

A valorização do leitor na arte de Eça de Queirós
(ou respondendo a Machado de Assis e a Fernando Pessoa)

Lélia Parreira Duarte
(UFMG)

A fortuna crítica de um autor é muitas vezes marcada, mesmo que provisoriamente, pelos comentários de escritores consagrados, que funcionam como orientadores de leitura para os mortais contemporâneos e depois, se vencida a barreira temporal, também para a sua posteridade. Isso aconteceu certamente com Eça de Queirós que, se não teve grande aceitação do público em Portugal, na sua época, teve que arcar também com comentários negativos de críticos do porte de Machado de Assis e Fernando Pessoa que, curiosamente, engrossaram o coro dos descontentes, apontando defeitos na sua criação.

A crítica de Machado, embora elogiasse o estilo vigoroso e brilhante de Eça, que considerou escritor de talento e a quem não negava a sua admiração, louvando sua capacidade de observação, foi severa para com *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*. O criador do D. Casmurro acusou Eça especialmente de construir nessas obras um realismo sem estofo, sem verdade moral, em que o principal era substituído pesadamente pelo acessório (Assis, 1973, v. III, p. 903-913). Especialmente quando se publica *O primo Basílio*, em 1878, Machado reclama de uma Luísa fraca, apenas títere nas mãos de Basílio e depois de Juliana. Considera incongruente e desinteressante aquela luta intestina entre ama e criada, assim como descrições minuciosas como a da confeitaria, do jantar do Conselheiro Acácio ou do teatro de São Carlos: “Que os três quadros estão acabados com muita arte (...), é coisa que a crítica imparcial deve reconhecer; mas por que avolumar tais acessórios até o ponto de abafar o principal?” (p. 908). Machado chega a afirmar que, se Eça de Queirós escrevesse outros livros como *O primo Basílio*, estrangularia no berço “o Realismo na nossa língua”, pois só voltando às águas sadias de *O monge de Cister*, *O arco de Sant’Ana* e *O Guarani* - ao modelo portanto de Herculano, Garrett e Alencar -, esse realismo poderia recuperar a pureza de sua arte literária.

É verdade que, logo após a morte do recriador da literatura portuguesa, Machado de Assis acentuou a importância de sua arte nova, vista inicialmente com estranheza e depois com admiração, (...) pelo mel da língua, pelas novas graças que lhe deu, pelas tradições velhas que conservou, e mais a força que as uniu umas e outras, como só as une a grande arte (Assis, 1973, v. III, p. 933).

Também Fernando Pessoa foi impiedoso em sua crítica a Eça de Queirós: em texto de 1928, a propósito de criticar “o provincianismo português”, cujo principal sintoma seria a “incapacidade da ironia”, diz o criador dos heterônimos que o exemplo mais flagrante do provincianismo português seria Eça de Queirós”. Justifica-se dizendo que Eça foi o escritor português que mais se preocupou em ser civilizado, o que o impediu de distanciar-se de si mesmo, de dividir-se em dois, de desenvolver a “largueza de consciência” e a capacidade de “dizer uma coisa para dizer o contrário”. Acusa Eça portanto de ser incapaz de usar a ironia, “cuja essência consistiria em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém

esse segundo sentido do facto de ser impossível dever o texto dizer aquilo que diz” (Pessoa, 1974, p. 138-139).

Ambas as críticas parecem reclamar do que consideram grave falha da produção queirosiana: faltar nela uma lição clara – que para Fernando Pessoa deveria ser irônica, invertida -, capaz de transmitir ao leitor uma lição moral que provocasse um movimento ascensional. Se Machado de Assis reclama de personagens que fornecessem modelos (de dedicação, de verdadeiro amor), Pessoa requer um autor modelar cujo discurso fosse capaz de impulsionar o seu país a abandonar o provincianismo e a aproximar-se das metrópoles desenvolvidas. Em ambos os casos, portanto, parecem os dois autores criticar o que consideram o realismo de Eça de Queirós, vendo negativamente o enunciado de seus textos, sem atentar para a arte valorizadora do leitor com que o criador do Padre Amaro os constrói.

Tanto Machado de Assis quanto Fernando Pessoa condenam Eça de Queirós, portanto, nas mencionadas críticas, por sentirem que sua produção não tem como objetivo primeiro a educação do leitor, com a moralização dos costumes. Referindo-se a *O primo Basílio*, Machado chega a dizer ironicamente que um dos objetivos do Realismo é “inculca[r] vocação social e apostólica” e que “força é confessar que [nesse romance Eça] o não conseguiu, a menos de supor que a tese ou ensinamento seja isto: - A boa escolha dos fâmulos é condição de paz no adultério” (Assis, 1973, v. III, p. 907).

Para os dois críticos teria faltado então, às referidas obras de Eça de Queirós, a preocupação moral que Hegel julgava indispensável à arte, que nunca deveria abandonar a intenção pragmática de prestar serviço à sociedade, tendo mesmo essa intenção como o seu primeiro objetivo. Tanto um quanto outro crítico pareciam preferir esse serviço direto da arte àquele praticado por uma outra ironia em que o autor, descontente com a vitória cada vez mais acentuada da burguesia e a decorrente e sempre maior valorização do dinheiro e do progresso, preferia criar uma arte diferente, de que se ausentaria uma doutrinação direta. Recusando-se a participar da onda de pragmatismo, essa outra ironia queria exibir o seu estatuto de arte e a sua preocupação de construir-se **como** arte, o que tornava imprescindível a colaboração de um leitor / receptor.

A ironia então utilizada diferiria portanto daquela ironia retórica tradicionalmente vista na literatura e referendada por filósofos como Hegel, para quem a finalidade moral da arte deveria ser muito clara. Exibindo a artificialidade de seu caráter, a sua base na observação da realidade - num **ver** essa realidade -, essa arte testemunhava a crise da representação de que falam autores como Marika Finlay (Finlay, 1988) e outros estudiosos da ironia, mostrando também a sua dependência de um receptor que saiba **ler / ver** o texto, e cuja figura passa a ser mais valorizada que nunca. Representado como ingênuo ou malicioso, esperto ou passivo, esse leitor passa a ter lugar de destaque nessa arte, dada a valorização da leitura / visão na trama textual.

Parece ser o que podemos ver já nas primeiras obras de Eça de Queirós: em “Singularidades de uma rapariga loira”, o primeiro conto que publica, Eça critica a visão romântica de mau leitor de um personagem que, envolto num sentimentalismo vago e idealista, não é capaz de perceber a trama em que o envolvem. Ao transformar esse personagem (receptor um) num segundo narrador que conta a própria história para

o primeiro narrador do conto, o autor apresenta o contraponto desse primeiro mau leitor através da recepção atenta do receptor dois (o primeiro narrador) que, pontuando o texto, indica ao leitor extradiegético uma outra possibilidade de leitura dos acontecimentos narrados. Macário – o personagem que se transforma em narrador - não percebe um “outro” sentido possível para o que conta ter visto; não percebe que a sua ingênua exaltação amorosa estava dirigida a uma mulher indigna de sua confiança, nem vê sinais negativos nos objetos cuja presença observava – o leque, os lenços e a moeda -, os dois últimos estranhamente desaparecidos. Através do leitor interno do texto, entretanto, o autor acentua para o leitor extradiegético do conto a importância do **ver** com cuidado esses detalhes, indicando com a sua ironia que o que se diz ou se percebe pode dizer o contrário do que parece dizer.

Também no primeiro romance que publica - *O crime do padre Amaro* -, Eça acentua a necessidade de ver bem, de ler com atenção a realidade, o contexto, a sociedade. Por isso critica personagens como o padre Amaro, João Eduardo, Amélia, a São Joaneira e outros do pequeno grupo que representa Leiria e, por extensão, todo o país, apresentados como leitores ingênuos de uma realidade que os ultrapassa e domina. Se Amaro posteriormente aprende a ler e a construir aparências enganadoras com que se livra de possíveis perigos para a situação de poder que consegue atingir, passando no final do romance a usufruir com tranquilidade das benesses devidas aos que manobram com maestria os fios da representação / hipocrisia social, no início é ele o típico leitor ingênuo enganado por seus próprios olhos inexperientes. João Eduardo e Amélia não conseguem cumprir o mesmo aprendizado e não têm, por isso, outro remédio senão sucumbir e desaparecer, já que se mostram incapazes de ler e de aprender a ler a duplicidade das mensagens, continuando, por isso, a agir em função de uma sinceridade inadequada e fora de moda.

As respostas que tentarei dar aqui às críticas de Machado de Assis e Fernando Pessoa a Eça de Queirós terão como base exatamente essa valorização do leitor nessa obra, o que comprovaria nela a presença da ironia, tanto no seu sentido retórico voltado para a crítica social, quanto no sentido da importância do ver que marca a arte realista, tão bem exercitada por Eça na literatura portuguesa de seu tempo.

Resposta a Fernando Pessoa

Para responder às críticas de Fernando Pessoa a Eça de Queirós procurarei valer-me de uma de suas obras menos valorizadas e/ou estudadas, *O conde de Abranhos*. O motivo é que me parece nela particularmente bem exercitada exatamente essa capacidade de dividir-se o emissor do discurso em dois para dizer algo que significa o oposto do que fica dito, ou seja: penso que, diferentemente do que disse sobre ele Fernando Pessoa, Eça de Queirós foi um mestre na arte da ironia. Parece-me que, em *O conde de Abranhos*, o autor constrói um personagem / narrador ingênuo em sua leitura da realidade, exibindo ao mesmo tempo, diante do leitor extradiegético, através desse narrador-personagem, incongruências que indicam uma direção oposta para a leitura. Estimula o seu leitor assim a uma leitura ativa, capaz de decodificar a sua ironia e a lição que está nela implícita: é preciso aprender a ver.

Muitas outras obras de Eça de Queirós poderiam servir de base para essa argumentação: ingênua seria a leitura de Luísa, de *O primo Basílio*, que não percebe o

fingimento do “apaixonado” primo; enganado pela própria ingenuidade teria sido o personagem que narra a sua história em “Singularidades de uma rapariga loira”, ou o narrador desejoso de conhecer uma história realista de amor, em “José Matias”. Por trás dessas figuras de leitores preconceituosos, incapazes de ver que o que viam na realidade não era o que essa realidade parecia exhibir-lhes, parece-me vislumbrar o monóculo irônico de Eça, a piscar um olho para nós, leitores extradiegéticos, indicando-nos a necessidade de uma leitura ativa, capaz de perceber contradições que indicam que o está sendo lido não é o que deve ser entendido.

Antes de falar da ironia em *O conde de Abranhos* talvez seja conveniente, entretanto, tentar conceituar a ironia, essa grande arma da retórica - sistema mais ou menos elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o pretendido efeito. Lembrar então que uma das grandes armas da retórica é a ironia, tropo de salto adequado à luta entre partidos opostos, por consistir em dizer algo sem realmente dizê-lo, ou dizer muito mais do que aparentemente.

A ironia será sempre muito útil, portanto, àquele que discorda de atitudes e comportamentos, pretende provocar reflexões e mudanças mas, por algum motivo, considera que a expressão direta de seu pensamento crítico não será bem recebida, ou será contraproducente, ou não será artística. E, principalmente, a ironia será adequada ao discurso literário que percebe a sua complexidade, o caráter dialógico da linguagem que o constitui e que, segundo Bakhtin, será sempre perpassada pela palavra do outro, que leva sempre em consideração, estruturando-se *em diferença*.

Compreende-se assim que a ironia seja muito usada em momentos de crise e de mudança, em que “partidos opostos” tentam impor novas idéias ou reforçar antigos valores, o que certamente acontece no tempo em que Eça de Queirós começa a escrever, o que pode ser observado na produção da “Geração de 70”, no Portugal do século XIX. A juventude pensante portuguesa recebe, nessa época, de outros países da Europa, as idéias revolucionárias com que se entusiasma e com as quais pretende transformar a sociedade em que vive. Impressionados com o positivismo e o socialismo, encantados com uma evolução que não vêem acontecer em sua terra, os participantes desse grupo da Geração de 70 tentam com sua obra estimular essa sociedade e provocar mudanças que possam aproximá-la dos grandes centros que tanto admiram. Basta lembrar que nas Conferências do Casino Lisbonense, Antero de Quental – um dos mais fortes esteios desse grupo de jovens - fala das “Causas da decadência dos povos peninsulares”, apontando-as como de fundo moral, político e econômico, e provocadas respectivamente pela transformação do catolicismo (pelo Concílio de Trento), pelo estabelecimento do absolutismo que eliminou liberdades, e pelo desenvolvimento das conquistas longínquas.

Eça de Queirós comunga dessas idéias revolucionárias, o que demonstra em sua conferência e em outros textos teóricos, como no “Prefácio dos ‘Azulejos’ do Conde de Arnoso”, em falas que dizem, em resumo, que somente na forma do realismo a arte será capaz de servir ao ideal revolucionário, pois não será simplesmente um modo de expor – minudente, trivial, fotográfico. Será antes a negação de uma arte voltada para o passado e para a sua idealização, pois o seu intuito não será a apoteose romântica do sentimento, mas a anatomia do caráter e a crítica do homem, observado diretamente.

Diz Eça: “a única esperança que nos resta de não morrermos absolutamente como as couves é a fama, essa imortalidade relativa que só dá a Arte.” (Queirós, [19--], p. 1440)

A crítica de Eça volta-se, certamente, para a hipocrisia social, a degeneração na política, o desvirtuamento do clero, a ignorância, o comodismo e a repetição conservadora, apontados como causa do atraso de Portugal em relação a outros países da Europa, em que a liberdade moral se opõe a um catolicismo pernicioso e a elevação da classe média é instrumento de progresso, enquanto o desenvolvimento da indústria garante o trabalho, o comércio e a dignificação do homem. Coerente, entretanto, com sua perspectiva sobre a arte e consciente de que essa literatura moralizadora poderia ser pouco eficaz ou pouco interessante enquanto arte, Eça não apresenta ao receptor de seu texto lições prontas a serem recebidas passivamente. Apura, pelo contrário, a arte realista, usando para isso a ironia: critica assim a visão romântica e admite a existência de outras perspectivas, outros modos de ver, expressos em diferentes vozes textuais, com as quais entretence essa arte que usa, acima de tudo, uma linguagem viva e inovadora, no Portugal conservador da época.

O real eciano é aquele em que se projeta “um mundo de cultura e de formas elaboradas pela arte”, comenta Maria de Lourdes Ferraz (Ferraz, 1991, p. 48), que observa como Eça utiliza visões românticas para construir sua visão realista. Nesse realismo vestido de romantismo estaria um dos aspectos da ironia de Eça de Queirós, ignorada por Fernando Pessoa, certamente irritado, no texto em que acusa o autor de *A relíquia* de falta de ironia, por colocar personagens provincianamente a se fingir de civilizadas ao falar em francês e, principalmente, por julgar que ali se quebra a imperturbabilidade exigida pela ironia.

Permitindo-me portanto discordar de Fernando Pessoa, pretendo afirmar ser Eça de Queirós um especialista na ironia. Em várias obras, entre as quais se poderiam citar *O conde de Abranhos*, *A correspondência de Fradique Mendes*, *A cidade e as serras* e *A ilustre casa de Ramires*, ou ainda *O Mandarim*, em que o recurso do fantástico serve aos propósitos da ironia, Eça de Queirós desenvolve narrativas através de vozes enunciadoras que usam a ironia retórica com função de sátira, revelando consciência da função demiúrgica de um escritor que joga constantemente com duas características do ser humano: o seu desejo de poder e a sua tendência para agregar-se em partidos. É certo que em *A correspondência de Fradique Mendes*, *A cidade e as serras* e *A ilustre casa de Ramires* o jogo presente no enunciado é mais complexo que em *O conde de Abranhos*; seja porque o narrador-personagem participa da diegese com um olhar impregnado de ironia, como acontece com Fradique Mendes e com José Fernandes, seja porque a ironia se acentua no plano da enunciação textual, na tessitura da trama narrativa, como se pode observar em *A ilustre casa de Ramires*. Nesse romance, da plena maturidade de Eça, multiplicam-se narradores, leitores e perspectivas textuais, expondo-se artifícios e artimanhas de uma elaboração discursiva que se revela pragmática e interessada, contrapondo-se à voz do autor implícito do romance. Marca-se dessa forma a presença de uma ironia desenvolvida essencialmente no plano da enunciação textual, com o recurso da metalinguagem.

Em outros momentos já tratei dessas complexidades (Cf. Duarte, 1997, p. 291-297 e Duarte, 2001, p. 189-198). Quero comentar aqui agora apenas alguns aspectos da ironia retórica de *O conde de Abranhos*, novela cujo manuscrito data de 1879, não tendo

nunca sido publicado em vida do autor (foi dado à luz pelo filho José Maria, 25 anos após a morte do pai). Mostrando-se perfeitamente integrado no espírito crítico da geração de 70, em *O conde de Abranhos*, Eça critica a vida pública e privada do Portugal da época, através da voz (ou da pena) do secretário Zagalo, que constrói o elogioso retrato de Alípio Abranhos.

A novela coloca em cena uma política corrupta e interesseira, uma vida familiar e uma religião degradadas e preocupadas apenas com as aparências, uma educação deficiente e mal orientada e uma sociedade que premia e incentiva a hipocrisia. Através da palavra ingênua de um narrador ingênuo, demonstra ainda uma deplorável incapacidade de leitura crítica do mundo e das informações recebidas. O narrador da novela é Z. Zagalo, um secretário que deseja perpetuar a memória do venerável homem público que dá nome ao livro, fazendo, em sua encomiástica biografia, o elogio de sua vida de jornalista, homem de família, político da oposição e posteriormente ministro de Estado, depois de oportuna mudança de partido político. Generoso e magnânimo, condescendente para com alguma falha do “homem excepcional” que busca retratar, Zagalo aceita, assume e elogia a perspectiva do patrão e da ideologia conservadora que o levou ao poder. Pretende que sua homenagem leve às gerações contemporâneas “a elevação de espírito e a rectidão de alma” de seu biografado (Queiroz, [19--], p. 287-405), para quem procura construir um monumento comparável ao mausoléu com que a condessa viúva homenageia o marido prematuramente falecido. Rivalizando talvez com essa esposa do Conde – pois além de elogiar constantemente a primeira esposa do homenageado, parece pretender dizer que conhece melhor o seu retratado que a mulher que com quem ele conviveu durante oito anos de casamento -, Zagalo exemplifica entretanto toda a ingenuidade e incapacidade de leitura que Eça pretende apontar no povo português. Critica assim a miséria de um país em que a lealdade é apenas aparente e interessada, camuflando hipocrisias, invejas, despeitos e vinganças de personagens que lutam escusamente pelo poder.

O conde de Abranhos constitui-se, assim, como um bom exemplo de arte construída com a ironia retórica, pois o seu autor coloca em cena um narrador de cuja palavra discorda, utilizando esse leitor intradieético despreparado para alertar ironicamente os leitores de sua obra, a fim de que façam aí um exercício crítico e aprendam com essa caricatura a ser menos crédulos, menos bajuladores e interesseiros e, enfim, mais atentos e menos ridículos. O exagero com que carrega nas tintas dos elogios do secretário indica a ironia desse autor impiedoso, que usa a exaltação moral para desmoralizar e o comentário positivo para criticar.

O autor faz seu narrador Zagalo elogiar, por exemplo, personalidades a quem o conde devia favores, acentuando ao mesmo tempo o ridículo ou outros aspectos negativos de suas figuras. Uma delas é a do Dr. Vaz Correia, aquele que tinha por Alípio “uma consideração a que se misturava tocantemente uma simpatia paternal” (p. 331), e que foi o seu orientador no casamento com uma herdeira rica, o que abriu ao futuro conde as portas da alta sociedade lisboeta da época. Zagalo chama o Dr. Vaz Correia de “rábula”, avisando logo que essa palavra não devia ser tomada em seu sentido grotesco, o que equivale a uma piscadela irônica do autor que estabelece comunicação conosco, acentuando que o adjetivo “grotesco” é realmente para ser levado a sério. Esse entendimento se confirma pela descrição do Dr. Vaz Correia:

trata-se de um “resplandecente espelho de lealdade” (p. 331), de que o “que menos se conhecia era a sua grande bondade” (p. 331):

Os seus olhinhos vivos que espreitavam por cima dos óculos, a sua carita redonda e enrugada, as duas repas de cabelo grisalho, espetadas como orelhas de diabo de cada lado da calva, a alta gravata de seda preta às pintas, o colete de xadrezinho, e o hábito de falar com as mãos atrás das costas, tornando saliente a sua barriguinha próspera, são feições dele bem conhecidas de Lisboa. (p. 331)

Chamam a atenção os diminutivos “olhinhos”, “carita”, “xadrezinho”, “barriguinha”, que contrastam ironicamente com a solene figura apresentada do bom gigante, que é comparado a um S. Cristóvão protetor e sempre venerado.

Uma figura ridícula realmente criticada por Zagalo é a do sogro de Alípio Abranhos, o desembargador Matos, cuja honestidade e ciência jurídica eram discutíveis e que lembra personagens de Camilo Castelo Branco, pois é visto como um animal, que “rumina regaladamente” (p. 333): “Fazia, ao comer a sopa, um gluglu nojento e repelente, e atirava para o soalho os escarros que merecia na face” (p. 335). Explica-se, porém, a perspectiva negativa de Zagalo diante do Dr. Matos, pois este uma vez o tratara como um laçao, pedindo-lhe que visse se já chegara a sua sege. Compreende-se a crítica, principalmente, quando Zagalo confessa: “Pode parecer irrespeitosa esta apreciação da família Amado, mas, para minha justificação, direi que o Exmo. Conde a abominava” (p. 335) . O “partido” do secretário diegético é assim bem definido e definidor, pois o seu julgamento estará sempre previamente estabelecido porque calcado na perspectiva do conde, seu venerado e benfeitor patrão.

Zagalo exhibe constantemente as comprovações e as fontes de todos os seus relatos e perspectivas, definindo-se, assim, como um interessante caso de vítima da ironia, pela ingenuidade da leitura que faz e da narração que elabora: se não entende os jogos de enganos de que se torna vítima, não percebe também que a sua intenção irônica de exaltar-se ao exaltar o conde não pode funcionar da forma positiva que ele pretende. Ao expor a sua necessidade do olhar do leitor – ao escrever uma biografia que deverá consagrar o biografado e ao mesmo tempo o que a escreve -, desvela inconscientemente os artifícios retóricos e escusos do biografado que pretende exaltar. O exaltador torna-se assim ainda mais criticável que o “exaltado”, pois a sua visão ingênua apresenta como positivos procedimentos que os leitores perceberão como negativos e censuráveis.

A ironia que Eça critica em *O conde de Abranhos* refere-se principalmente, portanto, a uma recepção / retransmissão ingênua, aquela que procura transmitir a outros discursos recebidos, sem perceber neles incongruências que sinalizam irônica manipulação de sentido e manobras que visam ao poder. Indiretamente, através da voz desse narrador que afirma repetidas vezes não crer ofensivas as lembranças negativas que apresenta, o autor irônico ratifica comentários desairosos sobre a origem familiar humilde de Abranhos, conta como ele se envergonhava dos pais e os abandonou, mostra a deficiência de sua formação cultural, contrapõe seu físico bem desenvolvido à sua pobreza intelectual, exhibe a sua propalada veia poética que se resumira a versos sentimentais da juventude, revela que suas relações sociais e afetivas tinham sempre

como base o interesse pessoal, denuncia que o seu socialismo era mal fundamentado e mal desenvolvido, acentuando que somente por ter sido adotado durante muito tempo pela rica tia Amália pôde ter ele a ascensão social de que desfrutava.

Se o secretário que assume a biografia não entende o que conta, o leitor atento pode perceber por trás de sua voz o pensativo bigode de Eça de Queirós, não apenas piscando o olho ao seu leitor extradiegético, mas acutilando-o e desassossegando-o constantemente, a fim de estimulá-lo a fazer uma leitura atenta capaz de perceber o que se esconde nas entrelinhas do texto elogioso de Zagalo. É assim que esse autor ironista mostra que o elogiado patrão soube usar bem sua mesquinha e aparente caridade para obter o título de conde e descreve a sua filosofia em relação aos pobres, que deveriam ser recolhidos pelo Estado a celas, onde teriam “ração de caldo igual à que têm os presos” (p. 315). Usando o artifício irônico de colocar o secretário “real” a responder supostas perguntas e deslocando assim o eixo da questão, o autor mostra que, simulando um pensamento socialista e fazendo o jogo demagógico do poder, o conde não pretenderia que o Estado sustentasse os pobres de graça, mas propunha que eles ficassem reclusos e fossem forçados a executar trabalhos pesados, aliviando o poder público de grandes gastos. Sua solução para o problema rezava que “Não podemos dar ao operário o pão na Terra, mas obrigando-o a cultivar a Fé, preparamos-lhe no Céu banquetes de luz e Bem-Aventura!” (p. 302). É portanto por trás dos elogios do ingênuo biógrafo e através de transferir para um futuro improvável, na perspectiva do realismo, a recompensa para uma vida de trabalho, que o autor denuncia uma sociedade hipócrita, em que o paternalismo religioso e a exploração política conjugam-se para impedir qualquer proposta de real transformação social.

Outras marcas de ironia na novela são o exagero, a repetição, o uso de palavras populares ou de expressões incongruentes dentro de um discurso supostamente sério e até “científico”, como se vê quando Zagalo fala que Abranhos era “*inclinadote a agitar questões sociais!...*” (p. 310), ou quando descreve o Padre Augusto, de quem D. Laura (a desagradável sogra de Alípio) “recebia a direcção espiritual, as ordens, os conselhos as admoestações e as baforadas do hálito impregnado de alho”(p. 335). Ou ainda quando reza “ao Ser Divino para que proteja o bacharel” (p. 319), aquele que sabe apenas repetir e para isso “decora a *sebenta*” (como o próprio Zagalo), podendo por isso mais tarde garantir a permanência da Carta e, portanto, a continuidade e o conservadorismo, pois “Que necessidade há de a examinar, discutir, verificar, criticar, comparar, pôr em dúvida?” (p. 320).

Do exagero vemos exemplo na acrítica admiração de Zagalo pelas marotas propostas de Abranhos relativamente à pobreza: “Em nenhuma legislação humana conheço instituição tão justa, tão eficaz, tão profundamente cristã, tão beneficentemente social” (p. 316); a inclinação de Abranhos para as questões sociais é indicada também por sua perspectiva relativamente ao povo, considerado como um monstruoso elefante, “duma pujança indomável e duma simplicidade risível”, já que “o mundo inteiro, pela violência, não o pode obrigar a caminhar contra a sua vontade, e uma criança, pela astúcia, obriga-o a fazer cabriolas grotescas.”(p. 325). E o autor mostra a ingenuidade de Zagalo, que acredita ser Abranhos mesmo favorável ao povo, que devia ser levado à votação sem brutalidades obsoletas:

Não o espanquem, mas, pelo contrário, acompanhem-no ao café ou à taberna, conforme estejamos no campo ou na cidade, paguem-lhe bebidas generosamente, perguntem-lhe pelos pequerruchos, metam-lhe uma placa de cinco tostões na mão e levem-no pelo braço, de cigarro na boca, trauteando o Hino, até junto da urna do Governo, vaso do poder, taça da felicidade! (p. 326)

Criticando essa leitura ingênua, o autor mostra que Zagalo não entende que o engano do povo seria assim “o segredo das democracias constitucionais” pois, fingindo-se fraco e dependente, o político hábil manobriria ironicamente a população eleitora, usando a sua soberania em seu próprio benefício.

Entre os muitos exemplos que comprovam ser ingênua ou amoral a leitura que Zagalo faz dos ditos e escritos de Abranhos, está o relato que o secretário faz dos sucessos da vida estudantil do conde, que incluem a existência de uma carta anônima denunciadora de um colega, com o que garante ele o beneplácito de um professor temido; e ainda outras bajulações de professores e outros fingimentos e até exploração de mulheres, em que se inclui a Júlia, serviçal que lhe serve de concubina, no tempo de estudante, e a quem abandona com um filho seu que não reconhece, lançando-a conseqüentemente na prostituição. Magnânimo e sempre conivente, Zagalo comenta que Abranhos recusou,

com indignação, a esmola que ela lhe mandara pedir, temendo que os poucos mil-réis que lhe poderia remeter, fossem, porventura, contribuir para enfeitar e arrebeicar uma nova sacerdotisa da Vénus das vielas. Tanto a esta alma severa e forte repugnavam as moles condescendências e as vãs piedades! (p. 324)

Entre outras manobras irônicas de Abranhos, Zagalo relata a habilidade com que o conde aproveita as oportunidades e agrega-se a jornalistas influentes e a políticos da situação, abandonando-os quando, espertamente, percebe que seus oponentes podem garantir-lhe maiores sucessos e benefícios.

Parece enfim realmente possível discutir com Fernando Pessoa a questão da ironia de Eça de Queirós, a partir de *O conde de Abranhos*: o secretário “real” do conde foi um biógrafo ingênuo, um simples escrevente, monológico e pragmático, que usou a escrita como uma atividade transitiva e interessada, não percebendo, em sua leitura equivocada e em seu relato ingênuo, que sua personagem mentiu, trapaceou, fingiu e bajulou para chegar ao poder. Ao colocar em cena esse narrador ingênuo, leitor preocupado com os documentos e a repetição, o autor da novela mostra que seu partido é de oposição e revela-se um verdadeiro escritor, atento não só aos ditos e aos documentos, mas aos entreditos e subentendidos do discurso. Mostra assim sua habilidade para perceber as violações dos interditos e para deslindar as múltiplas vozes que encantam e adormecem incautos fechados em seu mundo pequeno e estreito, interesseiro e atrasado. Ardiloso e melhor jogador, o irônico autor usa armas e argumentos do adversário, pois denuncia sem denunciar, através dos artifícios de um especialista malicioso e hábil no manejo da língua e do discurso e realmente capaz de dividir-se em dois – um que diz sim e outro que diz não. Confiante na capacidade de seu leitor extradiegético de perceber que é impossível o texto dizer o que diz, sendo

portanto irônico, Eça de Queirós apresenta com a sua novela uma lição artística à sociedade que pretende transformar.

Resposta a Machado de Assis

Para discutir com o criador de D. Casmurro e tentar mostrar a habilidade com que Eça de Queirós usa uma ironia ainda mais sutil em sua literatura, pretendo partir de dois textos teórico/críticos ou não narrativos de Eça de Queirós. Esses textos são, respectivamente, “A afirmação do Realismo como nova expressão de Arte”, título com que Eça se refere à sua conferência no Casino Lisbonense, a 12 de junho de 1871, e o “Prefácio dos *Azulejos* do Conde de Arnoso”, cuja data é curiosamente a mesma, 12 de junho, só que 15 anos depois (Queirós, [19--], p. 1431-1443).

No primeiro texto, observa-se que Eça preconiza a necessidade do Realismo em Arte, para que a manifestação artística possa servir à Revolução e cumprir o seu fim moral de corrigir e ensinar, ligando-se aos movimentos sociais e à realidade de seu tempo e propiciando a justiça. Para isso deveria a literatura falar da realidade contemporânea e não da apoteose do sentimento, como o Romantismo. Deveria ainda ter o ideal moderno de justiça e de verdade, para atingir o seu objetivo de regenerar os costumes. Como acentuou mais tarde João Gaspar Simões, Eça conciliava, nessa conferência, a teoria determinista de Taine sobre a influência do meio e do momento histórico na criação artística, com o princípio moral preconizado por Proudhon, para quem a arte devia ser útil, tendo o artista um papel social (Simões, 1980, p. 293-309).

No segundo texto, o “Prefácio dos *Azulejos* do Conde de Arnoso”, creio que Eça de Queirós acentua a importância dessa função conciliadora da arte, chamando a atenção para o papel fundamental do “como” fazer arte: o que elogia nos contos de Bernardo, o amigo Conde, é a sua “maneira de pintar a verdade, levemente esbatida na névoa dourada e trémula da fantasia, satisfazendo a necessidade de idealismo que todos temos nativamente, e ao mesmo tempo a seca curiosidade do real que nos deram as nossas educações positivas”.

O que parece estar em causa, de certa forma, nos dois textos, é a questão de que a função da arte seria a de criar uma “ilusão de real”, conciliando assim simbolicamente a imaginação e a realidade, numa arte organizada não em relação direta com o real, mas a partir de uma observação indireta, isto é, do registro de um olhar sobre esse real. O que parece pregar Eça, principalmente, é que a obra literária deve ter uma lógica interna, leis próprias¹, convicção que me parece ter-se acentuado cada vez mais, no decorrer da elaboração de sua obra, como mostra o romance *A ilustre casa de Ramires*. A problemática percepção / expressão da “ilusão de real” teria sido a base sobre a qual construiu Eça de Queirós o seu ideal de justiça e de verdade, e sobre essa base teria ele tentado cumprir o objetivo de regenerar os costumes através da arte, que realizaria assim o seu papel social.

Creio acertada essa perspectiva principalmente quando percebo que, nos referidos textos, Eça menciona numerosas leituras. Não fala de sua observação da

¹ Maria de Lourdes Ferraz lembra que essa questão de ser a narrativa “governada não por uma relação com a realidade mas pela sua lógica e leis internas” foi acentuada desde Aristóteles, firmada por Genette e reiterada prática e teoricamente desde então, por teorias diversas como a de Paul de Mann e Ann Jefferson. (Ferraz, 1991, p. 47).

sociedade ou da política de seu tempo, mas de seu olhar sobre obras de arte pictórica e de textos literários que tratam desses assuntos, desde a Idade Média. Refere-se à arte grega, à arte medieval; menciona Rabelais, Beaumarchais, Chateaubriand, Musset e Flaubert; Voltaire e Zola acompanham Cícero, Aristóteles e Horácio; Verlaine e Boileau são apresentados como leitores de Tácito e Catulo. Eça mostra ainda a superioridade de artistas como Aristófanes e Ésquilo, muito mais capazes de fazer a eternidade de um povo que heróis como Leônidas ou Péricles. Tudo isso porque “A Arte é tudo porque só ela tem a duração – e tudo o resto é nada!”

O tão propalado Realismo não consistiria portanto, simplesmente, para o nosso Autor, numa tentativa de reprodução da realidade (em que se incluíam histórias de heróis), pois a sua função moral seria a de contribuir para a elevação social a partir da consciência avançada de que a realidade não existe: existem perspectivas sobre o real. Assumindo a sua visão “realista”, que entreteceria “ilusões de realidade”, o autor poderia então mostrar ironicamente, isto é, sem falar explicitamente dela, a alienação da sociedade, através de pontos de vista defeituosos ou deturpados, entretanto velados pelo véu da fantasia.

Compreende-se melhor assim o olhar oblíquo e dissimulado com que Eça observa o seu tempo e constrói as personagens de seus livros, cujo principal problema é não saberem distinguir mundo da realidade e mundo da ilusão. Um exemplo seria o de Luísa, de *O primo Basílio* que, alienadamente envolvida com suas leituras românticas, não percebe o fingimento do amante, que simula uma profundidade inexistente de sentimento, já que o seu “amor” seria apenas um passageiro interesse sexual. Luísa é incapaz de uma leitura realista, daí o seu engano, que é semelhante ao de Zagalo, o secretário do conde de Abranhos, o qual se torna ridículo porque parece ver positivamente a atuação política interesseira do conde, assim como a sua vida familiar degradada e preocupada apenas com as aparências. Como Zagalo que só vê o que lhe interessa no conde, Luísa vê em Basílio apenas o que lhe estimula a sensualidade, o que tem como conseqüência a sua prisão nas mãos da esperta Juliana, uma leitora sagaz e maliciosa, entretanto embaraçada nas malhas de sua condição social.

A ironia do realista Eça de Queirós não poderia ser romântica como a de Camilo Castelo Branco, que a cada passo interrompia a narrativa para fazer contato direto com o leitor intra ou extradiegético, tornando presente no texto a sua voz. Afirmando ver e dizer a verdade, mostrava Camilo a artificialidade da narrativa, cujo processo de construção era exibido diante do narratário. Essa diferença explica, de modo geral, porque a ironia realista camufla a presença do autor, que aparentemente ignora o seu leitor. Apenas aquele receptor especialmente atento poderá assim perceber as piscadelas irônicas que lhe dirige o autor, especialmente através de incongruências que assinalam leituras defeituosas de personagens que se enganam a si mesmas tomando fantasia, desejo ou imaginação por realidade.

São muitas as personagens através das quais Eça de Queirós tece esse Realismo, mostrando como elas vêem ou, principalmente, não vêem a nudez forte da verdade envolta no manto diáfano da fantasia: já mencionei a emulação de leituras românticas que impediram Luísa de perceber os interesses superficiais de Basílio, o que poderia ser dito também, por exemplo, da Ludovina, de *Alves & Cia*; no mesmo sentido, poder-se-ia focalizar, n’*O primo Basílio*, o amor platônico e a devotada dedicação do amigo

Sebastião, de que Luísa nem se dá conta, ou a ausência virtual de Jorge, que não vê a insatisfação da esposa, ou a ilusão com que D. Felicidade alimenta a sua paixão pela calva luzidia do indiferente Conselheiro Acácio. Tanto Luísa, quanto Jorge ou D. Felicidade, leitores despreparados, estariam sendo criticados por um autor que pretenderia, através deles, educar os leitores extradiegéticos, ao chamar-lhes a atenção para o véu de ilusão que camuflava, diante de seus olhos, a realidade.

Também em seus contos Eça de Queirós coloca essa problemática da importância do véu da fantasia na construção da arte: parece por isso elogiar a Elisa, de “José Matias”, que sabe conciliar amores físicos e platônicos, aliando a paixão do amante de bigodes encerados à corte de um enamorado que a adora de longe e se oferece constantemente ao seu olhar, mas não ousa aproximar-se para contatos físicos. Critica, por outro lado, a visão romântica de Macário, de “Singularidades de uma rapariga loira” que, numa percepção idealizada daquela rapariga quase sem voz e sem ação, não percebe os sinais negativos da personalidade da noiva.

A denúncia da mesma incapacidade de ver a realidade existe em outras obras queirosianas. N’*O crime do padre Amaro*, por exemplo, poder-se-ia falar da miopia com que Amélia vê Amaro, do interesse fechado em si mesmo com que a São Joaneira não percebe os perigos que cria para a própria filha com a educação que lhe dá e com a situação doméstica em que a coloca. Poder-se-ia falar também, entre outros, do olhar incompetente, provocador de admiração babosa, com que as beatas mimam o padre Amaro e aumentam os perigos de desvios de sua função sacerdotal; da falta de discernimento de João Eduardo que, levado pelo ciúme, denuncia os padres e acaba por empurrar Amélia para os braços do sedutor sacerdote, cavando ele mesmo a sepultura de seus projetos de casamento com a filha da São-Joaneira. Trata-se de leituras defeituosas com resultados negativos, de verdades não percebidas sob o véu da fantasia, a que se poderia contrapor o aprendizado de Amaro: mal orientado pelas circunstâncias que lhe definiram o caráter na educação familiar, no seminário e na convivência com os padres de Leiria, aprende ele a ler nas vicissitudes da vida e cinicamente passa a confessar apenas as casadas, de forma a evitar problemas como os que lhe aconteceram com o relacionamento com Amélia. Transfere para outros assim a sua miopia, adaptando-se ele então à hipocrisia da sociedade, que é, dessa forma irônica, mais eficazmente criticada.

Outro que aprende a ler com a lição dos problemas é Basílio, que lamenta a morte de Luísa e depois de receber a reprimenda do visconde Reinaldo, que lhe mostra ter Luísa sido “um trambolho” que “não tinha espírito, não tinha *toilette*”, conclui: “Para um ou dois meses que eu estivesse em Lisboa... (...) – Que ferro! Podia ter trazido a Alphosine!” (Queiroz, [19--], p. 1173). Realisticamente, aprende Basílio que precisaria no futuro de cuidar melhor das escolhas, para ter mulheres com melhor capacidade de representação e de fingimento, evitando a doença e a morte e mantendo a disponibilidade para o prazer. Eça mostra assim, ironicamente, que nessa sociedade vencem tipos como os de Basílio, Amaro ou do conde de Abranhos, vitoriosos porque sabem camuflar iludir a realidade, aos olhos dos outros, com o necessário manto de fantasia.

Já Teodorico, de *A relíquia*, é muito esperto mas na realidade é ingênuo e alienado, fraco e dependente. Teodorico acaba como um perdedor, por não ter notado

com clareza e a tempo que, para vencer naquela sociedade hipócrita, naquele meio dominado por uma Titi que representava constantemente, camuflando com uma religiosidade de aparência e uma falsa moral as suas frustrações de mulher insatisfeita, ele teria que ser ainda mais hipócrita que todos os seus rivais do clero, que também desejavam que a fortuna da velha solteirona lhes proporcionasse uma boa vida também depois da sua morte. Teria que aprender a usar o véu de fantasia, isto é, deveria perceber realisticamente a realidade e apresentá-la aos outros de forma camuflada e ilusória, apurando a própria capacidade irônica de fazer crer numa representação infiel ao objeto representado.

Em todas as mencionadas obras Eça constrói, portanto, de modo geral, personagens cuja imaginação desvirtua a realidade, impedindo a correta percepção desta. Isso acontece também, de forma ainda mais elaborada, em *A ilustre casa de Ramires*, em que Gonçalo Mendes Ramires percebe tardiamente que a visão que outros têm dele pode desvincular-se ou distanciar-se de sua própria visão: se o valentão das Narcejas o vê como fraco e covarde, os habitantes da região o veneram e maciçamente o elegem para o cargo de deputado. Além disso, a leitura da novela histórica reescrita pela personagem revela a inversão (proposital?) feita por ele na história do herói Trutesindo Mendes Ramires: se este é declaradamente o herói que castiga o Bastardo por ousar desejar-lhe a filha e por matar-lhe o filho, o Bastardo, repetidas vezes chamado de o *Claro Sol*, é pintado com as cores douradas do herói mítico em que Gonçalo o transforma em sua novela.

Em interessante estudo recentemente publicado sobre esse romance, Antonio Candido afirma que “há n’*A ilustre Casa* um importante segmento do enredo que é latente e produz efeitos sem aparecer na superfície do relato” (Candido, 2000, p. 23). O crítico se refere à cena que Gonçalo não vê (percebe-a apenas pela audição, portanto, indiretamente), de Gracinha e Cavaleiro no pavilhão do jardim, de onde saem “murmúrios de súplica e hesitação”. Antonio Candido chama de enredo latente esses elementos implícitos que impulsionam a narrativa e que talvez possam ser vistos, mais uma vez, como a reprodução da realidade através de um filtro fantasista e ilusório – ou pelo menos não realista – criador de uma “ilusão de real” que é entretanto fundamental para o desenvolvimento da narrativa e para a construção da Arte.

Parece ser possível concluir dizendo que, se a preocupação confessa de Eça de Queirós com o Realismo provoca dificuldades na comunicação do Autor com seus leitores, o que me parece ter acontecido até com críticos notáveis como Fernando Pessoa e Machado de Assis, talvez seja porque sua afirmação de que [O Realismo] “É a análise com o fito na verdade absoluta”, integrante da conferência de Eça no Casino Lisbonense, tem levado a estudos que ignoram outras frases do autor, como: “A arte é tudo porque só ela tem a duração” ou “A arte poetiza singularmente a existência”, o que creio mostrar a importância sempre dada pelo autor à “ilusão do real” que parece envolver questões de leitura presentes em seus textos. Quando falava do “Realismo como nova expressão de arte”, arte que seria “a única esperança que nos resta de não morrermos absolutamente como as couves” (Queiroz, [19--], v. III, p. 1173), Eça de Queirós não se referia certamente a uma reprodução direta do real, mas a algo parecido com a leveza de que falava depois Calvino, e que se resumiria não na recusa dos monstros ou das deturpações que lhe cabia representar, mas na construção de uma arte

capaz de reproduzir indireta e ironicamente a realidade, cobrindo, como disse o próprio Eça de Queirós, com o manto diáfano da fantasia, a nudez forte da verdade.

Referências:

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

CANDIDO, Antonio. Ironia e latência. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *Eça de Queiroz; A ilustre casa de Ramires - cem anos*. São Paulo: EDUC / FAPESP, 2000. p. 17-26.

DUARTE, Lélia Parreira. A refinada ironia de Eça em *A ilustre casa de Ramires*. In: *150 anos com Eça de Queirós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo, 1997, p. 291-297.

DUARTE, Lélia Parreira. Realismo e “ilusão do real”: ambigüidade e ironia em Eça de Queirós. In: OLIVEIRA, Paulo Motta & FANTINI, Marli (Org.) *Os centenários*. Belo Horizonte: CESP/FALE/UFMG, 2001, p. 189-198.

FERRAZ, Maria de Lourdes. Eça de Queiroz: romantismo e ironia realista. *Actas do segundo congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Coimbra, 1991, p. 47-61.

FERRAZ, Maria de Lourdes. Visibilidade e arte em Eça de Queiroz. *Scripta*. Belo Horizonte, PUC Minas, v. 4, n. 8, 1º sem. 2001, p. 185-193.

FINLAY, Marike. *The romantic irony of semiotics*. Friedrich Schlegel and the crisis of representation. Berlin: Mouton de Gruyter, 1988.

GONÇALVES, Artur Henrique Ribeiro. *O Conde de Abranhos*, apontamentos biográficos e reminiscências íntimas, por Z. Zagalo, seu secretário particular – de Eça de Queirós, ou a biografia “apicarada” de um ministro do liberalismo. In: HATHERLY, Ana & LOPES, Silvina Rodrigues. *Os sentidos e o sentido – homenageando Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1997. p. 331-340.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 2. ed. Trad., pref. e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Eça na ambigüidade*. Fundão: Ed. Jornal do Fundão, 1974.

MATOS, A. Campos. Conferências do Casino. In: *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1993. p. 172-180.

PESSOA, Fernando. O provincianismo português. In: *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974. p. 137-139.

QUEIROZ, Eça de. *Alves & Cia*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

QUEIROZ, Eça de. A literatura nova (o Realismo como nova expressão da arte). In: RIBEIRO, Maria Aparecida. *História crítica da Literatura Portuguesa*. vol. VI. Lisboa: Verbo, 1993. p. 92-95.

QUEIROZ, Eça de. *A ilustre casa de Ramires*. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, [19--], v. I, p. 1177-1429.

QUEIROZ, Eça de. *A relíquia*. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, [19--], v. I, p. 1489-1675.

QUEIROZ, Eça de. *Contos*. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, [19--], v. I, p. 701-863.

QUEIROZ, Eça de. *O conde de Abranhos*. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, [19--], v. II, p. 287-405.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, [19--], v. I, p. 865-1173.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro*. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, [19--], v. I, p. 29-369.

QUEIRÓS, Eça de. Prefácio dos *Azulejos do Conde de Arnoso*. In: *Notas contemporâneas; Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, [19--], v. II, p. 1431-1443.

QUENTAL, Antero de. Causas da decadência dos povos peninsulares. In: RIBEIRO, Maria Aparecida. *História crítica da Literatura Portuguesa*. vol. VI. Lisboa: Verbo, 1993. p. 806-809.

REIS, Carlos. Homodiegese: do *Conde de Abranhos à Cidade e as serras*. In: *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1981. p. 211-245.

REIS, Carlos (Dir.) *Queirosiana – estudos sobre Eça de Queirós e sua geração*. Coimbra, n. 3, dez 1992.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *História crítica da Literatura Portuguesa* [Realismo e Naturalismo]. Lisboa: Verbo, 1994.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queirós*. 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1980.

Publicado na Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes. São Paulo, n. 16, p. 56-76, 2001.

E também em DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Alameda; Belo Horizonte: PUC Minas, 2006, p. 177-197.