

A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO IRÔNICO EM “PORQUINHO-DA-ÍNDIA”, DE MANUEL BANDEIRA

Luiz Camilo Lafalce
Universidade Presbiteriana Mackenzie

O objetivo desta comunicação é mostrar como se constrói o discurso irônico, da perspectiva polifônica, em “Porquinho-da-índia”, poema que faz parte do livro *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, publicado pela primeira vez em 1930:

*Quando eu tinha seis anos
Ganhei um porquinho-da-índia.
Que dor de coração me dava
Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!*

*Levava ele pra sala
Pra os lugares mais bonitos, mais limpinhos,
Ele não gostava:
Queria era estar debaixo do fogão.
Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas ...*

*– O meu porquinho-da-índia foi a minha primeira namorada.*¹

Salta aos olhos a simplicidade do poema, com seus dez versos livres e brancos, tematizando, em linguagem aparentemente prosaica, o relacionamento afetivo entre uma criança e o pequeno animal de estimação.

Até o nono verso predomina um registro, à primeira vista, denotativo, na composição de um quadro narrativo trivial, que pode suscitar no leitor uma dúvida: *estariamos diante de um texto efetivamente poético?* A resposta revela-se no último verso (- *Meu porquinho-da-índia foi a minha primeira namorada.*), cuja metáfora dá aos versos anteriores um efeito peculiar de sentido. É justamente o caráter inesperado do tropo que irá deflagrar no leitor um impulso para reler o poema, à luz desse verso, que passa então a

¹ BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p.64.

matizar conotativamente os outros. O texto, a partir dessa justaposição, pode ser lido, agora, sob novo ângulo de referência: abre-se à leitura como uma *outra cena*.

Creio estarmos frente a um procedimento estilístico de caráter alegórico – conforme nos ensina o Prof. Antonio Candido ² –, na medida em que o poema é a representação – corporificada por um embrião narrativo introduzido pelo primeiro verso – de um conceito de *sentimento amoroso*, evidenciado pela metáfora final, ao qual poderíamos associar, em princípio, a idéia de *desconcerto*, resultante da unilateralidade do afeto. A *intenção* de emprestar sentido alegórico ao texto fica explícita no último verso, que transforma a cena da infância em signo emblemático de um conceito de amor entre homem e mulher.

É nesse momento que fico motivado a investigar o sentido dessa alegoria, em especial pelo fato de o poema construir uma atmosfera lírica que, na falta de expressão mais precisa, vou caracterizar como lábil, reticente, estranha. Simultaneamente à comoção melancólica que o poema aciona ao reconstruir a frágil e já *trágica* infância, me pergunto sobre a função de determinadas escolhas lingüísticas - especificamente seu valor estilístico - na construção simbólica desse conceito de amor. Mesmo comovido, desconfio dessa linguagem ostensivamente *terna*, apoiada no sufixo indicador de diminutivo, que ganha sutil relevo quando ouço seu eco atravessando o texto, cortando-o sonoramente com um incisivo [i] tônico. Uma linguagem *de criança, adocicada*, revelando um sujeito de enunciação por demais visível nos índices da primeira pessoa, em especial nos pronomes possessivos, e que encerra a descrição reticentemente, criando ambígua atmosfera semântica em torno do

² CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.

substantivo *ternurinhas*... Pergunto se não estaríamos frente a um *vocabulário específico* da ironia, isto é, aquela *piscadela que o escritor dá para seu auditório*...³

Essa desconfiança me leva a levantar a hipótese de estar diante de um discurso irônico que coloca em suspeição o *desconcerto* amoroso alegoricamente construído - hipótese que pode ser testada com a leitura do texto da perspectiva polifônica, buscando não só identificar as vozes que compõem o *intertexto* no poema, como também a relação entre elas e, conseqüentemente, os *interdiscursos* aí constituídos.

Vejamos como Ducrot – relacionando as instâncias discursivas por ele caracterizadas como *locutor* (o que fala) e o *enunciador* (a perspectiva ideológica) – teoriza a respeito do discurso irônico:

(...) *falar de modo irônico é , para um locutor L, apresentar a enunciação como expressando a posição de um enunciador E, posição de que se sabe, aliás, que o Locutor L não assume a responsabilidade e, mais que isso, que ele a considera absurda. Mesmo sendo dado como o responsável pela enunciação, L não é assimilado a E, origem do ponto de vista expresso na enunciação.*⁴

Traduzindo: para Ducrot, na ironia o locutor imita uma outra pessoa para ridicularizar o seu discurso. Assim, se faz muito calor e alguém diz “*Que frio!*”, tem-se uma enunciação deslocada, como se fora de responsabilidade de outra pessoa que não a do locutor, pessoa esta ridicularizada na imitação pelo seu falar incongruente. O locutor L é o imitador que põe em cena a fala de um enunciador, justamente para marcar sua distância com relação ao disparate discursivo.

Entretanto, é preciso considerar que *marcar sua distância* nem sempre significa marcar uma oposição radical entre essas instâncias discursivas, caso contrário, acredito, a

³ OLBRECHTS-TYTECA, apud BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp, 1996. p.53.

⁴ DUCROT, O. *Le dire e et dit*. Paris: Minuit, 1984. p.198.

ironia perderia sua razão de ser. Afinal, por que fazer o jogo dialético entre o *ser* e o *parecer*? O jogo irônico constrói-se a partir de uma oposição em que as forças não se excluem mutuamente; ao contrário, convergem para uma mútua dependência, configurando *uma estrutura mais inclusiva, cuja força reside justamente na ampliação dos significados associados, numa cadeia poderosa de idéias ao mesmo tempo oponentes e afins.*⁵

Feita essa ressalva, vejamos como se constrói, dessa perspectiva, a ironia em *Porquinho-da-índia*.

O enunciado dos dois primeiros versos revela-nos que o locutor faz referência a um tempo anterior à enunciação (*Quando eu tinha seis anos ...*), introduzindo a partir daí a atualização da cena da infância. Essa lembrança, construída no discurso, traz marcas lingüísticas que deslocam a cena vivida do passado para o presente. Não só se faz referência ao passado do ponto de vista informativo, mas busca-se *recriá-lo*, recompondo-se, através da linguagem, a antiga emoção. É como se uma *outra voz* se fizesse ouvir nesse momento, a voz da criança de seis anos, vivenciando o tempo passado. A afirmação encontra respaldo no próprio registro lingüístico, em que as marcas da enunciação, no enunciado, denunciam a fala infantil.

Para esse efeito de sentido, adequado está o uso do imperfeito do indicativo, um passado não perfectivo, diluindo os limites entre presente e passado, colaborando, assim, para a presentificação da cena: um passado que, em seu movimento expansivo, se atualiza. Por isso mesmo, recriando a *antiga* emoção que a linguagem captura, o texto irá mimetizar o registro infantil. Nesse sentido, justifica-se estilisticamente o uso do advérbio de intensidade *Que*, associado à *dor de coração*, bem como a exclamação pontuada no quarto verso, índices da chamada função emotiva da linguagem, isto é, a mensagem *centrada no*

⁵ ARRIGUCCHI, D. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990. p.114.

emissor. Outros vestígios lingüísticos que apontam para o mesmo sentido são: a) o registro coloquial (*Levava ele pra sala*), caracterizando a linguagem incipiente da criança; b) a escolha da justaposição sintática – presente em toda a segunda estrofe – colaborando para esmaecer a percepção das relações lógico-discursivas; c) a simplicidade lexical; d) as evidências de primeira pessoa nos pronomes, outro índice da função emotiva; e) o uso recorrente do sufixo indicador do grau diminutivo nos substantivos (*porquinho, bichinho, ternurinhas*), bem como sua presença fonético-morfológica no adjetivo *limpinho*, refletida fonicamente nos possessivos *minha* e *minhas*. Dentre as múltiplas possibilidades de sentido que o diminutivo desencadeia no poema, saliento a possibilidade de estar refletindo a própria condição da criança: a linguagem espelhando a pequenez do infante.

Poderia, aqui, levantar a hipótese de estar frente a um discurso infantil que quase chega a um paroxismo, criando uma imagem talvez meio caricatural da criança, que atua como suposta vítima de um amor dissonante, incapaz que é, pela condição imatura, de perceber a *alteridade* do animal, interpretando sua típica natureza como rejeição amorosa. O discurso disfórico, assim construído, revelar-se-ia suspeito, beirando a comicidade.

Nesse sentido, a voz infantil mimetizada corresponderia, de acordo com Ducrot, à enunciação de um enunciador E (a criança), apresentado pelo locutor L, isto é, o ponto de vista do “eu” lírico adulto, que se revela nos dois primeiros versos e especialmente no último, quando criticamente estabelece a analogia entre o comportamento afetivo da criança com relação ao animal e o comportamento do amante adulto com relação à amada. O “eu” lírico adulto imitaria a criança para, na verdade, dela se distanciar, imprimindo a seu discurso o efeito irônico. Não estaria aderindo, *ideologicamente*, àquele discurso emotivo. Esse locutor, portanto, seria responsável pela enunciação simulada, mas não o seria pelo

discurso que ela veicula. Ao contrário: usaria da estratégia justamente para se opor ao discurso, conferindo a ele a marca da ironia.

Mas é possível também *escutar*, nessa voz infantil, a memória *esquecida* do já-dito, de um outro discurso disseminado e apagado na história que é estruturante na relação *interdiscursiva* que a fala da criança faz emergir. Em outra instância, distinta da relação intertextual que estou examinando – entre a fala da criança e a fala do adulto – insinua-se o *interdiscurso*, que é

*todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em “minhas” palavras. No interdiscurso(...) fala uma voz sem nome.*⁶

Nesse sentido, a fala da criança atualizaria também uma fala específica dos pais que, vivenciando o amor incondicional a *sua majestade o bebê*, colocam-se, narcisicamente, em posição de idealização, superproteção e vassalagem em relação ao filho. Aliás, esse discurso amoroso se faz historicamente presente na cultura ocidental, desde a Idade Média, nas cantigas provençais: o amante, mergulhado em sua *coita de amor*, *assujeita-se*, por meio da e na linguagem, ao lugar de vítima de uma rejeição, tornando-se, ele próprio, objeto de desejo do *outro*.

O locutor, pondo em evidência a fala do enunciador, estaria lançando o efeito irônico também para esse interdiscurso cristalizado na *memória esquecida* e que passa a ser estruturalmente constitutivo da manifestação melancólica da criança. Afastando-se

⁶ ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso*. Princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2001. p.34.

ideologicamente do enunciador, estaria, como quer Ducrot, *ridicularizando* e considerando *absurdos* tanto o discurso infantil como o interdiscurso que o constitui.

Entretanto, é preciso levar em conta que essas duas instâncias enunciativas – locutor e enunciador – entrecruzam-se no poema, marcando *interferências de discursos* não excludentes. O fato de o locutor reconstruir através da linguagem a cena da infância mostra-nos seu *deslocamento* para *outra cena*, à qual também *se assujeita emotiva e ideologicamente*. É essa ambigüidade, entre a *distância marcada* e a *simbiose emotiva*, que, acredito, constrói o jogo de sentidos no poema.

Por um lado, o discurso disfórico proveniente do *desconcerto* amoroso, da suposta rejeição, é desvelado e problematizado a partir desse deslocamento. Desvela-se o desejo amoroso narcísico, auto-centrado, a tentativa frustrada de reificação do objeto amado, de neutralização do desejo do outro – o porquinho – que, *humanamente*, insiste em assumir o seu próprio desejo. E aqui outra escolha feliz do poeta: o porquinho-da-índia, ao contrário de um cachorro, por exemplo, é caracteristicamente um animalzinho indomável, não domesticável. Passa a representar, no poema, aquele que se constitui como sujeito de seu próprio desejo. Os diminutivos que pontuam o texto carregam-se de leve riso irônico que atinge a *suposta* ternura da *suposta* vítima do amor. Esse aparente cuidado e proteção dedicados ao animal, bem como a fala *afetuosa* da criança podem ser lidos como manifestações de um amor autoritário, que busca a anulação do ser amado. A recorrência da vogal tônica [i], aguda, incisiva, estridente, ferina – *tinha, índia, queria, bonitos, fazia, minhas* – não iconizaria, no plano sonoro, a sutil transgressão? Curiosamente, essa *dominância* fonética opõe-se à sonoridade arredondada e envolvente da vogal fechada [o] e do ditongo nasal [ão] da palavra *fogão* que, no texto, designa o lugar desejado pelo porquinho: a camada sonora é outra arena onde os afetos se digladiam.

Cabe também ressaltar a feliz escolha da idade - *seis anos* - do enunciador, a criança. É a marca hipotética do fim da segunda infância, período em que o relacionamento amoroso traz, caracteristicamente, marcas do narcisismo. Mas, ao transformar o pequeno animal em objeto do desejo, nele projetando a imagem ideal do eu, a criança acaba se transformando ela própria no objeto do desejo do outro, na medida em que sua estratégia amorosa é, na verdade, a busca inconsciente de restaurar uma suposta relação amorosa simbiótica.⁷

Entretanto, esse comportamento afetivo é típico e fundamental no desenvolvimento de qualquer criança; *contribui com uma parcela importante para a formação do eu*⁸. Portanto, seria ingênuo equívoco supor que a ironia tivesse como alvo a criança ainda em formação. A fala infantil, assim reconstruída, ilumina o comportamento do locutor adulto, como prova a metáfora final. O que o poema, por um lado, alegoricamente desvela é o caráter modelar e, portanto, repetitivo, dessa fala que atualiza um discurso cristalizado e *esquecido* na História e que, por isso mesmo, se recompõe continuamente na vida adulta: *foi a minha primeira namorada* (Grifo meu) . O sentido, assim, desloca-se de um plano para outro, atingindo, não a criança, mas o amante *adulto* que sempre se comportou como o menino de seis anos e, num outro plano ainda, um discurso amoroso ideologicamente marcado.

Esse, contudo, é apenas *um* viés do efeito de sentido do poema, aquele associado ao eixo de deslocamento do locutor com relação à voz do enunciador. Como, na ironia, o efeito de sentido tem dupla mão, é preciso apreendê-lo também em seu *outro* viés.

⁷ NASIO, Juan David. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p.47-56.

⁸ Idem, *ibidem*. p.55.

Simultaneamente à visão crítica do locutor, insinuam-se nuances de envolvimento afetivo no momento em que se reconstrói a cena infantil. A atmosfera de dor e lamento não está completamente dissociada da voz desse locutor, haja vista a evidência de ele lançar mão justamente *dessa* estratégia discursiva e não de outra. Locutor e enunciador, no caso, mesclam-se na enunciação: *cada palavra dessa narrativa pertence simultaneamente, do ponto de vista da expressividade, da sua tonalidade emocional, do seu relevo na frase, a dois contextos que se entrecruzam, a dois discursos que se fundem*⁹. A imitação, aqui, é também *identificação*.¹⁰ Por isso, o sentimento de perda e rejeição está marcando também o “eu” lírico adulto, aquele que se constitui como sujeito ao *assujeitar-se* à linguagem e, portanto, às formações discursivas de seu universo sócio-ideológico. O locutor, portanto, *afasta-se* mas também *se faz* naquele discurso infantil. A estratégia irônica não está a serviço da anulação do discurso narcisicamente construído, do desejo a ele vinculado e correspondente dor da *falta*, mas sim a serviço da revelação, via deslocamento, dessa instância que também o compõe com sujeito. Por isso, ao contrário de Ducrot, acredito que a relação entre locutor e enunciador, nesse poema, não estabelece uma oposição, em que os termos se excluem mutuamente. O adulto reconhece a distância que o separa do infante, mas, ao mesmo tempo, lamenta a inevitável dissonância que, desde a infância, estrutura a condição humana nas relações amorosas. À sutil ironia associa-se o tom melancólico na

⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988. p.169.

¹⁰ Na obra de Freud, o conceito de identificação assumiu progressivamente o valor central que faz dela, mais do que um mecanismo psicológico entre outros, a operação pela qual o sujeito humano se constitui. (LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da Psicanálise*. Laplanche e Pontalis. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.227.)

criação de um efeito de *alta voltagem* lírica, cujos sentidos, lábeis e evanescentes, nos *alumbram* a cada leitura.¹¹

¹¹ Como nos ensina o Prof. Antonio Candido a respeito de outro poema de Bandeira (“O rondó dos cavalinhos”), *há uma ironia de conotação cômica, ou simplesmente alegre, e outra de conotação trágica, ou simplesmente melancólica. Entre ambas, a gama é vasta.* (CANDIDO, A. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1986. p.77.)