

IRONIA E LEITOR DO TEXTO LITERÁRIO: UMA INVESTIGAÇÃO A PARTIR DE THE SCREWTAPE LETTERS, DE C. S. LEWIS

Pâmela Rodrigues Scutari

Mestranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP)

scutaripamela@gmail.com

RESUMO

Este trabalho propõe-se a abordar e discutir os conceitos básicos da ironia e suas funções sobre o leitor, e o papel desse na interpretação de uma obra literária irônica, a qual permite pluralidade de significados. Este estudo se dá a partir de fundamentos teóricos de Muecke (1995), Hutcheon (1985, 2000), e Eco (1968, 2004 e 2011), e de análise da ficção epistolar satírica *The Screwtape Letters* (1942), de C. S. Lewis. Constata-se, assim, que a abertura da obra, seu aspecto plural, e características, efeitos e funções da ironia sobre o receptor oferecem-lhe diversas possibilidades na cooperação interpretativa e na recepção do texto literário.

Palavras-chave: Ironia; Leitor; Interpretação; *The Screwtape Letters*.

ABSTRACT

The aim of this paper is to approach and discuss basic concepts of irony and its functions on the reader, as well as her/his role in interpreting a literary work, which is open to different meanings. This study's theoretical bases are provided by Muecke (1995), Hutcheon (1985, 2000), and Eco (1968, 2004, 2011). It proposes an analysis of the satirical, epistolary work of fiction *The Screwtape Letters* (1942) by C. S. Lewis. I argue, then, that the openness of the literary work, its plural aspect, and its effects and ironic functions over the receptor offers the reader various possibilities in the reception and in the interpretive cooperation of the literary text.

Keywords: Irony; Reader; Interpretation; *The Screwtape Letters*.

INTRODUÇÃO

A ironia como estratégia e figura retóricas, e a compreensão, reação e ou atribuição por parte do receptor demonstram a complexidade constitutiva e de realização daquela. Em se tratando da obra literária, veremos que o funcionamento da ironia depende da interpretação do leitor, ao reconhecer estratégias textuais ou sinais do autor, e da bagagem desse como indivíduo. A mensagem irônica – contrastante, plural e avaliadora, em essência –, pode, por sua vez, prever esses elementos, permitindo que a diversidade de seus significados e funções compreendidos e executados pelo leitor confira à obra singularidade – enquanto plural – e coerência – enquanto resultado de uma estratégia textual.

Assim, examinaremos os principais conceitos de ironia e funções irônicas sob o ponto de vista do interpretador (MUECKE, 1995; HUTCHEON, 1985 e 2000), e o papel do leitor no processo de cooperação interpretativa do texto literário (ECO, 1968, 2004 e 2011); e analisaremos a ficção epistolar satírica *The Screwtape Letters* (1942), de C. S. Lewis, que se fundamenta em uma inversão irônica, de modo que se estabeleça uma proposta de investigação.

1 IRONIA: ORIGENS E ALGUNS CONCEITOS

Anterior à ironia, o termo *eironeia* é registrado, primeiramente, em *República*, de Platão (MUECKE, 1995, p. 31). Empregada por Sócrates, significaria “uma forma lisonjeira, abjeta de tapear as pessoas”, isto é, um modo de comportamento; para Teofrasto, um *iron* seria uma pessoa evasiva, não sincera nem direta em suas respostas; para Aristóteles, a *eironeia* seria uma “dissimulação autodepreciativa”; já para os romanos

Cícero e Quintiliano, a ironia seria uma estratégia argumentativa e uma estratégia retórica, respectivamente. Por fim, a *eironeia* deixou de denotar um comportamento, mas é compreendida como uma figura retórica, isto é, “censurar por meio de um elogio irônico ou elogiar mediante uma censura irônica”.

Em língua inglesa, o termo “ironia” é registrado pela primeira vez em 1502 e torna-se recorrente como (termo) literário geral no início do século XVIII. Vocábulos como mofa, escárnio, zombaria, motejo e sarcasmo podem ser considerados embriões de ironia para o uso verbal. Ao fim do século XVII e durante o XVIII, utilizam-se as palavras derrisão, chocarreiro, zombaria, gracejo, fumaça, chacota e mofa, de modo que “ironia” se mantenha como termo literário (MUECKE, 1995, p. 32). Ao início do século XVIII, o conceito, na Inglaterra (e nos outros países europeus), não progride além do que Quintiliano já havia levantado; contudo, a ironia é empregada por Fielding, em 1748, como estratégia satírica “de inventar ou apresentar uma personagem idiota que defende ineptamente e retrata inconscientemente o ponto de vista que o autor deseja condenar. Esta ‘ironia autotraidora’ (...) não foi reconhecida explicitamente de novo antes do século XI” (MUECKE, 1995, p. 33-34).

Ao final do século XVIII e início do século XIX, atribuem-se diversos significados novos ao termo ironia, e muitos se devem à especulação filosófica e estética alemã, marcada pelo mais importante “ironólogo” do período, Friedrich Schlegel, além de August Wilhelm, Ludwig Tieck e Karl Solger (MUECKE, 1995, p. 34). O primeiro estágio desse processo é a consideração de uma vítima irônica, e, no segundo – durante o período romântico –, a universalização de ironias locais e particulares, de modo que a Ironia Observável – “coisas vistas ou apresentadas como irônicas” (MUECKE, 1995, p. 38) – passe a fazer parte do conceito de ironia juntamente com a Ironia Instrumental – “alguém

sendo irônico”. Finalmente, enquanto o conceito predominante de ironia, durante o século XIX pós-romântico, é o da ironia niilista, no século XX, é relativista e reservada, “de uma forma que ative não uma mas uma série infindável de interpretações subversivas” (MUECKE, 1995, p. 48).

Segundo a *Arte Retórica* de Aristóteles (*Retórica*, 1, 1355b, 25), a retórica é a técnica da argumentação ou a capacidade de “descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir”. Dessa forma, a função da retórica não seria exatamente a de persuasão, mas a de discernir seus meios e saber utilizá-los por meio do discurso, seja no âmbito público ou no privado. O filósofo defende, além disso, a clareza e o emprego de recursos expressivos, tais quais a metáfora, a metonímia e a alegoria, para que a linguagem do retórico se torne objetiva, elegante, verossímil e, portanto, convincente. Nos processos de construção desse tipo de enunciação, busca-se a verossimilhança e outros efeitos com o intuito de *manipulação* não somente por meio de recursos expressivos cuja relação entre dois termos se dá pela *semelhança*, como na metáfora ou alegoria; apesar da primeira ser muito frequente e especialmente recomendada por Aristóteles, tal relação pode se dar, também, por meio da *diferença* entre dois elementos, como na *ironia*. Esta se difere, no entanto, por, além de “dizer alguma coisa para significar outra” (HUTCHEON, 2000, p. 99), carregar, em si, uma “aresta ou avaliação crítica” (HUTCHEON, 2000, p. 101).

Muecke (1995, p. 52) sugere que “o traço básico de toda Ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência”, porém, essa realidade deve ser tomada pela forma como o ironista ou o observador irônico a vê, e, para tanto, deve haver uma relação de contraste, ou uma oposição, contradição, contrariedade, incongruência ou incompatibilidade. O teórico destaca que a participação do leitor requer bagagem

específica nesse processo, isto é, que ele possua os conhecimentos necessários para que o discurso irônico seja reconhecido e, então, construído, e, “alternativa ou adicionalmente, o ironista pode ser capaz de confiar em seu público que tem os mesmos valores, costumes ou conhecimento que ele mesmo” (MUECKE, 1995, p. 59). Dessa forma, há uma aproximação entre autor (ou enunciador) e leitor (enunciário ou público) – o compartilhamento de conhecimento e/ou sua ideologia por meio da ironia –, para um fim específico, durante seu discurso; e o segundo, capaz de identificar o recurso utilizado e compreender a mensagem.

Se considerarmos que a “relação irônica entre o dito e o não dito” (HUTCHEON, 1985, p. 28) seja produto de uma intenção, aquela não pode ser considerada Ironia Observável, mas Instrumental, a despeito do ironista afirmar-se inconsciente de sua inferência (MUECKE, 1995, p. 57). Segundo Muecke¹, o ironista faz-se de ingênuo para que o Texto (“Mensagem Literal ou Plausível”) seja irônico, e, simultaneamente, dispõe de Sinais (“No Texto, Com Texto ou No Contexto”) para que a Mensagem Transliteral ou Real seja compreendida. O teórico afirma que o público ou leitor é imperceptivo caso aceite somente a Mensagem Literal ou Plausível, mas perceptivo quando não rejeita a Mensagem Transliteral ou Real; quanto à disposição de sinais, “o ironista pode ser capaz de confiar em seu público que tem os mesmos valores, costumes ou conhecimento que ele mesmo” (MUECKE, 1995, p. 59). Além disso, após o Significado da mensagem irônica, há uma “Obra de ironia” – “(a) transformação do significado ou intenção reais na mensagem irônica, *e. g.*, censura transformada em aparente elogio; (b) o estabelecimento do grau necessário de plausibilidade; (c) o fornecimento de sinais (se houver algum)” – e, em seguida, o Texto (mensagem plausível com sinais), que chega para o público ou leitor. A interpretação desse, contudo, retorna ao processo inicial, invertendo a obra de ironia e

chegando a um novo Significado. Muecke explica: “motivado pelos sinais ou pelo conflito entre mensagem e contexto, o intérprete abandona a plausibilidade e transforma o elogio em censura, chegando assim ao intento do ironista” (MUECKE, 1995, p. 60).

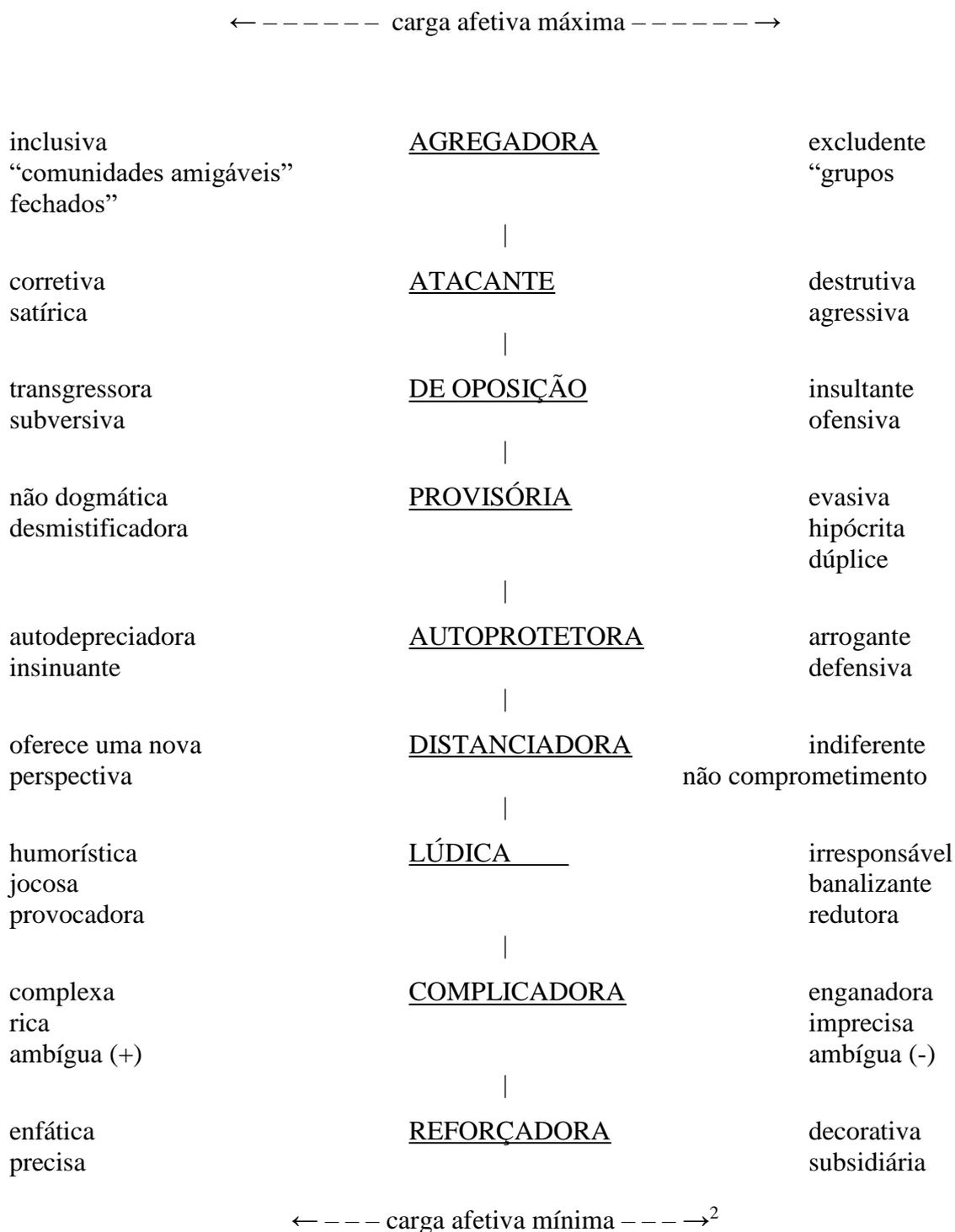
Em seu *Uma teoria da paródia*, Hutcheon (1985, p. 73) divide as funções da ironia em duas categorias, funções semântica, contrastante, e pragmática, avaliadora:

A função pragmática da ironia é, pois, a de sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza pejorativa. O seu escárnio pode, embora não necessariamente, tomar a forma de expressões laudatórias, empregues para implicar um julgamento negativo; ao nível semântico, isto implica a multiplicação de elogios manifestos para esconder a censura escarnecedora latente. (HUTCHEON, 1985, p. 73)

Percebe-se, então, que o alcance da ironia não se resume a seu *papel semântico*, isto é, o dito e não dito; como afirma Hutcheon (1985, p. 75), a ironia apresenta julgamento, muitas vezes, de forma pejorativa, e isso se aplica a seu *papel pragmático*, visto que “a ironia é geralmente às custas de alguém ou de alguma coisa”. A teórica esclarece que “expressões laudatórias”, ou seja, elogios, podem ser utilizadas para julgar negativamente, o que, em nível semântico, esconderia “a censura escarnecedora latente” – ambos os papéis estão relacionados à raiz grega, *euroneia*, que, sugere dissimulação.

Desse modo, embora a inferência da intenção avaliadora do codificador deva ser feita a partir de sinais dispostos no texto, o interpretador pode inferir que uma mensagem irônica tenha diferentes funções, em se tratando de tom e emoção. Por isso, Hutcheon (2000, p. 76) as ordena segundo o ponto de vista do receptor, não do ironista. As partes laterais do esquema abaixo – em forma de termômetro, com diferentes escalas – representam sua avaliação – com cargas variavelmente positiva, à esquerda, e negativa,

à direita; a parte inferior representa a carga afetiva mínima; e, ao topo, a carga afetiva máxima.



Conforme o esquema acima, e a partir do papel da ironia com carga afetiva mínima e já com alguma diferença em avaliação, a função de reforçadora, apesar de possuir “pouca agudeza crítica” (HUTCHEON, 2000, p. 77), é o de destacar algo; dessa forma, ou ela possui articulações positivas como *enfática* ou *precisa*, ou negativas, *decorativa* ou *subsidiária* (“não essencial”). A função complicadora da ironia, que também se encontra onde as arestas da ironia não são “tão terrivelmente afiadas” (HUTCHEON, 2000, p. 78), opera verbal ou estruturalmente como tal; ela permite sua avaliação de articulação positiva como *complexa*, *rica* ou *ambígua* (reflexiva, que leva à interpretação), e negativa como *enganadora*, *imprecisa* ou *ambígua* (falta de clareza), levando os que “perderam” a ironia à irritação. Neste grupo, também se enquadra a ironia com função lúdica; avaliada em uma articulação positiva, ela pode ser *provocativa*, *humorística* e *jocosa* (“flexível e sutil”), e, negativa, *irresponsável*, *banalizante* e *reduzida* (“superficial”).

Em uma localização – e, conseqüentemente, carga afetiva – mediana, a função distanciadora da ironia atua de modo reservado a fim de manter distância; a articulação positiva dessa função pode ser tida como “um meio para uma *nova perspectiva* a partir de que as coisas podem ser mostradas” (HUTCHEON, 2000, p. 79), porém, do outro lado da escala, pode sugerir *indiferença* ou *não comprometimento*. A função autoprotetora, já mais carregada, é um mecanismo de defesa que, como função positiva, pode ser *autodepreciador* ou *insinuante*, e, negativa, *arrogante* e *defensivo*. A função provisória da ironia, por sua vez, contém um “tipo de estipulação condicional embutida que solapa qualquer posição firme e fixa” (HUTCHEON, 2000, p. 81); sua articulação de avaliações positivas é associada à neutralização, como *não dogmática* e *desmistificadora*, e de avaliações negativas, à indecisão, como *evasiva*, *hipócrita* e *dúplice*. A função de oposição tem “a habilidade de contestar hábitos mentais e de expressão dominantes” (TERDIMAN,

1985, p. 12 apud HUTCHEON, 2000, p. 83); para alguns, esse papel “contradiscursivo” é *transgressor e subversivo*, e, para outros, *insultante e ofensivo*.

Segundo a raiz latina *assilire*, “saltar sobre”, a função assaltante da ironia possui avaliações de articulação positiva, *corretiva e satírica*, e negativa, *destrutiva e agressiva*; sua interpretação positiva sugere intenção de correção, embora, na sátira, isso aconteça por meio da ridicularização, “desde a provocação brincalhona até o desprezador e o desdenhoso” (HUTCHEON, 2000, p. 84); por outro lado, quando negativada, a função assaltante da ironia pode ser cortante e *destrutiva*, não sugerindo, implicitamente, correção, mas desdém. Finalmente, ao topo do esquema, ou seja, com carga afetiva máxima, há a função agregadora da ironia; segundo Hutcheon (2000, p. 86) a ironia também pode ser “criada *por comunidades*”, sendo ou *inclusiva* (“comunidades amigáveis”), *excludente* ou *elitista* (“grupos fechados”, poder e autoridade), uma vez que há o grupo daqueles que interpretam a ironia e o dos que não.

Além de estratégia retórica do autor e dos níveis irônicos (semântico e pragmático), a ironia dependerá da bagagem – intelectual e ou ideológica – e da recepção – emocional – do interpretador para que aquela aconteça. Consideraremos, portanto, as condições em que essa cooperação interpretativa se dá em se tratando do texto literário.

2 O PAPEL DO LEITOR NA INTERPRETAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO

Após um breve percurso pelos conceitos básicos e funcionamento da ironia, convém a elucidação do papel do interpretador ou, especificamente – já que trataremos, a partir daqui, do texto literário –, do leitor de uma obra que contenha ironia. Partiremos, por isso, do pressuposto de que essa obra irônica é, no mínimo, ambígua; contudo, a despeito dessa característica *aparentemente* dependente do recurso irônico,

observaremos que qualquer obra, enquanto tal, é “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem em um só significante” (ECO, 1968, p. 22). Sabe-se, também, que teorias de estética da recepção surgem, até a década de 1960, como reação ao estruturalismo – cujas metodologias se limitavam à “objetividade de objeto linguístico” do texto (ECO, 2004, p. 4) –, a semânticas formais anglo-saxônicas – que, por sua vez, se inclinavam ao debate sobre a abstração de diversos fatores extratextuais – e a abordagens sociológicas que tinham como base o empirismo. Dessa forma, a proposta de Umberto Eco, em *Obra aberta* (1968), *Lector in fabula* (2011) e *Os limites da interpretação* (2004) – adotada neste trabalho –, é a de abertura da obra e, portanto, de cooperação interpretativa por parte do leitor.

A concepção do teórico quanto a esse processo é a de uma dialética entre obra do autor e interpretação do leitor. A primeira, formada como um “todo orgânico” (ECO, 1968, p. 28) – a partir de experiências do autor em diferentes níveis – e “acabada em si” (ECO, 1968, p. 40), isto é, configurada para que produza efeitos a ser sentidos como “estímulo da sensibilidade e da inteligência”, é recebida sob a perspectiva individual (cultura, gostos e preconceitos) a que o segundo está condicionado. Embora isso se dê como num “jogo de respostas”, “a forma [obra como todo orgânico] torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, *sem jamais deixar de ser ela própria (...)*” (ECO, 1968, grifo nosso). Desse modo, visto que o nível de complexidade do texto (como obra de arte) é maior por “ser entremeado do *não-dito*” (ECO, 2011, p. 36), e que a *expressão* desse (o *não-dito*) não se manifeste superficialmente, a atualização de seu *conteúdo* deve ser feita por meio da cooperação consciente e ativa do leitor.

Segundo Eco (1968, p. 62), embora o autor ofereça àquele “uma obra *a acabar*”, são propostas ao leitor “possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento”. Percebe-se, então, que a interpretação é considerada desde a produção do texto, e parte integrante de seu “mecanismo gerativo” (2011, p. 39). O teórico explica:

O texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valoração de sentido que o destinatário final ali introduziu [...]. Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 2011, p. 37)

A cooperação interpretativa do texto é resultado de uma estratégia textual do autor, organizada segundo competências que preencham os espaços brancos dispostos na obra, e, por isso, segundo a previsão de um Leitor-Modelo (ECO, 2011, p. 39). Essas estratégias podem se dar por meio de escolhas de língua, enciclopédia, gênero textual e campo geográfico (ECO, 2011, p. 40), e não só preveem, como também produzem esse leitor (ECO, 2004, p. 15). Dessa maneira, a tentativa do Autor-Modelo – enquanto estratégia textual – é a de “que, por maior que seja o número de interpretações possíveis, uma ecoe a outra, de modo que não se excluam, mas antes, se reforcem mutuamente” (ECO, 2011, p. 42), levando-nos a concluir que, apesar da disposição de certos limites, a interpretação compreende o mencionado jogo de respostas do Leitor-Modelo às estratégias textuais do Autor-Modelo.

A presença dessas duas estratégias – Autor e Leitor-Modelo – são, para Eco (2011, p. 44), como *papéis actanciais* da enunciação. Consequentemente, a atualização de

intenções, que se dá no processo de cooperação textual, não deve considerar as do sujeito empírico, mas aquelas “virtualmente contidas no enunciado” (ECO, 2011, p. 46), podendo-se associar o Autor-Modelo a uma hipótese interpretativa, porém mantendo-o dependente de traços textuais. O leitor, por sua vez, apesar de previsto como Leitor-Modelo, atualiza o texto a partir de suas competências enciclopédica – “sistema de códigos e subcódigos fornecidos pela língua em que o texto foi escrito” (ECO, 2011, p. 60) –, intertextual, isto é, experiências de leituras de outros textos, e ideológica. Portanto, a bagagem pode tanto ser presumida – restringindo o conhecimento a (parte dos) membros de uma cultura –, como também intervir, inconscientemente, “nos processos de atualização dos níveis semânticos mais profundos” da obra (ECO, 2011, p. 66-67).

A abertura da obra a um jogo de respostas, a intenção do Autor-Modelo, e a participação do leitor no processo interpretativo segundo sua competência enciclopédica – a que pertence a competência ideológica – sugerem, então, três diferentes tipos de intenção: *intentio operis*, *intentio auctoris* e *intentio lectoris*, respectivamente. Percebe-se, contudo, uma relação de dependência da primeira, já que, após a produção do mecanismo gerativo do texto por parte do autor, a “iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura sobre a *intentio operis*, conjectura essa que deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico” (ECO, 2004, p. 15). Por outro lado, Eco não exclui a importância do destinatário, dado que as intenções desse e a da obra são “estritamente ligadas” (ECO, 2004, p. 18), e que a competência enciclopédica daquele – especificamente, a ideológica, que interessa ao objeto deste trabalho –, pode surtir não como freio na atualização da obra, mas como estímulo, “leva[ndo-o] a encontrar no texto aquilo de que o autor era insciente, mas que o texto de algum modo veiculava” (ECO, 2011, p. 154).

Observou-se que, embora a cooperação do leitor para o preenchimento de espaços brancos na obra se dê a partir de estratégias textuais – como Autor e Leitor-Modelo –, o jogo de respostas proposto por Umberto Eco permite a singularidade de cada atualização, e, ainda, coerência a essas diferentes respostas. Desse modo, como veremos no tópico seguinte, o uso do recurso irônico na obra, então duplamente ambígua (ou plural) e não acabada, e suas funções mantidas sobre o interpretador resultam em diversas leituras – possíveis se baseados no texto e na competência enciclopédica daquele.

3 IRONIA E O LEITOR DO TEXTO LITERÁRIO EM *THE SCREWTAPE LETTERS*, DE C. S. LEWIS

Clive Staples Lewis, nascido em 29 de novembro de 1898, em Belfast, Irlanda do Norte, foi professor universitário, crítico literário e autor de obras de ficção, não-ficção e de cunho religioso. C. S. Lewis tornou-se popularmente conhecido pela série de literatura infanto-juvenil fantástica *The Chronicles of Narnia*, e suas obras de temática decididamente religiosa, especificamente de apologética cristã, dentre que se destacam *The Problem of Pain* (1940), *The Screwtape Letters* (1942), *The Abolition of Man* (1943), *Mere Christianity* (1952), *Surprised by Joy* (1955) e *The Four Loves* (1960). *The Screwtape Letters* – foco da presente pesquisa –, ou *Cartas de um diabo a seu aprendiz*³, foi dedicado a J. R. R. Tolkien, que, no entanto, a julgou “perturbadora” – do inglês, *disturbing* – (BIRZER, 2002, p. 89).

The Screwtape Letters é uma ficção epistolar satírica, constituída de trinta e uma cartas, que foram, a princípio, publicadas, semanalmente, em uma revista inglesa, *The Guardian*⁴, entre 2 de maio e 28 de novembro de 1941, e, após a boa recepção dos

leitores, sob a forma de livro, pela editora *HarperCollins*. Por meio dessas cartas, o remetente, o demônio sênior Screwtape, auxilia seu sobrinho, o demônio “tentador” (do inglês, *tempter*) e destinatário Wormwood, dando-lhe ordens e sugestões para o trabalho de “tentar” um “paciente” britânico. Screwtape levanta questões presentes nas áreas física, mental, emocional e espiritual do ser humano para incentivar o trabalho de provocar situações que o corrompam, e provar a impotência daquele e a ineficiência do Inimigo (o deus cristão) em face de tais tentações. Além disso, Screwtape não somente levanta diversas possibilidades diabólicas de ação – cujas escolhas dependem do perfil do paciente para obtenção de êxito –, como também prevê possibilidades divinas de contra-ataque. Assim, o demônio sênior conduz seu raciocínio conforme sua experiência, informações prévias da vítima e todo seu contexto e o decorrer dos acontecimentos relatados por Wormwood, julgando-os positivos ou negativos, aconselhando seu sobrinho e criticando negativamente aquilo que lhes pode ser útil. A obra é marcada pelo caráter zombeteiro e arrogante de Screwtape e, principalmente, pelos elementos irônicos de seu discurso.

O demônio sênior utiliza o discurso persuasivo e irônico e, ainda, agressivo, para convencer Wormwood quanto ao que deve ser feito e o que o ser humano *deveria* fazer, expondo os defeitos do paciente e de seu contexto (familiar e religioso) a partir de um ponto de vista “demoníaco”. Dessa forma, toda a ficção se basearia em uma *inversão irônica*, como afirma Peter Schakel (1989, p. 138), influenciando os aspectos mencionados e possibilitando diferentes interpretações da função irônica da obra por parte do leitor. No prefácio de *The Screwtape Letters*, ou seja, anteriormente às cartas, o autor da obra alerta o leitor quanto ao manuseio da verossimilhança e conseqüente efeito de verdade que Screwtape obtém por meio de sua argumentação e ponto de vista: “Readers are

advised to remember that the devil is a liar. *Not everything that Screwtape says should be assumed to be true even from his own angle*” (LEWIS, 2000, p. X, grifo nosso)⁵. Dessa maneira, propõe-se ao leitor, ao início da obra, movimentos cooperativos de interpretação do texto, dados sua abertura inerente e o discurso não confiável de Screwtape – resultado de uma inversão irônica.

O primeiro nível da ironia de *The Screwtape Letters* seria aquele em que os elementos irônicos são facilmente reconhecidos nas cartas e discurso do demônio sênior, como a atribuição de nomes – por exemplo, *Enemy* [inimigo], na obra, é o deus cristão, e *patient*, o jovem recém-convertido à religião cristã, a quem Screwtape se refere –, elogio e censura, segundo seu ponto de vista; e o segundo, implícito ou de fundo, seria o nível em que a ironia se concretiza a partir do ponto de vista do *autor* – nas palavras de Eco (2011), Autor-Modelo –, isto é, evidenciado por sinais dispostos na obra – estratégias textuais. Desse modo, em se tratando de sátira, a qual “utiliza geralmente essa distância [crítica] para fazer uma afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado – ‘para distorcer, depreciar, ferir’ (Highet 1962, 69)” (HUTCHEON, 1985, p. 62), as afirmações negativas de Screwtape, num primeiro plano, se direcionariam, como mencionado, ao ser humano e à religião. Entretanto, se considerarmos o segundo nível em que atua a ironia na obra, os elogios a seres pelos quais Screwtape tem alguma afeição ou questões nas quais acredita podem ser críticas *depreciadoras*. Isso pode ser observado, por exemplo, nos excertos anteriores ao prefácio de *The Screwtape Letters*, quanto a um demônio (atenção aos grifos do autor): “The best way to drive out the devil, if he will not yield to texts of Scripture, is to *jeer* and *flout* him, for he cannot bear *scorn*” (Luther)⁶; “The devill (...) the proud spirite (...) cannot endure to be *mocked*” (Thomas More)⁷. Assim, a sátira aconteceria não somente por meio de uma afirmação negativa; afirmações positivas se

dariam na voz do autor das cartas enquanto este é satirizado pelo autor da obra em um plano secundário, de modo que o “sentido final” da ironia possa se dar pelo reconhecimento do leitor quanto a ambos os planos, e sua interpretação do que os sobreporia – uma avaliação.

Os temas criticados em *The Screwtape Letters* (1942), tais quais religião, amor, moralidade são constituídos de elementos contraditórios e com capital emocional, que atrai a atenção do leitor (MUECKE, 1995, p. 76). Essas áreas são abordadas satiricamente pelo demônio sênior ao longo da obra. Highet (1962, p. 20) afirma quanto ao satirista:

He intends to shock his readers. By compelling them to look at a sight they had missed or shunned, **he first makes them realize the truth, and then moves them to feelings of protest.** Most satirists enhance those feelings by **careful choice of language.** They employ not only accurate descriptive words, but also words which are apt to startle and dismay the average reader. Brutally direct phrases, taboo expressions, nauseating imagery, callous and crude slang – these are parts of the vocabulary of almost every satirist. (HIGHET, 1962, p. 20, grifo nosso)⁸

Dessa forma, as afirmações positivas ou negativas do demônio sênior, expressas por meio da ironia, esconderiam não somente *afirmações* em um segundo plano, como também *juízos*, requerendo a participação do leitor intelectual e emocionalmente.

Dado o cunho *satírico* de *The Screwtape Letters*, deve-se considerar a função *atacante* (ou assaltante) da ironia para suas interpretações positiva (satírica e corretiva) e negativa (agressiva e destrutiva). Em se tratando do primeiro nível da ironia na obra – a do discurso de Screwtape –, podemos concluir que sua função teria interpretação *negativa* por parte do leitor, isto é, a função *destrutiva* ou *agressiva*, uma vez que aquele pode sentir-se, também, atacado, e que, além disso, não existem intenções corretivas junto aos planos do demônio sênior. Contudo, se considerarmos a existência de outro plano satírico na obra, ou seja, um nível secundário da ironia, concluímos que a função

destrutiva da ironia não é direcionada apenas ao ser humano, mas ao próprio Screwtape, por meio do elogio – que, por meio da inversão irônica, se torna censura. Assim, a interpretação positiva da função atacante da ironia na obra, as funções *satírica* e *corretiva*, estaria relacionada a uma estratégia textual, isto é, ao Autor-Modelo, que, segundo o ponto de vista distorcido de Screwtape, pode criticar questões sociais e religiosas satiricamente com intenção melhorativa – possível interpretação de um Leitor-Modelo.

Por fim, como proposto no esquema de Hutcheon (2000), uma comunidade discursiva – que compartilha os mesmos ideais – pode decidir quanto à *apropriabilidade*, a *existência* e a *interpretação* da ironia na obra (HUTCHEON, 2000, p. 149). Na obra de C. S. Lewis, a comunidade discursiva corresponderia à *religiosa*, especificamente cristã. Booth (1961, p. 304) defende que isso faz da ironia um recurso inclusivo e exclusivo, já que existem aqueles que não possuem as informações necessárias para sua interpretação – o que se aplicaria à função agregadora da ironia (HUTCHEON, 2000, p. 86). Entretanto, não se pode afirmar que os trechos e elementos supostamente irônicos do livro seriam interpretados *somente* com base em ideais religiosos, já que isso dependeria da competência enciclopédica do leitor: leitura em língua inglesa, nacionalidade, conhecimento da cultura britânica e da Igreja Anglicana, conhecimento prévio do autor da obra etc.

Assim, a tabela abaixo inclui as funções atacante e agregadora da ironia sob a perspectiva do leitor, suas articulações variavelmente positiva e/ou negativa, sua(s) vítima(s) e exemplos em *The Screwtape Letters*, de C. S. Lewis, como proposta de recepção e cooperação interpretativa de uma obra irônica por parte do leitor:

AS FUNÇÕES DA IRONIA SOB A PERSPECTIVA DO LEITOR EM <i>THE SCREWTAPE LETTERS</i> (1942), DE C. S. LEWIS			
FUNÇÃO	Articulação	Vítimas	Exemplo
Atacante	(+) Corretiva e satírica	Leitor	“Your patient, thanks to Our Father below, is a fool. Provided that any of those neighbours sing out of tune, or have boots that squeak, or double chins, or odd clothes, the patient will quite easily believe that their religion must therefore be somehow ridiculous. [...] Keep everything hazy in his mind now, and you will have all eternity wherein to amuse yourself by producing in him the peculiar kind of clarity which Hell affords.” ⁹ (LEWIS, 2000, p. 6-7)
	(-) Destrutiva e agressiva	Paciente, leitor, Wormwood, Enemy e/ou Screwtape (elogio)	“Let the little brute wallow in it. Let him, if he has any bent that way, write a book about it; that is often an excellent way of sterilising the seeds which the Enemy plants in a

			human soul.” ¹⁰ (LEWIS, 2000, p. 66-67)
			“Transformation proceeds from within and is a glorious manifestation of that Life Force which Our Father would worship if he worshipped anything but himself.” ¹¹ (LEWIS, 2000, p. 122)
Agregadora	(+) Inclusiva	Leitor religioso	<i>Primeiro excerto.</i>
	(-) Excludente	Leitor não religioso	<i>Primeiro excerto.</i>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base em análise da ironia em *The Screwtape Letters* (1942), de C. S. Lewis, concluímos que, para que o significado irônico e seus efeitos pragmáticos (HUTCHEON, 1985) se realizem, esses dependem, sobretudo, da cooperação interpretativa do leitor (ECO, 2011). Nesse sentido, o autor da obra ou Autor-Modelo escolheria a posição e ponto de vista de *Screwtape* como estratégia textual com a intenção de criticar o tema que apresentaria uma lacuna entre *ideal* e *realidade* (MUECKE, 1995) – no caso, a religião e o contexto social da época –, a fim de levar seu Leitor-Modelo, por meio da inferência irônica, a preencher as lacunas dispostas na obra (ECO, 1968) – estímulo intelectual. Além disso, essa estratégia textual poderia levar o leitor a criticar e condenar (HIGHET, 1962) não somente o paciente de Wormwood ou os temas abordados nas cartas, como também

Screwtape – função pragmática da ironia –, ou, ainda, a sentir-se criticado e condenado ou excluído – efeito emocional das funções da ironia (HUTCHEON, 2000). Portanto, os discursos do autor das cartas e do autor da obra, embora diversos, inter-relacionariam-se por meio da ironia invertida e da participação do leitor, mediante o qual se possibilitam, como vimos, diferentes interpretações a partir de elementos irônicos contidos no texto.

Referências

- ARISTÓTELES. *Arte retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- BIRZER, B. J. J. R. R. *Tolkien's Sanctifying Myth: Understanding Middle-earth*. Wilmington, DE: ISI Books, 2002. p. 89.
- BOOTH, W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
_____. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- ECO, U. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1968.
_____. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários*. Trad. Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.
_____. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HIGHET, G. *The Anatomy of Satire*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1962.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
_____. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Hena. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- LEWIS, C. S. *The Screwtape Letters*. New York: HarperCollins, 2000.
_____. *Cartas de um diabo a seu aprendiz*. Trad. Gabriele Greggersen. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.
- MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SCHAKEL, P. J. The Satiric Imagination of C. S. Lewis. *Studies in the literary imagination*, v. 22, n. 2, 1989, p. 129-148.

Recebido em 28 de agosto de 2019.

Aceito em 29 de novembro de 2019.

¹ As reflexões deste parágrafo sustentam-se no diagrama *Papéis e Mensagens - Contexto Sociocultural* (MUECKE, 1995, p. 59).

² HUTCHEON, L. “A ‘marca do demônio’ ou o ‘respiradouro da sanidade’?: As funções e os efeitos contraditórios da ironia In: *Teoria e Política da Ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 76.

³ LEWIS, C. S. *Cartas de um diabo a seu aprendiz*. Trad. Gabriele Greggersen. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

⁴ Fundado por Richard William Church em 1846, *The Guardian* foi um jornal da Igreja da Inglaterra até 1951.

⁵ “Os leitores são aconselhados a lembrar que o diabo é um mentiroso. Nem tudo o que Maldonado diz deve ser tomado como verdadeiro, nem mesmo a partir do seu próprio ponto de vista.” (LEWIS, 2017, p. 15).

⁶ “A melhor forma de expulsar o diabo, se ele não se render aos textos das Escrituras, é zombar dele e ridicularizá-lo, pois ele não suporta o desdém. Martinho Lutero”

⁷ “O diabo (...) esse espírito orgulhoso (...) não suporta ser alvo de chacota. Thomas More”

⁸ Ele pretende escandalizar seus leitores. Obrigando-os a olhar sob um ponto de vista que haviam perdido ou evitado, *ele os faz perceber a verdade, e então os conduz a sentimentos de protesto*. A maioria dos satiristas realça esses sentimentos por meio de *cuidadosa escolha de linguagem*. Eles empregam não somente descrições precisas, mas também palavras que são aptas a assustar e desencorajar o leitor comum. Frases brutalmente diretas, expressões-tabu, figuras desagradáveis, jargões insensíveis e cruéis – fazem parte do vocabulário de quase todo satirista. (Tradução nossa)

⁹ “Graças ao Nosso Senhor das Profundezas, o seu paciente é um baita tolo. Se algum desses vizinhos desafinar na hora de cantar, ou fizer barulho com as solas dos sapatos, ou tiver queixo duplo, ou vestir roupas bizarras, o paciente vai acreditar facilmente que a sua religião só pode ser, por isso mesmo e de alguma forma, ridícula. [...] Mantenha tudo nebuloso na mente dele agora e você terá com que se divertir por toda a eternidade, ao proporcionar-lhe a clareza trazida pelos Infernos.” (LEWIS, 2017, p. 22-23)

¹⁰ “Deixe o animalzinho bruto revirar-se nesse lamaçal. Faça com que ele, se levar jeito para isso, escreva um livro a respeito do assunto; essa é, muitas vezes, uma forma excelente de tornar estéreis as sementes que o Inimigo planta em uma alma humana.” (LEWIS, 2017, p. 78)

¹¹ “A transformação procede a partir de dentro e é uma manifestação gloriosa da Força Vital que Nosso Pai iria adorar se ele não adorasse apenas a si próprio.” (LEWIS, 2017, p. 123, grifo do editor)