“Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto”: ironia de um narrador e discussão do romance

Eugenio Ferreira Brauner^{*}

Resumo: O romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, de Mário de Carvalho, traz um excelente panorama da sociedade portuguesa amargurada, centrada em aparências e que busca um posicionamento no mundo, bem como apresenta o fenômeno da globalização e da mundialização afetando as relações interpessoais e a identidade nacional lusitana. O olhar de Mário de Carvalho sobre tais assuntos se dá por meio de narrador irônico e debochado que palpita nos mais diversos assuntos, mas, principalmente, no fazer literário e, conseqüentemente, na tarefa de construção do romance.

Palavras-chave: literatura portuguesa; romance; narrador; ironia; Mário de Carvalho

Abstract: The novel *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, by Mario de Carvalho, provides an excellent overview of the bitter Portuguese society, focused on appearances and seeking a position in the world, as well as introduces the phenomenon of globalization and of mundialisation affecting interpersonal relations and Portuguese national identity. Mario de Carvalho's look on such matters is given through an ironic and mocking narrator that gives his guesses on many different subjects, especially on the literary making and, consequently, on the task of constructing a novel.

Keywords: Portuguese literature; novel; narrator; irony; Mário de Carvalho

O romance moderno põe em dúvida todas as teorias do saber e os próprios processos de conscientização que pareciam agregados de forma incontestável ao mundo humano, bem como revoga o desenrolar supostamente lógico dos acontecimentos e das aceções correntes de tempo e lugar (ROSENTHAL, 1975, p.2).

Este trabalho busca fazer uma reflexão acerca do gênero romance, partindo das ideias que Mário de Carvalho vai inserindo no seu livro *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, cruzando-as com reflexões de outros teóricos que se aventuraram por tal terreno tão fértil em discussões.

Para isso, busquei dividir este trabalho em três partes. Na primeira delas, tecerei algumas considerações sobre o narrador irônico e debochado de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Na segunda parte me deterei nos conceitos, ou melhor, nas discussões e provocações que esse narrador faz não só ao romance, mas, também, à literatura

^{*} Graduado em Letras - Português/Literaturas de Língua Portuguesa pela UFRGS. Mestrando de Literatura Brasileira na UFRGS.

como um todo – ação, foco narrativo e figura de linguagem, por exemplo. Por fim, na terceira e última parte, abordarei as questões levantadas por teóricos acerca do romance – a verdade *versus* a mentira, a narrativa tradicional *versus* a narrativa fragmentada –, buscando, assim, a construção de um *patchwork* sobre o tema.

O romance de Mário de Carvalho, *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto*, faz um excelente panorama da sociedade portuguesa amargurada, centrada em aparências e que busca um posicionamento no mundo, por meio da metáfora de um personagem, Joel Strosse Neves, que busca a sua inserção em um partido político, no caso, o Partido Comunista Português (PCP), totalmente fora de propósito.

Temos ainda, no dito romance, a presença do fenômeno da globalização e da mundialização, ainda que de uma forma rasteira e, principalmente, inédita, afetando as relações interpessoais, além, é claro, da identidade nacional portuguesa – o que somos nesses dias de fronteiras apagadas? O que nos diferencia do Outro?

O olhar de Mário de Carvalho sobre tais assuntos se dá por meio de narrador irônico e debochado, que palpita nos mais diversos assuntos, mas, como escrevi anteriormente, centralizar-me-ei nos “pitacos” acerca do fazer literário e, conseqüentemente, na tarefa de construção do romance.

Temos, em *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto*, um narrador em terceira pessoa, que, não bastando ser ele onissapiente e ubíquo, intromete-se na história que ele mesmo está narrando, fazendo julgamento, dando opiniões, elaborando pareceres em relação não só aos personagens, mas, também, ao desenrolar das ações, muitas vezes, inclusive, contrariando a lei da gravidade ao se equilibrar desconfortavelmente em um canto do teto.

Deslizo cá do meu Olimpo e instalo-me por ali, naquela sala pelintra, talvez junto ao canto superior esquerdo, encostado no tecto, ao lado da empena, que é sítio azado para tudo ver, pese embora a mancha de humidade. É o que posso fazer, o gesto que está ao eu alcance, a minha solidariedade máxima... Apercebo-me que é inútil querer chegar ao contacto de Joel Strosse. A minha voz não seria ouvida, as minhas mãos atravessá-lo-iam, com as de um fantasma. Naquela sala, nem desloco as partículas de poeira, nem faço que o ar desande, nem desvio a luz, nem descomponho as sombras. Tenho de limitar-me a perscrutar, a conjecturar, a espantar-me, sentindo-me, porém, mais próximo dele, do que nesta frieza neutra de sentado à minha secretária. Joel existe, eu não. Com este estado de coisas me hei-de conformar (CARVALHO, 1995, p.129).

Temos aqui um narrador que se coloca como um deus, vide o lugar em que mora – o monte Olimpo –, e que só pode perscrutar, conjecturar e espantar-se com relação a Joel Strosse Neves. Porém, valendo-se de sua verve irônica, esse narrador diz que não só a sua personagem existe – o que não nos espanta –, como ele, o narrador-deus, não existe.

Pierre Schoentjes, na introdução do seu livro *Poétique de l'ironie*, escreve que a ironia, a partir do século XIX, torna-se um modo de consciência, uma espécie de resposta para um mundo onde não existe a unidade e a coesão.

Parto do pressuposto de que a ironia é uma figura de linguagem poderosa a ser utilizada pela literatura, já que ela “diz não dizendo”, “mostra não mostrando” algo ao leitor, que pode ser, por exemplo, uma característica psicológica de determinada personagem.

Esse “dizer não dizendo” ou “mostrar não mostrando” necessita, portanto, de um leitor atento e, principalmente, a ironia, para ser entendida, precisa de um leitor inteligente, que saiba ler as entrelinhas do texto e, no caso de *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto*, um leitor que saiba entender e compreender o narrador da história. Hutcheon corrobora com tais palavras quando escreve que a ironia é um negócio arriscado, já que não existe garantias ao ironista de que o leitor, nesse caso, vá “fazer” – e não “pegar” – a ironia da maneira como foi intencionada. Sobre o processo da ironia, Hutcheon escreve:

Os principais participantes do jogo da ironia são, é verdade, o interpretador e o ironista. O interpretador pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico *particular* ela pode ter. Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista (e me faz me perguntar quem deveria ser designado como o “ironista”) (HUTCHEON, 2000, p.28, grifo da autora).

Quando Mário de Carvalho apresenta um reencontro de velhos membros do PCP, em um grande apartamento de Lisboa – repleto de empregados, pianos e com direito à visão panorâmica da capital portuguesa –, em que todos advogam por uma “ditadura do proletariado”, ele não está mostrando uma simples reunião de amigos comunistas, mas o quão estão vazias as ideologias políticas: o pensar diferente do realizar, a dicotomia existente nos seres, no caso em questão, dos ideólogos comunistas – sou comunista, mas tenho um Bentley na garagem, como uma das personagens.

Essa interpretação necessita que o leitor de *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto* faça o processo de ironia “criado” pelo narrador. Inclusive, para somar à ideia de Hutcheon, digo que o interpretador deva desconstruir a ironia feita pelo ironista e construir o real significado da mensagem em questão. Esse processo pode, ou não, ter sucesso, ficando o ironista nas mãos do interpretador.

Utilizarei como exemplo aqui a passagem em que Joel Strosse Neves é assaltado e como o narrador tangiversa sobre o ocorrido.

Um assalto em plena rua às cinco e trinta e dois da tarde! Estas ocorrências são muito vulgares, embora pouco retratadas pela nossa literatura. Habitualmente ocupamo-nos de histórias de família, avós, tios, primos, cunhados, uns bons, outros maus, cartas antigas a forrar baús,

mansões vetustas a que se regressa, e essas coisas, e esquecemo-nos de passar pelas ruas, com atenção penetrante, e deixar à posteridade uma nota de verismo, bem documental: – no fim de milênio, compenetrem-se os vindouros, os transeuntes, mesmo na Europa, são frequentemente espoliados dos seus bens, na via pública, de forma ilegal e assustadora (CARVALHO, 1995, p.26).

Será que o narrador estará mesmo pedindo para a literatura ser mais documental? Não seria a História quem deveria se ocupar por tais fatos? Pois são nesses pequenos trechos, que parecem ter as mensagens claras, que a ironia do narrador de *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto* se destaca. Pode-se dizer, ainda, que a ironia traz consigo uma carga de afetividade.

É interessante atentarmos, também, para o fato de que a ironia, tanto na perspectiva da linguística quanto na perspectiva filosófica, o elemento que está no centro da enunciação, segundo Beth Brait, “é o processo de enunciação, embora concebido de forma inteiramente diversa” (BRAIT, 1996, p.35). Devemos lembrar aqui o fato da ironia, a partir de uma visão linguística, ser uma construção da linguagem, enquanto pelo viés da filosofia a ironia é uma atitude ou uma espécie de marca de personalidade.

Conforme escreveu Hutcheon, a cena da ironia é social e política, fazendo parte do processo comunicativo. “Ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre as pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações” (HUTCHEON, 2000, p.30).

Em *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto* temos não só um espelho de uso exclusivo da sociedade portuguesa, mas de uma sociedade globalizada, onde aparecem os indivíduos vazios que galgam posições sociais, as pessoas sem talento que aparecem na mídia, os discursos políticos repletos de ideologias que não são seguidas, o jogo de aparências e a solidão do homem nas suas relações familiares, amorosas e, principalmente, sociais.

Nuno Júdice escreveu certa feita que a distinção entre a ação narrativa e o fluir dos acontecimentos, primeiramente, é o caráter de fechamento daquela. “O que se conta implica uma lógica sequencial, determinada por dois momentos *a quo* e *ad quem* do contar: o princípio e o fim da história” (JÚDICE, 2005, p.27). Ou seja, o ato de narrar pede um domínio do tempo narrativo, correspondendo a uma enunciação verbal no passado. Júdice escreve que:

Esse caráter fechado tem consequências na relação do narrador com o narratário: o mundo ficcional é um *outro* mundo (do narrador, passado) que, no entanto, se relaciona com *este* mundo (do narratário, presente) segundo um princípio de semelhança (realismo) ou de diferença (simbolismo), permitindo um maior ou menor reconhecimento da realidade narrada (JÚDICE, 2005, p.27).

Assim, a aproximação existente entre o mundo real e o mundo ficcional, dá-se a partir do trabalho que o leitor tem ao passar pelas linhas do texto: o duplo trabalho de decodificação e de reinterpretação, já que o romancista apresenta acontecimentos, muitas vezes, cotidianos, que podem estar confundidos com a realidade. Por isso, aquilo que ele nos conta não pode ser verificável, tornando-se, assim, a realidade – pelo menos no interior do romance. Temos como exemplo, esse trecho de *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto*, em que Mário de Carvalho escreve:

O venerando Alexandre Herculano chamou à Capital “cidade de mármore e de granito” e durante século e meio nos discursos oficiais, nos arreatamentos de bodas e baptizados, na retórica de alguns professores de liceu, e na conversa dos anciões ao adormecer de netos. Lisboa de mármore e granito jazeu (CARVALHO, 1995, p.14-15).

O mais interessante dessa passagem é o fato de o narrador utilizar como exemplo Alexandre Herculano, que fez sua fama não só como poeta ou romancista, mas, especialmente, como historiador – o indivíduo que deveria ser o conhecedor da verdade.

Adiante, o irônico narrador do romance dispõem-se “a declarar notarialmente” que a cidade de Lisboa não é branca. Chamo a atenção para o fato desse narrador recorrer a pontos geográficos da capital portuguesa, o que dá um certo tom de verdade ao julgamento “colorido” que ele está fazendo. E para não desmentir, pelo menos não totalmente, o grande Alexandre Herculano, o narrador ainda declara que o branco está “preciosamente colocado”, dando, com a utilização desses termos, uma harmonia à paisagem.

Basta subir-se ao miradouro da Senhora do Monte, ali a S. Gens, ou ao terraço do Hotel Sheraton, ou àquele enorme edifício azul que fecha a alameda D. Afonso Henriques nos altos da Barão de Sebroza, ou mesmo ao humilde convés dum cacilheiro, para poder verificar que a cidade, descontando o grená rugoso dos telhados, varia entre os rosas-suaves, os verdes-esbatidos, os amarelos-doces, em linhentas tonalidades que não fazem mal à vista. Lá terá as suas brancuras aqui e além, mas estão preciosamente colocadas, para compor o todo (CARVALHO, 1995, p.15)

Devo chamar a atenção para o fato de esse narrador ser em primeira pessoa, o que lhe dá ainda uma maior credibilidade ao que está sendo narrado. Natalie Sarraute (In. MARGARIDA & PORTELA FILHO) afirma que o narrador em primeira pessoa passa uma certa impressão de autenticidade para a história que está sendo contada, bem como acalma a desconfiança e a curiosidade do leitor.

Dessa forma, esse narrador revela certo desejo em buscar um maior realismo no romance ou, pelo menos, um maior compromisso com a realidade. Em tom jocoso – e irônico! – ele afirma:

Se o grande Herculano fosse conhecido e estimado por esse mundo fora, como infelizmente não sucede, haveria agências a organizar safáris aos problemáticos juncais da Mauritània, para observar o tigre nativo inexistente, apenas porque o escritor, num frêmito de imaginação, pespegou a fera no *Eurico*... (CARVALHO, 1995, p.15 – grifo do autor).

Falemos, portanto, um pouco sobre o realismo da literatura. Na Inglaterra, depois do surgimento das obras de Defoe, Richardson e Fielding, a literatura do século XVIII passou a ser diferenciada com a arte literária praticada até então. O termo romance foi consagrado, nos fins do século XVIII, por estudiosos da literatura, já que Richardson e Fielding não tiveram interesse em dar um novo nome para marcar a diversidade das suas produções com relação ao que se estava fazendo na época.

E que elemento ou o quê estes estudiosos viram de diferente nas páginas de Defoe, Richardson e Fielding? Ian Watt (2007) escreve que foi o “‘realismo’ a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior” (p.12). Foi tomado o cuidado, por parte dos estudiosos, para a utilização do termo, pois poderia sugerir que a literatura de até então tratava apenas do irreal.

As principais associações críticas do termo “realismo” são com a escola dos realistas franceses. Como definição estética a palavra “*réalisme*” foi usada pela primeira vez em 1856 para denotar a “*vérité humaine*” de Rembrandt em oposição à “*idéalité poétique*” da pintura neoclássica; mais tarde consagrou-o como termo especificamente literário a fundação, em 1856, do *Réalisme*, jornal editado por Duranty (WATT, p.12).

Defoe, Richardson e Fielding tiveram como mérito o fato de incluírem nas suas narrativas personagens marcados por defeitos e vícios. Uma ladra, uma hipócrita e um fornicador que marcaram para sempre a história da literatura. Moll Flanders, Pâmela e Tom Jones são retratados de uma forma mais humana e, quem sabe, mais mundana. Porém, apenas este fato – das coisas negativas – não pode ser levado apenas para contrapor o realismo do romantismo anterior. Seria apenas uma tese reducionista: no romantismo temos as coisas belas, os puros sentimentos, o lado colorido da vida; os vícios, os defeitos, o lado preto e branco seriam tratados pelas obras realistas. O realismo deve ser avaliado na forma como a vida é representada, não importando o tipo de experiência. Em outras palavras, o baixo pode ser sempre retratado, pois o que importa mesmo é como ele é representado.

Para se entender melhor o realismo, precisa-se compreender o gênero romance. Sendo um herdeiro da epopeia – que, por exemplo, baseava os seus temas na história e nas fábulas de sua cultura – e de outras formas literárias anteriores, que refletiam as tendências da cultura em geral, o romance está mais ligado ao indivíduo e, portanto, à originalidade e à individualidade. Conforme Georg Lukács (2007, p.91),

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua essência.

Em outras palavras, com o surgimento do romance os seus temas migraram das histórias de uma coletividade para as ações de um indivíduo. Conforme Lukács, o romance trata da trajetória diabólica de um personagem problemático em um mundo degradado em busca de valores autênticos. Essa asserção de Lukács cabe perfeitamente para o romance de Mário de Carvalho, *Era bom que trocássemos uma ideias sobre o assunto*, com suas personagens cheias de problemas inseridas em um Portugal que busca se reencontrar.

Voltemos, agora, para o romance em questão e as questões que acercam o “realismo” no romance.

Se meu amigo João de Melo, num de seus livros, me assevera, com uma convicção firmemente reiterada, que ‘o mar é branco’, seria de um mau gosto prosaico e burguês ir dizer-lhe, contrariando-o, embora com afabilidade: ‘olha que não, João, o mar não é branco, isso são as espumas; o mar é...’ Aqui há que condescender com convicções entranhadas, tolerar as daltonias íntimas, garantir a liberdade poética, *libertas vatum*. Já com os tigres da Maurîtânia, espreitando entre os juncais africanos, me parece mais complicado de lidar, mas, também, nada me obriga a isso... (CARVALHO, 1995, p.16).

É interessante percebermos que nesse trecho o narrador já parece mais conformado com as “mentiras” literárias, enfim, com o gênero ficcional. No entanto, devemos ficar atentos para o fato de o narrador trazer para dentro do romance o “amigo” e poeta João de Melo, o que nos propicia uma outra leitura – que a poesia tem uma maior liberdade não só com relação à sua linguagem, como, também, permite mais subjetividade (“condescender com convicções entranhadas, tolerar as daltonias íntimas”). O que não caberia, na visão do narrador, ao gênero romance, já que é impossível aceitar a presença de um tigre na Maurîtânia.

Segundo Marthe Robert, o romance é, entre todas as formas de arte, quem mantém as relações mais estreitas com o mundo real. É, inclusive, permitido ao romance pintar, deformar, conservar ou alterar as cores desse mundo ou, ainda, estabelecer julgamentos sobre ele. O romance, segundo Robert,

pode mesmo tomar a palavra em seu nome e pretender mudar a vida apenas por meio da evocação que dela faz dela em seu mundo fictício. Se o quiser, é livre de sentir-se responsável pelo seu juízo ou pela sua descrição, mas nada o força a isso, nem a literatura, nem a vida, lhe pedem contas do modo pelo qual explora os seus bens (ROBERT, 1979, p.13).

Partindo desse pensamento de Robert, José Herculano pode, tranquilamente, não só ter colocado tigres na Maurîtânia, como no Brasil ou, até mesmo, em Portugal, pois o romance “é

sem regras nem freio, está aberto a todos os possíveis, é de certo modo indefinido por todos os lados” (ROBERT, 1979, p.14).

Esse narrador ainda questiona, em muitas passagens, as teorias acerca da literatura. Esse questionamento vem de uma forma muito ácida, escrita nas entrelinhas como bem manda a fina ironia. Depois de uma grande digressão sobre a arquitetura de Lisboa e outros assuntos que para o leitor que espera uma ação/história parecem desinteressantes – e, o mais importante, tendo consciência desse processo – o narrador escreve, ou melhor, conversa com o seu “entediado” leitor, alfinetando-o:

E porque já vamos na página dezasseis, em atraso sobre o momento em que os teóricos da escrita criativa obrigam ao início da acção, vejo-me obrigado a deixar para depois estas desinteressantes e algo eruditas considerações sobre cores e arquitecturas, para passar de chofre ao movimento, ao enredo. Na página três já deveria haver alguém surpreendido, amado, ou morto. Falhei a ocasião de “fazer progredir” o romance. Daqui por diante, eu mortes e amor não prometo, mas comprometo-me a tentar algumas surpresas (CARVALHO, 1995, p.16).

Por fim, esse narrador, precavendo-se das críticas, esconde-se por detrás de outros escritores:

E enquanto me apresso, vou protestando que houve um escritor que demorou trinta magníficas páginas a acordar de um sono e outro que gastou muitas mais a tentar demonstrar, fraudulenta mas genialmente, que baleia é um peixe... (CARVALHO, 1995, p.17)

Mário de Carvalho foi extremamente feliz na construção do narrador de *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto*, já que um narrador irônico e debochado condiz por demais com a história que está sendo narrada, cujas personagens solitárias vivem em uma sociedade portuguesa baseada no jogo social das aparências, situação que Mário de Carvalho expõe de forma cruel, a partir desse narrador.

Referências

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- JÚDICE, Nuno. *O fenómeno narrativo*. Lisboa: Ed. Colibri/Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 2005.

LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.

MARGARIDO, Alfredo & PORTELA FILHO, Arthur. *O novo romance*. Lisboa: Presença, 1962.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens e origens do romance*. Tradução de André Telles. Lisboa: Via Editora, 1979.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: EDUSP, 1975.

SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.