recordar da fala de um leiloeiro que marcou sua infância: “Afronta faço, que mais não acho. Se mais achara eu mais tomara... Dou-lhe uma... dou-lhe duas... E esta mais pequenininha” (Anjos, 2013, p. 8). Nesse trecho, observamos a natureza volátil do jogo de leilão que, tal como a política, se sustenta em trocas, ofertas, sacrifícios, estratégias, etc. O bom jogador pressente o momento adequado para dar sua oferta, sem que a ânsia de vencer faça-o agir sob o calor do momento, o que pode inflacionar o valor da prenda desejada. Da mesma forma age o político montanhês. Ele sabe o momento certo de estabelecer suas alianças e de encerrá-las, sabe pesar a troca de favores, tornando seus aliados em possível prenda, em favor de uma oferta maior. Não é de admirar, portanto, a existência de versos leiloeiros nas lembranças de Pedro Gabriel (Anjos, 2013, p. 231).

Além do leilão, em outro momento da obra, um dos personagens comenta sobre a semelhança entre o mundo político e o jogo de xadrez, como no trecho que segue: “– Você se parece jogador de xadrez – diz Francisco Saturnino, batendo-lhe no ombro. – Tem uma capacidade de abstração incrível. Prevê as consequências longínquas de cada deslocamento das peças no tabuleiro... (Anjos, 2013, p. 198). Dessa forma, podemos estabelecer proximidades entre o tabuleiro de xadrez e o cenário político montado no romance. Em ambos, a capacidade de prever jogadas, de dissimular, de atrair o outro para futuras armadilhas é exaltada. No xadrez, dificilmente se vence uma partida sem sacrificar alguns peões. Em *Montanha*, observamos ocorrências desse tipo em vários momentos. Em um deles, Girão, em conversa com Marcelo, afirma:

– Meu caro, a cisão social só se estabelece com acontecimentos dramáticos. A história do cristianismo é exemplo de como o martírio é necessário para a vitória de uma ideia. É indispensável promover esses choques violentos. Precisamos de acidentes que criem um clima patético. E não devemos recuar ante a responsabilidade de perder camaradas, desde que isto seja útil à causa (Anjos, 2013, p. 331).

Em outra passagem, Pedro Gabriel, em monólogo, reflete: “Pudesse eu dispor dessa massa dócil e aplicar-lhe a pressão de dedos ágeis, sutis, amorosos e a um tempo violentos, brutais, para com ela modelar um grande povo!... Sou o oleiro que o Brasil procura!” (Anjos, 2013, p. 142). Na incapacidade de moldar um povo, o político montanhês manipula seu discurso na tentativa de moldar o outro. Roberto Said, ao enfatizar a capacidade de dissimulação subordinada à busca de poder, faz também referência ao jogo no romance:

Pedro prefere se ver como um artista da política. Mas, se de fato puder ser considerada, a desejada estetização consiste na arte de “destrinçar essa meada”, isto é, na capacidade de antecipar e/ou de induzir jogadas dos oponentes no tabuleiro da política, conforme convém a seus propósitos de dominação. Uma estética derivada do jogo e da dissimulação, subordinada aos imperativos do poder e extensão às demais esferas de sua vida, incluindo aí a amorosa (Said *apud* Anjos, 2013, p. 356).

Na esfera amorosa da obra, observamos, sobretudo nas personagens femininas

(esposas ou amantes de políticos) encenações que são ironizadas pelo autor implícito. Um bom exemplo é a “lição” que Edmeia recebeu da mãe. A amante de Pedro Gabriel lança mão de sua beleza para seduzir e influenciar alguns políticos. Para ela, as relações afetivas são antes um caminho para alcançar seus interesses pessoais. Sua estratégia, portanto, é oposta à de Pedro Gabriel: enquanto este se utiliza de sua força política para estabelecer relações amorosas, aquela se envolve em relações amorosas para obter força política. Em determinado momento, a personagem rememora a estratégia aprendida em família:

Minhas filhas, a vida mundana impõe deveres como a vida pública. É necessário espírito de sacrifício. Não pensem que há lugar para devaneios ou preferências pessoais. Entre um belo rapaz, que nos requeira, e o embaixador da Espanha, não se pode hesitar: flerta-se com o embaixador. A etiqueta o exige (Anjos, 2013, p. 175).

Nota-se na frase da amante de Pedro Gabriel um espírito prático no qual o interesse econômico predomina sobre o amor. Entre a fala da mãe e a posição da filha que ouve, há uma lição feminina de cinismo, comandada pelo ironista. Pode-se constatar também fina ironia na fala de Pedro Gabriel ao se referir à castidade do político, qualidade que lhe é ausente:

A verdade é que se enleia muito com as mulheres, embora Custódio ache que seus namoros se subordinam às conveniências: colidindo com a política, vai o amor preterido. Felizmente assim é, mas que precioso tempo não perde com aventuras! O grande político deve conservar-se casto. [...] Enfim, como diz Custódio, brigando nele as duas paixões, prevalecerá a mais profunda, mais orgânica: é *homo politicus* por excelência (Anjos, 2013, p. 15-16).

Afirmamos no início deste trabalho que um dos traços tanto do jogo quanto da ironia é o movimento. Retomemos o comentário de Bourgeois (1994, p. 27): “[...] se o movimento acaba, desaparece a ironia e a possibilidade de compreensão total da realidade exterior e interior”. É interessante notar que na própria construção do livro, predomina o movimento num constante deslocamento de quadros. Em uma das orelhas da edição do romance que temos em mãos, o crítico compara o deslocamento do eixo da ficção a um invisível projetor atirando de modo alternado seu cone de luz para variadas direções. Aproveitando a comparação, podemos afirmar que esse projetor invisível, no caso o ironista, ilumina, além dos políticos, diversas camadas sociais, cabendo ao leitor perceber as sombras e as luzes desse palco.

Como esperamos ter demonstrado, o leilão e as referências ao xadrez funcionam como metáforas irônicas dos interesses políticos e dos jogos de dissimulação. As ambiguidades, as artimanhas das mulheres dos políticos que ora assumem um papel de falsa e ingênua submissão, ora encenam uma astúcia extremamente aguda, comprovam o cinismo, as futilidades e as ambições, presentes nos bastidores do poder. E a ironia a esse jogo de representação, insistimos, não se limita aos políticos da direita e suas esposas ou

amantes. Ela está presente também nos representantes da esquerda e em outros estratos sociais. Por trás desse palco político, está o olhar irônico do autor implícito, que convida o leitor a contemplar esse discurso grotesco, que continua atual.

Referências

Barthes, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Booth, Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1970, in: Dal Farra, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

Bourgeois, André. *L'ironie romantique*. Grenoble: Presses Universitaire de Grenoble, 1974.

Dallenbach, L. et Ricardou, J. (dir.). *Problèmes actuels de la lecture*. Paris: El. Clancier-Guénaud, 1982, p. 123-125.

Anjos, Cyro dos. *Montanha*. São Paulo: Editora Globo, 2013.

Duarte, Lélia. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. 4 ed. Trad. de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Said, Roberto. O poder da ficção em *Montanha*, in: Anjos, Cyro dos. *Montanha*. São Paulo: Globo, 2013.

Warning, Rainer. Le discours ironique et son lecteur: l'exemple de Flaubert, in: Dallenbach, L. et Ricardou, J. (dir.). *Problèmes actuels de la lecture*. Paris: El. Clancier-Guénaud, 1982, p. 123-125.

Artigo recebido em 11/06/2016; aprovado para publicação em 14/10/2016

RESUMO: O objetivo deste artigo é fazer uma leitura do romance *Montanha*, de Cyro dos Anjos, tendo em vista a relação do discurso irônico com o conceito de jogo em Huizinga. Partindo do pressuposto de que participar da política supõe representar, encenar, *jogar*, articular alianças, nota-se no romance um olhar irônico à política brasileira. Em *Montanha*, os personagens descritos são variados: políticos da direita e da esquerda, damas ligadas ao poder intelectuais e revolucionários formam o painel de um país, contemplado ironicamente em seus bastidores. Tal ironia não se prende apenas à década de 50, mas se aplica perfeitamente à atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: ironia; jogo; política.

ABSTRACT: The aim of this article is to analyze the novel *Montanha*, by Cyro dos Anjos, focusing on the relationship between the ironic discourse and the Huizinga's concept of game on the assumption that participating in politics presupposes representing acting *playing*, articulating alliances: it is possible to perceive in the novel an ironic gaze to Brazilian politics. In *Montanha* the depicted characters vary: right and left-wing politicians, ladies connected to power, and intellectual and revolutionary figure form the panel of a country, ironically contemplated in its backstage. Such irony is not only related to the 50's, but can be perfectly applied to the present.

KEYWORDS: irony; game; politics.