

## Arte & manhas da ironia e do humor

Lélia Parreira Duarte (UFMG)

Uma das distinções a estabelecer-se entre literatura clássica e romântica/moderna tem como base o uso da ironia: a postura do autor literário (e do artista em geral), no Classicismo, é a de quem está imbuído de “autoridade” e tem algo a dizer – uma verdade a transmitir, uma lição a comunicar. Por isso mesmo, adotando de modo geral a postura do demiurgo, esse autor não se coloca explicitamente em sua obra.

A partir do Romantismo e de seus pressupostos de liberdade, igualdade e fraternidade, marca-se a revolta do indivíduo contra uma sociedade que o ignora na sua subjetividade e na sua individualidade, condenando-o a reprimir seus desejos e emoções, em nome de valores morais absolutos, fundamentados em Verdade e Bem previamente estabelecidos pela sociedade – governo, Igreja ou família. O eu começa então a falar no próprio nome, na obra literária, mas essa valorização romântica do indivíduo gera um paradoxo: ao tomar consciência de seu desejo de absoluto, o homem percebe também a sua transitoriedade e relatividade, a sua dependência do outro; opondo-se à infinitude de seu desejo, ele sente a finitude da vida.

Para o escritor, esse paradoxo apresenta-se simultaneamente como necessidade e como impossibilidade de relato completo da realidade; a solução encontrada é a ironia romântica, através da qual introduz-se na obra a figura de um eu “representante da representação”, instância que se completa com a presença de um narratário. Desnuda-se assim ironicamente o fingimento e os artifícios da construção textual e, a partir dessa incorporação da ironia aos seus processos, a literatura deixa de pretender ser mimese, reprodução da realidade, e passa a revelar-se produção, linguagem, modo peculiar de se form(ul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo.

O autor parece abdicar, assim, da posição de autoridade de quem sabe e pode ensinar, e equilibra o seu (não) saber com a capacidade de percepção do leitor, revelando a consciência de que somente esse outro pode tornar real a existência de sua obra e, afinal, a sua própria existência. Refiro-me, nesse sentido, à ironia romântica, cujo surgimento, segundo Maria de Lourdes Ferraz, equivale ao início da teoria da literatura.

### O conceito de ironia

Antes de falar na ironia romântica devo, porém, tentar esclarecer o conceito de ironia, apresentado mais comumente como a figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica no reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem. Por isso mesmo a ironia pode ter formas e funções extremamente diversificadas, em que há pelo menos dois graus de evidência: um primeiro, em que o dito irônico quer ser percebido como tal, e um segundo – caso da ironia *humoresque* –, em que o objetivo é manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo.

A ironia é assim um fenômeno nebuloso e fluido, e por isso Muecke (1978, p. 8-12) relaciona uma série de dificuldades para conceituá-la: refere, em primeiro lugar, os pontos de contato existentes entre as suas várias formas, o que torna possível a definição de muitos diferentes ângulos. Fala-se de ironia trágica, cômica, de modo, de situação, filosófica, prática, dramática, verbal, retórica, auto-ironia, ironia socrática, romântica, cósmica, do destino, do acaso, de caráter – conforme a perspectiva de nomeação –, que pode preocupar-se com efeito, meio, técnica, função, objeto, praticante, tom ou atitude. Além disso, cada autor tem a sua própria ironia, que não difere apenas em técnicas, estratégias ou estilos de época.

Em segundo lugar, Muecke aponta a preocupação de definir qualitativamente a ironia, o que leva às mesmas dificuldades de conceituação de ‘Arte’ e ‘Poesia’. Outra causa da dificuldade seria o obscurecimento do conceito pela frequente conjunção de ironia com sátira, paródia, humor, cômico<sup>1</sup> ou grotesco, com que ela nem sempre se relaciona, embora se lhes sobreponha, algumas vezes, o que pode fazer até mesmo com o trágico.

Em qualquer de suas formas, a ironia será, entretanto, uma estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida<sup>2</sup>.

A ironia constitui-se, assim, como afirmação de um indivíduo que reconhece a natureza intersubjetiva de sua individualidade. Serve dessa forma à literatura, quando esta busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas que ele deve perceber e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar. Isso porque um autor escreve para ser lido, mesmo que seja apenas por ele mesmo, embora o autor clássico aparentemente negue isso, pois não se coloca de forma explícita na obra e não revela geralmente preocupação com um receptor<sup>3</sup>.

A ironia é, portanto, uma estrutura comunicativa que se relaciona com sagacidade; é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida. Por isso é tão importante lembrar aqui a ironia socrática, sendo o exemplo tradicional de discurso irônico o de Sócrates com sua maiêutica - sua técnica de provocar dúvidas e esvaziar certezas para deixar em seu lugar um vazio. O filósofo não tinha o objetivo de confirmar as próprias ou as alheias opiniões, mas o de impulsionar a busca da sabedoria através do diálogo, dada a sua desconfiança relativamente às verdades conhecidas ou estabelecidas. A ironia socrática seria nesse sentido um princípio metodológico, que utilizaria a retórica para obter o efeito pretendido do discurso, constituindo-se ainda, segundo alguns estudiosos, como um gênero literário original, utilizado por Platão como meio de

---

<sup>1</sup> Um diferencial da sátira será a sua referência ao contexto, enquanto a paródia fará sempre uma relação intertextual. A relação da ironia com o humor será vista logo à frente; com o cômico estará, neste livro, no ensaio “Riso e morte: submissão e libertação”.

<sup>2</sup> Quando se pensa em ironia do destino, atribui-se ao destino uma capacidade de decisão entre duas ou mais possibilidades, sendo a escolhida distinta da que seria esperada ou desejada pela vítima da ironia.

<sup>3</sup> Um exemplo ilustrativo seria o de Camões, em *Os lusíadas*: o fato de o Poeta colocar-se explicitamente no poema é um dos motivos pelos quais sua epopéia não é considerada clássica por alguns estudiosos.

expressão de sua filosofia<sup>4</sup>.

### A ironia retórica

Se a retórica é, em sentido lato, segundo Lausberg, “um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende” (1972, p. 75), sendo em sentido restrito a “arte do discurso partidário”, compreende-se porque a ironia retórica está sempre, pragmaticamente, a serviço de um partido, de uma ideologia, de uma “verdade”.

O conceito de ironia retórica é assim apresentado por Lausberg:

A ironia (*simulatio, illusio, permutatio ex contrario ducta*; em grego *ironia = antífrase*), como tropo de palavra (...) é a utilização do vocabulário que o partido contrário emprega para os fins partidários, com a firme convicção de que o público reconhecerá a incredibilidade desse vocabulário. Deste modo, a credibilidade do partido que o orador defende é mais reforçada e de tal modo que, como resultado final, as palavras irônicas são compreendidas num sentido que é contrário (...) ao seu sentido próprio. (Cf. Lausberg, 1972, p. 163-164).

Um dos exemplos usados por Lausberg é o do discurso de Marco Antônio, da peça *Julius César*, de Shakespeare<sup>5</sup>, em que, através de uma manobra irônica, o orador inverte a situação política, movendo o povo a uma ação violenta que desfaz a vitória dos conspiradores que acabavam de conquistar o poder. Reconhecidamente amigo do chefe político assassinado, Marco Antônio seria naturalmente opositor dos conspiradores. Coloca-se apesar disso do seu lado, concordando aparentemente com a ação praticada por eles (o assassinato de Júlio César), e elogiando publicamente o chefe dos revoltosos. No seu discurso, Marco Antônio usa porém a ironia retórica, de modo que a expressão de sentido positivo – “Brutus é um homem honrado” – funciona ironicamente, depois de seis repetições, sendo compreendida em sentido negativo pelo povo, que se volta então contra Brutus e seus companheiros.

Seria interessante observar a perfeição do exemplo que contém claramente os elementos apontados por Lausberg: partidos em oposição, receptores capazes de perceber o jogo que se estabelece, bem como uma perspectiva em que positivo e negativo se invertem, resultando no jogo de credibilidade / incredibilidade e, principalmente, numa inversão relativa ao partido que está no poder. Isso mostra que a ironia atua de forma intelectual, provocada pelo estranhamento, pelo inesperado e pelo paradoxal, que entram em confronto com o habitual.<sup>6</sup> O ouvinte do dito irônico (seu leitor ou receptor) é convidado a fazer o seu próprio raciocínio, lançando pontes entre o paradoxo percebido e o significado pretendido daquilo que ouve. O resultado positivo dessa tarefa, ainda segundo a retórica, traz prazer a esse ouvinte

<sup>4</sup> Remeto os interessados na ironia socrática para o estudo sistemático e extenso dessa ironia feito por Mateus Silva Araújo e publicado na revista *Clássica* (1994/1995, p. 229-258).

<sup>5</sup> Esse exemplo é realmente notável e está citado em numerosos estudos da ironia.

<sup>6</sup> O estranho e o paradoxal referem-se ao fato de as opiniões expressas no discurso ouvido não coincidirem com as opiniões que se conhecem do emissor do mesmo discurso.

que reconhece assim a própria inteligência e torna-se cúmplice do autor do dito irônico, reconhecido como autoridade a ser respeitada.

Esse tipo de ironia será assim basicamente um tropo, uma volta da seta semântica em que a palavra passa a ter um outro conteúdo / significado, diferente do conteúdo / significado primitivo. Constitui-se então como um ornato, um luxo do discurso, cuja função será a de um sedutor deleite pragmático que, jogando com a expressão linguística e com o prazer da compreensão, pode fazer chegar a um conhecimento afetivo capaz de preencher possíveis lacunas da convicção intelectual.<sup>7</sup> Ao mesmo tempo, pode-se observar que a retórica do discurso irônico está sempre ligada a algum tipo de disputa pelo poder e pela dominação do outro.

Em relação à peça de Shakespeare, seria interessante notar ainda que não se restringe ela a trabalhar a ironia enquanto tropo de palavra, ampliando-se para um pensamento mais abrangente; e também que é estranha a atitude de Marco Antônio, amigo do assassinado que, encontrando o amigo morto, apóia os assassinos que se tornaram os novos donos do poder e se oferece para falar ao povo em seu nome. Se o povo observa esse estranhamento, percebe incongruências na fala de Marco Antônio e decodifica a ironia nela presente – e que está no fato de a personagem elogiar um inimigo –, o mesmo não acontece com os revoltosos, enganados pela atitude dissimulada do amigo de Júlio César, que transforma assim os valentes conspiradores em ingênuos derrotados.

O que se pode concluir, a partir desse exemplo, é que a ironia não é apenas uma questão de vocabulário; não se resumirá, portanto, a uma inversão de sentido de palavras, mas implicará também atitudes ou pensamentos, dependendo a sua compreensão de o receptor perceber que as palavras não têm um sentido fixo e único, mas podem variar, conforme o contexto. “Brutus é um homem honrado” pode também significar o oposto – que Brutus é um traidor –, e que Marco Antônio não o apóia, como parece. São testadas assim a atenção e a capacidade de percepção dos interlocutores envolvidos em disputas e jogos de enganos intradieéticos.

Seria aliás interessante lembrar, nesse sentido, a ilha de Pleurilie, de que fala Guido Almansi (1978), espaço em que todas as formas de comunicação utilizam lágrimas, gritos guturais, caretas e arrulhos. Sabe-se que as lágrimas são aparentemente o meio mais eficaz de mobilizar o outro, pois tradicionalmente o fenômeno do choro informa sobre incômodos interiores – tensão, tristeza, problemas emocionais, dor física etc; assim, toda a comunicação fundada sobre lágrimas apóia-se neste pressuposto tácito: se alguém chora, é porque está infeliz ou necessita de ajuda. Na ilha de Pleurilie, entretanto, as pessoas desenvolveram a capacidade de chorar quando querem: introduziram um fenômeno cultural em um domínio visto como da natureza e assim adquiriram enorme influência sobre aqueles que ainda acreditam no caráter natural das lágrimas. Bruxos das lágrimas, esses – que são na verdade os bebês do quarto próximo –, dominam seus concidadãos com a ironia de sua arte insidiosa, pois dissimulam cuidadosamente seus poderes ocultos para enganar e pegar o próximo numa armadilha. Suas lágrimas são percebidas como autênticas, inocentes, honestas e naturais. E são de fato muitas vezes desonestas, astutas, perversas, insinceras e culturais, ironicamente

---

<sup>7</sup> No plano da retórica, o conhecimento afetivo é um impulso seguro que leva à ação, sendo o seu fim o de originar a alteração da situação, pretendida pelo orador, sendo possíveis dois graus de afetos: *ethos* (afeto suave, valorizado como caráter, com sentido moral) e *pathos* (afeto violento, cujo objetivo é mover à ação) Cf. LAUSBERG, 1972, p. 105).

utilizadas para exercer o poder sobre os pobres adultos envolvidos em suas artimanhas (constituem um estranhamento relativo ao que se conhece dos doces e indefesos anjinhos...).

Essa ironia retórica usuária do monologismo e colocada a serviço das ideologias finge ignorar a constituição fluida da linguagem e o deslizamento de sentido resultante da impossibilidade de fixar significantes a significados. Retoricamente, o que equivale a dizer, enfaticamente, mas também enganadoramente, já que a ênfase retórica repousa sobre um vazio de conteúdo ou sobre um conteúdo enganoso, essa ironia busca estabelecer verdades que interessam a determinada perspectiva. A questão da relatividade do mundo e do homem, supostamente sujeito mas assujeitado produto de uma cultura – é assim normalmente deixada de lado ou relegada a segundo plano, conforme o interesse do ironista por determinada significação. Por isso mesmo a ideia de partidos em oposição é fundamental para a ironia retórica, que pode apresentar-se através de personagens em luta pelo poder, ou pela incongruência entre uma voz enunciativa e outras vozes do texto.

### **Ironia retórica na Literatura Portuguesa**

Essa manipulação irônica de dados para vencer ou dominar o outro são muito frequentes na literatura, em que a ideia de partidos em luta é facilmente observável, por exemplo, nas peças de Gil Vicente, ou nos *Sermões* do Pe. António Vieira. De Gil Vicente bastaria talvez lembrar os jogos de enganos no *Auto da barca do inferno*, em que os enganadores profissionais da sociedade tentam driblar a vigilância dos anjos para entrar na barca do paraíso. Também a retórica vieiriana usa muitas vezes, ironicamente, argumentos de “partidos opostos”, para convencer os seus ouvintes: esses “partidos” podiam ser os daqueles que se opunham à sua fé católica; ordens religiosas (como as dos dominicanos), que disputavam com os jesuítas o prestígio junto ao rei e aos fiéis; os colonos que dificultavam a evangelização de índios e negros, dado o seu interesse no seu trabalho escravo. Para argumentar em seus *Sermões*, Vieira multiplicava binarismos em oposição, manipulando muitas vezes citações bíblicas em favor das “verdades” que defendia, como se pode observar nos sermões da *Sexagésima* ou no *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda*<sup>8</sup>.

Outro bom exemplo do uso da ironia na literatura portuguesa seria o que se encontra em “A abóbada”, de Alexandre Herculano, conto em que se busca desqualificar o indesejado arquiteto estrangeiro – Mestre Ouguet –, a quem fora confiada a construção da abóbada, em virtude da cegueira que acometeu o artista português – Afonso Domingues – encarregado de sua construção. A ironia aparece no texto, inicialmente, através de expressivas inversões de sentido do dito, com o objetivo de desmerecer o estrangeiro que tomara o lugar do artista português. Para isso se descreve elogiosamente a grotesca figura física do indesejado arquiteto estrangeiro, bem como a suposta aprovação do comportamento moral desse “bom homem, excelente homem, (que) não fazia aos seus semelhantes senão o mal absolutamente indispensável ao próprio interesse” (p. 780). Trata-se de expressões que revelam, muito mais que camuflam, a posição do narrador/autor em relação ao intruso estrangeiro que tomara o lugar de Afonso Domingues.

---

<sup>8</sup> Essa idéia da dialética irônica de Vieira está desenvolvida, neste volume, em “Ambigüidade nos *Sermões* de Vieira: dar a César ou a Deus?”.

Também obras de Camilo Castelo Branco utilizam essa ironia retórica para descrever personagens criticadas, membros do “partido” dos burgueses, oposto ao do narrador que nelas se expressa. Um exemplo é o de Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, o protagonista de *A queda dum anjo*, figura ironicamente depreciada, numa crítica que continua com a denúncia irônica do vazio de sua erudição: conta o narrador que, quando vem de Caçarelhos para Lisboa, Calisto lê em seus livros (que têm uma média de 150 anos!) elogios às boas qualidades da água da cidade e resolve tirar proveito delas. Quando a de uma fonte lhe faz mal, manda buscar outra, que se diz nos seus livros serem boas para as febres, e fica tão doente que o criado toma a iniciativa de buscar o cirurgião para tratá-lo. Fica evidente com esse exemplo a incongruência irônica pela qual a personagem se torna risível: leitor inveterado e ingênuo, Calisto não sabe contextualizar as suas leituras e não é capaz de atualizá-las com a observação. Esse problema das leituras é também responsável pelos fiascos do deputado Calisto no parlamento, onde são vistos como anacrônicos os seus temas e a forma como elabora os seus discursos. Aliás a leitura deficiente é responsável ainda pelos vexames iniciais de sua vida amorosa em Lisboa, quando se julga amado por Adelaide simplesmente porque ela trata bem um amigo do pai.

A esposa de Calisto Elói – a morgada Teodora – é outra personagem sobejamente criticada na novela: sua virtude é “rançosa” (p. 154) e ela “encaixota” o corpo na liteira para ir a Lisboa (p. 233), como se fosse um produto deteriorável ou que pudesse ficar guardado num caixote. A personagem faz assim lembrar Bergson e seu estudo do riso: incongruências irônicas que aproximam o ser humano de coisas, animais ou máquinas - isto é, de elementos que não têm o uso da razão – podem ser provocadoras de riso.

Outros exemplos da ironia retórica usada por Camilo Castelo Branco seriam desfocagens entre nomes e descrições/atuações de personagens: Angélica, de *A filha do arcediogo*, é muito mais demoníaca que angelical; Felicidade Perpétua, de *Vinte horas de liteira*, faz questão de exibir a sua infelicidade; Mafalda, de *Amor de salvação*, é certamente a boa fada que recupera Afonso para a família e para a religião (e para a ideologia...).

Exemplos seriam ainda os jogos de enganos visando ao poder, em “A sorte em preto”, a primeira novela de *Cenas da Foz*, em que o jogador-enganador profissional é trapaceado pela herdeira rica e manifestamente estúpida. Referências a Otelo, a ciúmes, às caretas do preto – o escudeiro que sempre acompanha a fidalga – e às constantes brincadeiras dos dois, são insinuações constantes com que o narrador sugere a possibilidade de que o interessado e enganador noivo acabaria por ser o maior enganado da história.

Como no caso de Calisto Elói, aponta-se aqui a falta de percepção da personagem, o que pode funcionar como sinal de alerta, piscadela de seu autor para nós, leitores extradiegéticos, para nos lembrar talvez de que qualquer leitura que pretenda amarrar sentidos correrá risco de cair no engano...

Outro exemplo camiliano de ironia retórica seria o de Maria Elisa, a amiga da “filha do arcediogo”, da novela que tem esse nome, e que é esperta, observadora e por isso capaz de, por três vezes, inventar discursos sedutores como o de Marco Antônio, da peça de Shakespeare, para safar-se dos perigos de ser desmascarada em seus jogos de enganos. A primeira vez é quando, ridicularizando o rico, comilão e mal vestido comerciante Antônio José da Silva, apresentado como um galã obeso, ridículo e até indecente, com seus “ares de sátiro voluptuosamente gordo” (BRANCO, 1977, p. 7), Maria Elisa declara à irmã deste,

Angélica, o seu fingido amor pelo endinheirado burguês, que posteriormente a procura com intenções de casamento, em vista daquela declaração de amor. Inicialmente perplexa, Maria Elisa recupera a presença de espírito e comporta-se de modo a garantir o vantajoso casamento, com aquele marido que deveria durar pouco tempo e que lhe poderia dar a vida com que sempre sonhara, realizando todos os seus desejos de posse. Inclusive a carruagem que traz o segundo desafio à capacidade irônica de Maria Elisa, flagrada pelo marido na estalagem para onde a leva a carruagem, para encontrar-se com o amante. Recuperado o sangue frio e elaborada a justificativa ficcional que engana o crédulo marido, Maria Elisa novamente se perturba, para depois convencer com as histórias que inventa, quando o marido enganado quer visitar seu suposto primo (e realmente o amante), com o nobre (e risível) objetivo de valê-lo em suas dificuldades financeiras.

Como na peça de Shakespeare, trata-se de palavras e de duplos significados: nessas novelas de Camilo temos narradores ou personagens que se valem de artifícios irônicos para, retoricamente, fazer declarações ambíguas cujo conteúdo não é devidamente compreendido pelos interlocutores. Ou melhor, essas afirmações têm entendimentos diversos conforme os leitores, servindo assim aos jogos sociais de poder, e sendo sinais de alerta para os receptores extradiegéticos...

Também Eça de Queirós vale-se dos artifícios da ironia retórica. Quem não se lembra das tramas enganosas tecidas pelo padre Amaro e pelo primo Basílio para conquistar Amélia e Luísa? Ou das tentativas de Teodorico Raposo para convencer a titi de que ele merecia ser o seu herdeiro? Interessante lembrar especialmente aquela cena de Teodorico voltando para casa, depois da conversa com o Dr. Margaride, em que fica sabendo da extensão da riqueza da titi, da existência de outros pretendentes à sua herança e da necessidade de adulá-la para se tornar o seu herdeiro. Teodorico representa então uma cena risível, com direito a preparação no camarim. Conta o narrador-personagem:

Quando cheguei a casa, senti que a titi estava no oratório, sozinha, a rezar. Enfiei para o meu quarto, sorrateiramente; descalcei-me; despi a casaca; esguedelhei o cabelo; atirei-me de joelhos para o soalho - e fui assim, de rastos, pelo corredor, gemendo, carpindo, esmurrando o peito, clamando desoladamente por Jesus, meu Senhor... (QUEIRÓS, 19-- , vol I, p. 1517)

Melhor ainda que essa encenação é o discurso mentiroso da personagem, com que o leitor se delicia, sabendo de suas verdadeiras intenções:

- Desculpe, titi... Estava no teatro com o Dr. Margaride, estivemos ambos a tomar chá, a conversar da titi... E vai de repente, ao voltar para casa (...) começo a pensar que havia de morrer (ele ou a titi, perguntaríamos nós), e na salvação da minha alma (ou do seu corpo, indagaríamos) (...) e dá-me uma vontade de chorar... Enfim, a titi faz favor, deixa-me aqui um bocadinho só, no oratório, para aliviar... (QUEIRÓS, 19-- , vol I, p. 1517)

Confirmando a ideia de representação, ele fala em teatro!

No discurso de Teodorico, as palavras têm significados duplos e divergentes, assim como os suspiros da personagem, quando a titi fecha o reposteiro, a fim de que ele possa rezar em paz: para a titi os suspiros significariam arroubos de amor divino, mas para Teodorico eles falavam de joelhos arranhados e de violentos desejos de “beijos vorazes” atirados pelos “ombros maduros e suculentos” da viscondessa de Souto Santos ou de Vilar-o-Velho, “se a pudesse ter só um instante, ali mesmo que fosse, no oratório, aos pés de ouro de Jesus, meu Salvador!” (QUEIRÓS, 19--., vol I, p. 1517)

Teodorico é porém um ironista descuidado, o que é um paradoxo; quando não atenta para a semelhança dos embrulhos da camisola da Mary e da coroa de Cristo e entrega para a titi, por engano, a comprovação de seu pecado, tem decretado o castigo de sua hipocrisia, pois a rica senhora afinal lhe deixa como herança apenas os óculos, supostamente para que ele veja melhor a pobreza em que ficou. É que no momento solene do engano Teodorico não tem a presença de espírito de inventar uma história convincente e enganosa (como Marco Antônio, da peça de Shakespeare, ou Maria Elisa, de *A filha do arcediogo*, de Camilo); só depois ele imagina que poderia ter atribuído a camisolinha da Mary a Maria Madalena, transformando-a assim numa relíquia que poderia conquistar o céu para a titi e também para ele, através da fortuna da titi.

Em todos esses exemplos percebe-se a presença da ironia retórica, a que serve ao engano e à trapaça; em todos eles há partidos em luta, empenhados em jogos de enganos: no caso de Gil Vicente opõem-se a classe produtora, ligada ao trabalho, e a classe não produtora – a dos nobres e a dos ligados à Igreja. Em *A filha do arcediogo* e em *A relíquia* trata-se do partido dos burgueses endinheirados e o dos que não têm dinheiro e querem obtê-lo com facilidade. Em *A queda dum anjo* trata-se do povo pobre e inculto contra os morgados ricos, do deputado Calisto Elói contra o deputado Libório de Meireles, de diferentes partidos políticos: o da província (com sua autenticidade e seu atraso) e o de Lisboa (com seu progresso e decadência moral).

Quanto à obra de Eça de Queirós, pode-se ver, em *O crime do padre Amaro* e em *O primo Basílio*, o partido dos sedutores in consequentes e o das mulheres disponíveis e ingênuas que acreditam no discurso vazio e enganador de galãs que se valorizam: Basílio com sua suposta cultura e suas histórias de viagens; Amaro com sua pretensa ligação direta com Deus. Também no caso de *A relíquia* as personagens falam em Jesus e na religião com o objetivo de conquistar o paraíso; só que no caso da titi trata-se da salvação no paraíso celestial, enquanto o paraíso de Teodorico seria mesmo na terra, estando a salvação no dinheiro e nas vantagens de sua posse.

Muito se tem falado na ironia de Eça com a função de fazer sátira aos costumes. No caso de *O crime do padre Amaro* e de *O primo Basílio*, essa sátira estaria, entre outras coisas, a serviço de uma estrutura burguesa que serve à dominação masculina e à necessidade de submissão da mulher: veja-se que Amélia é castigada por ter ousado amar um padre, enquanto este aprende a adaptar-se ao figurino das aparências burguesas e chega ao sucesso almejado. No caso de Luísa, o castigo é o que se dava às prostitutas – a raspagem da cabeça –, enquanto Basílio continua as suas viagens e a sua vida de livre conquistador. Já em *A relíquia*, pode-se ver que o castigo de Teodorico resulta de a personagem não se ter adaptado suficientemente ao fingimento daquela sociedade, embora tenha ele aprendido suficientemente para ganhar depois a vida com a venda das supostas relíquias. O dito irônico, no caso, ataca e

ao mesmo tempo procura reforços; crítica e simultaneamente busca apoio para o ponto de vista defendido.

O mais importante que a ironia retórica de Camilo e Eça nos oferece, especialmente no caso das obras citadas, talvez esteja na indicação de que personagens como Amélia, Luísa e Teodorico são derrotadas por ser defectivo o seu manuseamento do código linguístico, o que leva à impossibilidade de lidar adequadamente com a ironia e, conseqüentemente, à incapacidade de perceber que a mensagem serve a uma ideologia, de onde tira a sua pretendida significação. O que não acontece em *A queda dum anjo*, dada à ampliação da capacidade de leitura e de adaptação de Calisto Elói, personagem que se transforma no decorrer da novela camiliana.

Algumas conclusões poderiam ser tiradas das reflexões feitas até agora:

- 1 - existem na comunicação irônica três elementos: emissor, receptor e mensagem;
- 2 - é a ambigüidade desta que possibilita o seu potencial entendimento divergente;
- 3 - a comunicação irônica obedece a um código particular: não se endereça ao objeto da ironia, mas a um terceiro elemento presente real ou supostamente ao ato da palavra irônica – o leitor, no caso das referidas obras de Herculano, Camilo e Eça de Queirós. Esse elemento é assim valorizado, pois é visto como capaz de compreender a mensagem cifrada que lhe é dirigida, mas se transforma em vítima da ironia, se não for capaz de perceber a duplicidade de sentido do discurso que lhe é dirigido. Isto significa também que o texto irônico geralmente apresenta uma vítima da comunicação irônica, no plano de sua diegese: vítimas da ironia são Rosa Guilhermina, de *A filha do arcediogo*, enganada pelo pretendente que vivia de traduções e se interessava apenas pela fortuna da rica herdeira; Amélia, que não tem capacidade de perceber os enganos em que a envolve o Padre Amaro; Luísa, que não tem malícia suficiente para perceber a sedução do discurso do primo Basílio.

Uma outra obra de Eça de Queirós apresenta interessante exemplo de vítima de ironia: trata-se de *O conde de Abranhos*, em que o autor coloca em cena um narrador de cuja palavra discorda. Utiliza assim esse leitor intradieético despreparado – certamente uma vítima da ironia do conde que ele tanto elogia – para estimular os leitores a fazer um exercício crítico, aprendendo com a caricatura do secretário ingênuo a ser menos crédulos, menos bajuladores e menos 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.

- 4 – Uma outra conclusão é de que os sinais de ironia se situam no nível da palavra dada (contextualizada) e nunca no nível da língua, do código. O amor que supostamente Maria Elisa dedica a António José da Silva, de *A filha do arcediogo*, é mesmo amor, no campo do significado, no nível da língua. Mas em relação ao contexto existe diferença: o objeto do desejo não é o comerciante, mas a sua fortuna; o mesmo se poderia dizer do amor de Amaro e de Basílio: Amélia e Luísa eram as mulheres disponíveis para a sensualidade exacerbada de cada um dos dois, o que não significa que tenha sido realmente amor o sentimento que eles lhes declararam; comprovou-se, ao contrário, o potencial de engano existente no discurso de ambos.

5 - Uma última conclusão é de que a ironia congrega: unem-se aqueles que a usam ou a percebem; é significativo que os conservadores Padre Amaro, Cônego Dias e Conde de Ribamar se reúnam no final de *O crime do padre Amaro*, para falar contra a “insurreição” e as lutas sociais e para gozarem a vista da cidade, que vêem como progressista, enquanto o narrador descreve a vida decrépita de uma metrópole em franca decadência.

A ironia retórica de que vimos falando corresponde ao primeiro grau de evidência da ironia, o da ironia coberta, no dizer de Wayne Booth. Trata-se daquele nível em que ela pretende ser compreendida como tal, isto é: a mensagem deve ser percebida em sentido contrário, antifrástico, caso em que a tática de ação pode ser tanto a simulação quanto a dissimulação. Embora o sentido pretendido não seja diretamente expresso, uma verdade é afirmada, há uma mensagem a compreender, o que pode significar uma ideologia a exaltar ou a defender.

Um grande exemplo dessa ironia é o de Swift, com a sua “Modesta proposta para evitar que as crianças da Irlanda sejam um fardo para seus pais e para o seu país”, texto em que a voz enunciativa propõe que se estimule a concepção, criação e devoração de criancinhas, para resolver o problema da fome das camadas humildes da população da Irlanda, no século XVIII. No perigoso jogo que empreende, o autor assume o risco de ver colocada em dúvida a sua convicção partidária – seria ele afinal um amigo ou um inimigo dos pobres? Somente a percepção das incongruências semeadas no texto – datas erradas, mistura de tom emocional com o tom científico de professor de economia política, entre outras – permitem que o leitor decodifique corretamente o texto. Para ver que ele diz o contrário do que diz, quando afirma, por exemplo, que apenas os ricos têm direito ao prazer, ou quando coloca no mesmo plano éguas, vacas, novilhas e leitões prestes a parir e mulheres pobres grávidas, pois dentro do seu projeto todas deveriam ter o mesmo tratamento e iguais vantagens.

### **Ironia *humoresque*, não já e ainda não**

Se a ironia retórica coloca uma dupla possibilidade, mas tem um ponto de chegada, a intenção da ironia *humoresque* ou de segundo grau, diferentemente, não é dizer o oposto, ou simplesmente dizer algo sem realmente dizê-lo. É, ao contrário, manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo, pois o texto construído com essa ironia se configura como código evanescente e lugar de passagem.

Ao usar esse tipo de ironia, o escritor coloca-se como um habitante de Blablalie, a outra ilha de que fala Guido Almansi, onde o uso da linguagem tinha inicialmente o objetivo de expressar emoções e onde mágicos da palavra começaram a falar mentirosamente desses “sentimentos”. Almansi conclui que somos todos mágicos de Blablalie, sendo os maiores mágicos os poetas, que garantem a prosperidade da literatura exatamente por sua malignidade e ambiguidade, pois é impossível saber se um texto é sério ou paródico, já que o próprio conceito de verdade está nele ausente. Essa ironia deixa assim em dúvida perene aquele leitor que procura definir um sentido final para o texto, obstinando-se em decifrar as suas incongruências, sem atentar para o caráter lúdico, fluido e instável da linguagem que o constitui.

Celestino Vega (1967) chama esse tipo de ironia de humor e explica ser ele uma forma de sabedoria que se posiciona entre o riso e o pranto, configurando-se como equilíbrio entre a

comédia e a tragédia, o que se deve ao saber paradoxal do humorista, que vê simultaneamente o verso e o reverso das situações. Um exemplo interessante estaria no estudo de Jacques Alain-Miller sobre o piropo – o galanteio que o venezuelano dirige a uma mulher sabidamente inacessível (1984). A expectativa é de que a mulher reaja com um sorriso gratificado ou com uma expressão ofendida, pois assim terá admitido e reconhecido a existência do piropeador.

Outro bom exemplo dessa ironia *humoresque* está na “Missa do galo”, de Machado de Assis, conto marcado por um clima de ambiguidade e indefinição<sup>9</sup>. É impossível estabelecer se a personagem Conceição, por exemplo, é romântica ou realista; se existe sensualidade na cena ou se esta é uma invenção da imaginação do narrador; se o clima de representação do enunciado do conto está ou não contaminado por sua enunciação e pela paródia que nele se faz de outros textos. O mesmo acontece em *D. Casmurro*, em que é impossível determinar se Capitu traiu Bentinho, ou se o autor apenas demonstra diante do leitor alguns dos artifícios com que constrói o seu romance.

Também Guimarães Rosa brinca com esse humor: exemplos seriam o “Famigerado”, em que se joga com a ambiguidade da palavra de significação duvidosa; “Partida do audaz navegante”, “A menina de lá”, “A terceira margem do rio”, ou “Pirlimpisquice”, em que se entretecem e esvaziam intenções de sentidos, para ficar apenas uma arte etérea, em que a linguagem não fixa sentidos e se tece como arte diante do leitor.

Vladimir Jankélévitch estuda essa ironia *humoresque* em sua obra clássica sobre a ironia (1964) e explica que ela ocorre em momentos em que se relaxa a urgência vital; o seu espírito é, portanto, de distensão, embora essa ironia exija um espírito alerta e ativo, capaz de afirmar sua substância nas fronteiras, consciente de que o absoluto se realiza e ao mesmo tempo se destrói em um momento fugidivo. Ironizar, nesse sentido, será portanto distanciar-se, poder colocar questões, tornar presença em ausência, introduzir no saber o relevo e o escalonamento da perspectiva; em função disso o mesmo já não será o mesmo, mas um outro; será ter flexibilidade, prevenir-se contra o desencanto, com a arte de examinar superficialmente, sem se envolver com o fanatismo exclusivista. Pela recusa ao envolvimento e ao encantamento, a ironia *humoresque* será uma *gaieté* um pouco melancólica, inspirada pela descoberta da pluralidade; nossos sentimentos e idéias devem renunciar à solidão senhorial e coabitar no tempo e no espaço com a multidão, preferindo a justiça à intimidade.

Essa atitude irônica é assim contestatória com relação ao inaudito, ao original, ao sagrado; mostra que nada é eterno e duradouro, nenhum juramento é para sempre, o universo não é infinito. Suprema questionadora das premissas sacrossantas, por suas interrogações indiscretas ela arruína toda definição e reaviva incansavelmente toda problemática, mostrando-nos o espelho côncavo em que enrubescemos de nos ver deformados, para que aprendamos a não nos adorarmos a nós mesmos.

Apesar de seu pessimismo, a ironia *humoresque* considera os renegados indulgentemente; não se indigna muito com as traições nem se espanta muito com as conversões. Esvazia a falsa sublimidade, as exagerações ridículas e o pesadelo das vãs mitologias, sendo imunização contra as decepções e antídoto para as falsas tragédias. O ironista escolhe ser um outro eu que não ele mesmo; cita-se por ironia e prevê a troça do outro. Diz, então, à sua maneira, que toda a essência do ser é a do *devoir*, que não há outra

<sup>9</sup> Ver neste volume: “ ‘Missa do galo’, de Machado de Assis: ironia romântica, humor e leveza”.

maneira de ser que *dever-ser*. A consciência irônica explora assim com virtuosidade a dissociação entre ser e parecer, o equívoco entre o parecer e o aparecer, o desacordo do pensamento com a linguagem, do pensamento com a ação, do pensamento consigo mesmo.

Eça de Queirós usa essa ironia *humoresque* em *Alves & Cia.*, a qual é posteriormente acentuada por Helvécio Raton em seu filme *Amor & Cia.* Eça e Raton exibem em suas obras a percepção de que o ser humano tem motivações internas que justificam as suas reações diante da realidade e mostram, com perspicácia e sensibilidade capazes de perceber que a verdade / realidade variam conforme a perspectiva, o personagem Godofredo – o marido traído –, como um ser humano caracterizado pela falta, pela insegurança, pelo desejo e pela necessidade do olhar do outro<sup>10</sup>.

Também o fidalgo Gonçalo Mendes Ramires, o fidalgo da torre, de *A ilustre casa de Ramires*, tão sensível e tão covarde, tão sozinho e tão querido pelos amigos, parece ser trabalhado com a ironia *humoresque*. É como se Eça de Queirós, depois de tentar por muito tempo e em várias obras “dar um choque ao enorme porco adormecido”, compreendesse afinal que uma personagem como Gonçalo, vindo daquela torre e com aquela origem, não podia ser forte e decidido, mas devesse ser aceito e amado como um ser humano.

É interessante notar que o romance permanece inconcluso, o que é também sinal da ironia usada em sua elaboração. Gostosamente lúdico, particularmente atento a todos os fios com que se constrói, deixa em suspenso várias questões, como a da oposição entre Romantismo e Realismo e a da valorização ou não do romance histórico. Espelhando-se no bom humor e na capacidade de brincar com as palavras, revelados em vários momentos pela personagem central do romance, o autor explicita a capacidade multiplamente sedutora da narrativa e enfatiza a intrincada trama do texto, que constrói com a sua plurissignificância uma verdade narrativa própria, não situada no plano do pragmatismo e da solução de problemas, mas no da comunicação, da criatividade, do fingimento e da arte<sup>11</sup>.

Outro bom exemplo de ironia *humoresque* seria o poema de Fernando Pessoa:

#### Autopsicografia

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que êle teve,  
Mas só a que êles não têm.

(Pessoa, 1965, p. 164-5)

<sup>10</sup> Uma comparação entre as referidas obras estão no texto *Alves & Cia.*, de Eça de Queirós, e *Amor & Cia.*, de Helvécio Raton, neste volume.

<sup>11</sup> Ver neste volume o estudo: “A lúdica complexidade de *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós”.

O título do poema parece prometer uma 1ª. pessoa gramatical, mas nele encontramos de início apenas uma 3ª. pessoa. Trata-se de uma incongruência provocadora de estranhamento que funciona como sinal de alerta para o leitor. O poeta mencionado no texto aparece como uma personagem do poema, uma ficção que funciona também como arte poética do autor, pois tanto pode significar “este poeta que sou” quanto a “classe” de poetas, ficando uma ambiguidade que não permite certezas ao leitor. Há um testemunho oblíquo, que é muito mais fictividade e invenção: se o poeta teve duas dores – a sentida e a que sobre essa se fingiu –, há no poema uma terceira dor, que é a que os leitores lêem, e ainda uma quarta, que os leitores sentem através dessa dor que eles lêem, e que é a dor que eles não têm. Se o poeta pode sentir uma dor inventada, o leitor pode sentir uma dor que ele não tem, e assim se multiplicam as máscaras e os fingimentos de uma linguagem que nada garante, antes exhibe os artifícios com que se constrói. O Poeta mostra assim o fingimento de sua escrita, que nada pretende dizer: o que deseja é usar com liberdade a linguagem, desvinculando o seu dito de significados prévios, que poderão entretanto ser atribuídos ao texto pelo leitor.

A ironia *humoresque* elabora assim um texto que é um rodeio irônico, uma espécie de bordado, algo como uma licença poética ou um arabesco, em que o eu que fala é um acrobata funâmbulo que se equilibra por seus reflexos e movimentos; é o que detém um saber extra-lúcido, tão mestre de si que é capaz de brincar com o erro. Parece jogar o jogo do inimigo (mostra assim o parentesco dessa ironia com a retórica); essa a sua grande arte e suprema liberdade, a mais inteligente, a mais diabólica, a mais temerária também. Lembra assim Nietzsche, para quem o sentido da literatura é extra-moral, isto é, não tem fins pragmáticos: ele fala apenas do fingimento poético ou da fictividade da poesia.

Na ironia *humoresque* o ironista se anestesia para não perceber o gosto das qualidades; renuncia à preciosa ingenuidade que torna as coisas envolventes e humanas. O perigo que ele corre relaciona-se com a crença em sua própria indiferença, pois não se endossa sempre uma ideia sem aderir a ela algum dia. Brinca com o fogo e queima-se algumas vezes: fingindo amor, arrisca-se a prová-lo; parodiando imprudentemente arrisca-se a cair em sua própria armadilha, pois depois de fazer paródia pode-se imitar seriamente o parodiado e acabar por assumir verdadeiramente o papel representado: a consciência do espetáculo pode gerar o espetáculo. É que a peça que a paródia<sup>12</sup> prega aos ironistas explica-se pela carga de história e de lembranças presentes nas palavras; sua riqueza de sentidos que permite a alusão pode significar armadilha do inconsciente verbal.

O principal perigo da ironia reside no fato de não haver ironia absoluta; ela está sempre a ponto de nomear-se e de instalar-se no centro de um sistema. É que não existe ironia sistemática; a menor complacência da consciência anula o desespero do remorso, torna toda sinceridade suspeita, empana enfim a pureza de intenção. Assim também a menor afetação faz do ironista um profissional e do homem charmoso um especialista do charme, isto é, um bufão e um debochado.

O autor da ironia *humoresque* é a boa consciência maldosa que pode fazer e desfazer, não deixando jamais viver muito a própria ilusão. A sua obra é código evanescente e de passagem. Sua trama penelopeana é a da obra contestada, volatizada, ironizada, obra fantasma que a cada noite se desfaz. Este é o seu reino: não já e ainda não. Daí a relação dessa ironia com a atividade lúdica, num jogo desinteressado, que não tem finalidade, é instrumento de

<sup>12</sup> A paródia é uma ironia intertextual; a ironia retórica é contextual, enquanto a ironia *humoresque* é intratextual.

dissidência e de evasão da atividade séria: essa ironia é assim uma circunvolução do sério, embora ela não se contente, como o jogo, de passar e pronto: representa um progresso, onde ela passou há mais luz e mais verdade.

A ironia simplista (retórica) decifra-se automaticamente: se os primeiros são os últimos, se o norte se torna o sul, nada é finalmente mudado; se os mestres e os escravos trocam de lugar, muda-se simplesmente de mestres e de escravos e a injustiça é mais invertida que destruída. Uma ordem invertida é uma ordem que tem um novo “direito” e não é revolucionária senão em aparência. As simetrias semelhantes às dos antípodas testemunham uma seriedade sem humor, uma ironia fechada, um dogmatismo da ironia que funciona como qualquer absolutismo e que se fixa na afirmação ridícula de sua própria frivolidade.

A ironia *humoresque*, diferentemente, é demoníaca: amorosa, séria, usa sempre a leveza e fica entre a tragédia e a comédia, dizendo que nada é tão grave quanto cremos, nem tão fútil quanto julgamos. Assim como o humor não existe sem o amor, não há ironia *humoresque* sem alegria e lucidez. O objetivo dessa ironia não é nos deixar macerar no vinagre dos sarcasmos, nem depois de massacrar todos os fantoches, construir outros em seu lugar, mas é restaurar aquilo sem o que a ironia mesma não seria irônica: um espírito inocente e um coração inspirado. Seria, portanto, um erro vê-la apenas a serviço do espírito de destruição.

Wayne Booth (1974) chama essa ironia de instável; Muecke denomina-a “ironia geral” e afirma que ela emerge da consciência de que a vida está em desacordo consigo mesma e com o mundo, pois os desejos do homem esbatem-se contra a certeza de sua morte, a impenetrabilidade do futuro, a limitação de seus poderes, a força da biologia, a obstinação das forças naturais: a infinita insaciabilidade do desejo encontra finitas possibilidades de satisfação.

Jankélévitch vê a ironia *humoresque* como leve e sutil, com nuances de gentileza e de afetuosa simplicidade: compadece-se do que ri, tornando-se cúmplice secreta do ridículo. Enquanto a ironia fechada é agressiva e hostil, essa ironia é aberta, humilde e pacífica, não se esgotando para ela as circunstâncias atenuantes. Por isso mesmo, ela livra da ambição do poder, da servidão dos partidos, do pedantismo da ciência, da admiração dos grandes personagens, da mistificação da política, da superstição do grande universo e da adoração de si mesmo. Um bom exemplo é o que encontramos em “Partida do audaz navegante”, de Guimarães Rosa, com a sua Brejeirinha sensível, brincalhona, capaz de degustar os sons das palavras, as quais tenta aproveitar para aproximar as pessoas, sem se preocupar com sua significação<sup>13</sup>.

Essa ironia refinada é efetivamente um fenômeno que se situa na transição e no limite; não pode realizar-se senão em situação intermediária, hesitante e indecisa: nunca lá ou aqui, mas sempre na passagem; romântica e clássica, mística e prosaica, aventureira e burguesa, parece contrária à admiração, ao respeito e ao amor, mas na verdade ela os aprofunda, pois não acredita na maldade radical, mostrando sempre o altruísmo que há no egoísmo, a verdade relativa que há no erro.

---

<sup>13</sup> Ver neste volume “Brejeirinha e outros louquinhos/artistas de G. Rosa”.

A percepção dessa ironia se fará principalmente pela intuição, pela percepção das incongruências, pela consciência do contraste entre aparência e realidade e pela capacidade de ler nas entrelinhas, nos silêncios, nos espaços vazios. Na verdade, essa ironia será uma realização conjunta de autor e leitor, já que os elementos fundamentais da estrutura comunicativa são emissor, receptor e mensagem, o que supõe uma comunhão do código entre os dois extremos do processo.

A ironia *humoresque* é, portanto, lugar simultaneamente do não já e do ainda não, da afirmação e da negação; é o espaço em que se constrói, com o fio penelopeano do simbólico, uma permanente oscilação entre o real e o imaginário. Por isso mesmo, a ironia *humoresque* foi um ingrediente extremamente importante para o Romantismo alemão, cujo objetivo era fazer brilhar a poesia, não como obra, mas como arte, pura consciência do instante e lugar do exercício da liberdade absoluta.

### **Ironia romântica**

Assim termina *A queda dum anjo*, de Camilo Castelo Branco:

Eu, como romancista, lamento que ele não viva muitíssimo apouquetado, para poder tirar a limpo a sã moralidade deste conto.

Fica sendo, portanto, esta coisa uma novela que não há-de levar ao céu número de almas mais vantajoso que a novela do ano passado. (BRANCO, 1986, p. 245).

Esse eu que fala no texto parece referir assim a expectativa de que o seu “conto” tivesse um objetivo moralizante; conclui, porém, que o final feliz da trajetória de Calisto Elói esvazia o ensinamento que a novela poderia conter, e o narrador aproveita para lembrar a existência de outros livros do autor, estimulando assim o leitor a lê-los (e a comprá-los!). Paralelamente, porém, acentua-se o caráter de arte e produção desse texto que é uma elaboração de linguagem, uma manifestação de liberdade de um eu que se sabe determinado pelas leis morais da sociedade, mas que, ironicamente, brinca com elas, exibindo a arte com que constrói a sua obra.

Camilo Castelo Branco parece assim usar em *A queda dum anjo* o que Guido Almansi chama de *tongue-in-cheek*, ou seja, múltiplos e sutis sinais dirigidos ao receptor, a indicar-lhe o caráter de jogo e auto-paródia do texto, que torna visível o material que utiliza e a ironia romântica com que se constrói. Nessa novela, até a história contada é ironizada, por ser apresentada como um conto de fadas que parodia as narrativas românticas. O autor ironiza ainda a construção narrativa, pois desnuda para o leitor os artifícios de seu texto, cuja tessitura deixa ver simultaneamente o seu direito e o seu avesso. Fala portanto de ironia com ironia, o que é uma forma de buscar a compreensão reflexiva de seu leitor, com quem estabelece comunicação, valorizando-o como um outro capaz de posicionar-se criticamente diante da realidade<sup>14</sup>.

Trata-se aqui da ironia que os Schlegels, Karl Solger e outros chamam de ironia romântica. Trata-se da objetividade, “indiferença” e liberdade do autor arredoio, altivo e divino que, sistematizada na época do romantismo, já se encontra entretanto em Aristófanes,

---

<sup>14</sup> “A reversibilidade irônica de *A queda dum anjo*, de Camilo Castelo Branco”, ensaio constante neste volume, estuda com mais profundidade a questão da ironia romântica nessa obra de Camilo.

Petrarca, Cervantes, Goethe, Shakespeare e outros e é também, em teoria e prática, a ironia de Flaubert, Joyce, Thomas Mann e Machado de Assis.

A ironia romântica amplia e complexifica o fingimento existente na ironia retórica. Acrescenta-lhe uma auto-ironia que é fruto de complexa consciência narrativa e em que o texto, ao invés de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem. A literatura não camufla mais os seus artifícios de representação: ao contrário, exhibe-os. Ao invés de procurar reproduzir algo exterior, o texto passa a preocupar-se em mostrar o material com que se constrói, na perspectiva de uma fala não transitiva, cuja tarefa não é dizer as coisas (desaparecer no que elas significam), mas dizer(-se), numa fala sujeito que entretanto não faz de si mesma o novo objeto dessa linguagem sem objeto.

Camilo Castelo Branco é um especialista nessa ironia – que indica ser a obra construída por uma consciência em ação –, evidente em *A queda dum anjo*, entre outros elementos, pela inadequação entre títulos e conteúdos de capítulos, pelo uso irônico de antropônimos e topônimos, pela reduplicação de papéis das personagens, pela presença explícita do narrador, que aparece também a partir de modais (“aqui”, “este”, “deste” (p. 13)) e nos comentários (entre parênteses ou não) que provocam o esvaziamento irônico da seriedade, através da colocação lado a lado de elementos incongruentes.

Também *O que fazem mulheres* é um grande exemplo de ironia romântica: a novela tem dezessete capítulos e mais um outro - “Avulso” - , que deve ser colocado onde o leitor quiser. Tem além disso “Cinco páginas que é melhor não se lerem” – as quais antecedem o capítulo XV; a conclusão, dois antelóquios, sendo um “A todos que lerem” e outro “A alguns dos que lerem” e ainda um suplemento, que contém um prefácio, supostamente escrito depois de o romance acabado e estranhamente colocado em seu final. Nesse prefácio está incluído um longo poema, composto por uma nova personagem, um recém apaixonado pela heroína, cuja função é colocar em dúvida a sua extraordinária virtude, a partir de cuja fama, diga-se de passagem, ela (e antes dela sua mãe) domina todas as personagens da história. Explicitam-se assim os artifícios da narração, mas o leitor nunca tem certezas relativamente ao que diz o texto que lê, pois o narrador o faz prever acontecimentos dos quais muda posteriormente o rumo. Em *O que fazem mulheres* registram-se discussões entre autor e leitores e entre autor e editor, a propósito dos acontecimentos narrados, mas também relativamente à forma de contá-los e de encadeá-los. Comenta-se o poder e a autonomia do narrador/autor e abre-se espaço para as questões do leitor, ao qual também se fazem perguntas; discutem-se nomes de personagens e as suas leituras, o seu caráter real ou ficcional, desautorizando-se, por vezes, em notas de pé de página, as suas afirmativas. Comentam-se na novela, ainda, artifícios da narração, como encaixes e reticências, vistas estas como formas de lograr o leitor, porque comparáveis aos “pesos roubados na mercearia”.

Sempre presente e atento, de vez em quando o narrador-autor chama a atenção do leitor para a arte e a paciência com que constrói o seu texto, que muitas vezes se entretece com cartas das personagens e que poderia ter continuações que são sugeridas e depois abandonadas. Pode-se observar assim, na novela, que a enunciação é muito mais trabalhada que o enunciado, cujo valor é parcial e provisório, sendo acentuado o seu caráter de ilusão ficcional.

Outro texto em que Camilo usa abertamente a ironia romântica é *Vinte horas de liteira*, em que se invertem as posições de narrador e narratário, acentuando-se a ironia do procedimento pela preocupação deste último em apresentar testemunhas para todas as histórias que relata.

Essa ironia romântica é para Friedrich Schlegel inerente à arte; trata-se de atuação do artista consciente, cuja posição é irônica por várias razões: para escrever ele precisa ser criativo e crítico, subjetivo e objetivo, entusiástico e realista, emocional e racional, inconscientemente inspirado e conscientemente artista; seu trabalho pretende ser sobre o mundo, mas se sabe ficção. Ele sabe que é impossível fazer um relato verdadeiro ou completo da realidade, por ser ela incompreensivelmente vasta, contraditória, em contínuo estado de transformação, de modo que um relato verdadeiro seria imediatamente falso, logo que completado: o que resta ao artista é incorporar ao seu trabalho a consciência de sua irônica posição diante do mundo.

A importância dessa ironia na literatura foi muito acentuada na Alemanha em fins do século XVIII, a partir do fermento de especulação filosófica e estética que fez daquele país durante muitos anos um líder intelectual da Europa. Os principais ironólogos desse período são Friedrich Schlegel, seu irmão August Wilhelm e Karl Solger. A.W.Schlegel tem um conceito de ironia como um balanço do sério e do cômico, do imaginário e do prosaico. E Karl Solger afirma que a genuína ironia 'começa com a contemplação do destino do mundo em larga escala'. Antes dele, F. Schlegel chegara a acreditar que a ironia era consequência do reconhecimento do fato de que o mundo em sua essência é paradoxal; somente uma atitude ambivalente pode abranger a sua totalidade contraditória. Como diz Bourgeois, a ironia romântica não é a simples distância do autor em relação à sua obra; ela faz com que o significado não seja necessariamente o objetivo do discurso, que cada sentido compreendido diretamente, ao ser tomado ironicamente reenvie ao significante, para lhe dar o único valor possível, o de ato estético.

Com a ironia romântica, que não é a ironia da época romântica, mas elemento constitutivo do romantismo alemão, do romantismo francês e de movimentos semelhantes, o que se procura ressaltar é a ironia como coexistência dos contrários, como resultado de oscilação entre objetividade e subjetividade, como consciência de que a obra é construída por uma consciência em ação. Trata-se da expressão de uma arte que quer ser reconhecida como arte e por isso não se satisfaz com o sério absoluto; através de constante parábise, a ironia romântica desfaz a cada momento a ilusão de representação da realidade para mostrar o artista em ação, de modo a exibir a autonomia de uma arte que tem a sua realidade própria e por isso pode misturar o sério e a brincadeira do jogo, o sonho e a realidade, o sublime e o patético, e assim tornar sensível a distância entre o mundo limitado e o infinito do ideal.

Reduplicação, espelhamento, fragmentação, mascarada, inversão, auto-paródia, multiplicidade de papéis representados, jogo constante, parábise – são artifícios frequentemente usados pela obra construída com a ironia romântica, em que o autor se mostra constantemente por trás de suas personagens, pois o objetivo é desfazer a ilusão da representação, contradizer o espírito de seriedade da obra. Esta não será assim a representação de algo exterior a ela, mas algo que se faz diante do leitor / espectador, essencial para a existência da obra: o narrador / autor pode contar uma história, a história que quiser, conduzi-la como lhe aprouver, porque só ele a conhece (ou só ele pode inventá-la).

Paradoxalmente, porém, só o pode fazer porque há quem o entenda, quem acredite nesse saber, quem se disponha a entrar nessa comunicação.

Para Schlegel e para a ironia romântica, a verdadeira arte estará desvinculada de valores morais, e representa o reconhecimento do artista de que é impossível a realização de seu desejo do absoluto, dadas as suas limitações. O autor relaciona a dialética irônica com as duas polaridades do pensamento idealista – finitude e infinitude, criação e negação de si – e revela sua inclinação por uma ironia que pudesse absorver todas as outras, a partir da valorização do fragmento e da relatividade. Na sua teoria estética, a ironia é uma resposta à irrealizabilidade do Absoluto, visto como uma tangível presença para a consciência.

É sintomático que essa perspectiva estética schlegeliana tenha sido severamente criticada por Hegel, cujo idealismo marcado pelos princípios da fenomenologia valoriza a representação como a tarefa original, primária, da expressão artística, vista sempre como um degrau para se chegar ao Absoluto. É que, para Hegel, a arte tem que ser moral, sendo a linguagem mediadora entre as representações interiores e exteriores.

Para Schlegel e para a ironia romântica, ao contrário, a literatura não é capaz de realizar o absoluto, pois o abismo entre o Absoluto e a mente que busca realizá-lo é completo e definitivo: embora perceptível, o Absoluto não é concebível ou explicável.

A ironia romântica representa, assim, um fator de autonomia em arte: arte como arte<sup>15</sup>, pois através da ironia romântica o autor cria algo que seria, no caso do romance, por exemplo, não simplesmente uma história, mas o contar uma história completa, com o autor e a narração, o leitor e a leitura, o estilo e a sua escolha, a ficção e o fato. A obra teria assim uma realidade própria, não considerada como um fim em si, mas como fenômeno autônomo - simulacro -, ao mesmo tempo valor supremo e não valor absoluto, em que o autor se quer lúcido no momento mesmo em que é mais apaixonado. Através da ironia, a literatura romântica toma consciência de si mesma e anuncia que toma o poder, encontrando entretanto o seu sentido mais perigoso ao interrogar-se de maneira declaratória, ora triunfante ao descobrir que tudo lhe pertence, ora angustiada por reconhecer que tudo lhe falta, pois ela se afirma por ausência.

Maria de Lourdes Ferraz lembra a presença do autor na obra como elemento importante da ironia romântica: essa presença indica o caráter ilusionista da escrita e, por extensão, o caráter mistificador da literatura. “Em nome da autenticidade, a desmistificação reforça a força mistificadora da ficção” (FERRAZ, 1987, p. 80). Ferraz acentua também a importância do tratamento do tempo na elaboração da ironia romântica, considerando mesmo esse elemento narrativo como “chave da ironia do narrador”. Isso porque

(...) o tempo do narrador só o é enquanto refere outro tempo – o da história. O discurso, dito do narrador, só assim se pode designar porque enquadra a temporalidade da história; nada fixa o sujeito enunciador senão o próprio enunciado; o momento da enunciação só se percebe quando enunciado. É como se o *presente* intemporal e atemporal só valesse pelo tempo que cria, inserto num devir onde o que importa é o passado e o futuro. (FERRAZ, 1987, p. 91)

---

<sup>15</sup> Importante ressaltar que não se trata de “arte pela arte”, mas de arte feita conscientemente “como” arte.

Ferraz considera que a presença da ironia romântica marca, na literatura, o nascimento da teoria literária, pois “A história que se quer ao mesmo tempo lugar de reflexão e lugar de acção terá de ser uma teoria da ficção e encarnação dessa mesma teoria”. (FERRAZ, 1987, p. 91) Também André Bourgeois (1974) refere essa questão da teoria literária, pois afirma que, na consciência da coexistência dos contrários e na impossibilidade de separar a plenitude do caos estão alguns dos pressupostos da ironia romântica, os quais impedem ao mesmo tempo a pura subjetividade e a pura objetividade, criando assim distância entre o autor e a obra e apresentando uma reflexão poética multiplicada como em uma série infinita de espelhos.

A ironia romântica será portanto aquela em que a arte quer ser reconhecida como arte, essência fictícia: quanto mais profunda, mais lúcida, mais consciente de si mesma. Trata-se de uma arte que não se satisfaz com o sério absoluto, pois não quer ser igual à realidade; por isso toma o dito e o decompõe, fragmenta, desestrutura e discute, consciente da necessidade de distanciamento do real. O ironista consente assim em ser apenas um "muro sensível", por cujas fendas se possa "ver as vozes e ouvir os rostos"; refugia-se conscientemente no papel representado, fazendo-se espectador de si mesmo e espectador desse espectador.

A obra irônica será então síntese de noções antitéticas; ação e não contemplação passiva, aliança entre objetividade e subjetividade, ela mistura o sério e a brincadeira, o sonho e a realidade, o sublime e o patético, o real e o aparente; busca assim tornar sensível a distância entre o mundo limitado e o infinito do ideal, situando-se no instante frágil da passagem do determinado ao indeterminado, do finito ao infinito.

Afirmção da ilusão das coisas e, antes de tudo, da ilusão da própria arte, a ironia romântica busca fazer reprodução infinita de imagens a refletirem-se de espelho em espelho: por isso seus motivos recorrentes são os da mascarada, do especular e do duplo. Sua função é mergulhar o leitor num equívoco benfeitor, que o torna ativo e atento para perceber a diferença entre o eu que vê e o eu que atua e a transparente opacidade da máscara que, se for perfeita demais, não se distinguirá de falsidade (é preciso que se tenha consciência da máscara).

Só existe ironia romântica quando o autor se mostra por trás de suas personagens, isto é, se se desfaz a ilusão de ser a obra uma "realidade", e se o que se diz tem um valor parcial e provisório, por contradizer o espírito de seriedade da obra literária. É que a obra irônica afirma-se não como paródica mas como auto-paródica, quando por exemplo indica o caráter arbitrário de um romance, conto ou peça de teatro. Além disso, nela o autor apresenta a consciência de ser o seu primeiro leitor; pode comentar e julgar o que escreve, sendo a ruptura permanente da ilusão da representação através da parábase um dos tipos de manifestação do "jogo com a obra". Ao intervir, o autor sugere uma ultrapassagem de sentido, que passa a ser visto como relativo e incompleto, o que sugere ao leitor que tudo pode ser justificativa para a criação literária.

Um bom exemplo de ironia romântica está em *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós, em que uma personagem escreve uma novela que poderia ter o mesmo título do romance. A presença de um representante da representação dentro da obra funciona como um artifício muito usado pela ironia romântica – a parábase –, com que se desmistifica o caráter de verdade e de lição moral do texto, que passa a apresentar-se como arte, relatividade, brinquedo, jogo. A reduplicação e o espelhamento valem assim como índices da construção

irônica, que explicita o caráter de produção programada da obra, diferente daquela que pretende ser simplesmente uma representação da realidade.

“A abóbada”, de Alexandre Herculano, aqui já mencionada para exemplificação de ironia retórica, teria assim também elementos de ironia romântica. Existe nela um narrador/autor que assume o seu papel de articulador da trama textual, dirigida a um leitor/narratário com quem busca estabelecer comunicação através de expressões majestáticas na 1ª pessoa do plural: “fizemos” (p. 777), “nosso entender” (p. 778), “nos levaram” (p. 780), “narramos” e “extraímos” (p. 793); por modais marcadores de sua presença: “aqui”, “talvez” (775), “estas” (p. 776); e pelas referências ao leitor (p. 793). Denuncia assim sua subjetividade na aparente objetividade da narração, lembrando Schopenhauer e revelando a arte com que elabora o fingimento da construção textual. É ainda pela parábase e pela representação dentro da representação que “A abóbada” se revela produção de uma consciência criadora em ação: depois de narrar o prólogo do auto, por exemplo, o narrador acentua o caráter de produção de seu texto, quando chama a atenção para as ondas de papelão com que se finge a presença do mar, ou quando comenta a liberdade cênica com que um ator/personagem afirma subir ao céu, descendo na verdade os três degraus do palco.

Se os jogos de alusões visam ironicamente afirmar significados e “verdades”, como se pode observar na ironia retórica usada no conto por Mestre Ouguet (p. 781), pelas personagens do prólogo do Auto de Visitação dos reis magos, por Frei Lourenço e Martim d’Océm, por elementos da corte de D. João I e pelo próprio Rei (p. 798), ou na ambiguidade que torna impossível decidir se é Deus ou o Diabo o responsável pelas notícias de que o povo, inexplicavelmente, sabe, não se pode deixar de observar o papel da ironia romântica na narrativa. Dentro da representação nela explicitada encaixam-se a representação do “Auto da visitação” (que ironicamente não chega a completar-se), a representação existente no prólogo, o arremedo de representação constituído pelo monólogo de Mestre Ouguet e a cerimônia do exorcismo, que pode ser vista também como representação. Essa multiplicação de representações – principalmente se se observa estarem elas aliadas à presença de uma voz que se assume como representante da representação –, revela o importante papel exercido pela ironia na elaboração desse texto de Herculano, que o apresenta como produção, resultado do trabalho consciente de um artista em ação que tem valores a enaltecer, mas até por isso valoriza o receptor de seu texto, desejando com ele estabelecer comunicação.

Entre as obras que usam exemplarmente a ironia romântica na literatura portuguesa parece interessante lembrar *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro; atente-se para a constante preocupação da novela com os temas da representação, da criação, do fingimento. Observe-se nela a presença de máscaras, espelhos e duplos. Veja-se a fragmentação de seu enunciado, o que poderia ser mais um sinal da artificialidade de sua construção. Vejam-se também as coincidências existentes na narrativa, indicando que ela se dobra sobre si mesma e evidencia os elementos com que se constrói: disso são exemplos a orgia de fogo da americana, simultânea ao encontro “de almas” de Ricardo e Lúcio; ou a conclusão da obra de Ricardo – o *Diadema* – que coincide com o desejado encontro de Lúcio e Marta. Lembrem-se ainda outras histórias contadas, outras obras referidas ou criadas pelas personagens, que constituem *mises-en-abyme* no plano da narrativa e funcionam como espelhamentos que, junto às idéias de máscara e de duplo, indicam que a estória oscila ironicamente entre mimese e produção. *A confissão de Lúcio* revela-se assim, na melhor tradição de *Orpheu*, como ato estético que

afirma ironicamente o caráter ilusório da obra de arte que se quer reconhecida como tal, e que por isso mesmo revela a sua intenção de comunicação com o leitor<sup>16</sup>.

Um bom material para se estudar a utilidade da ironia para a construção literária pode ser encontrado na obra do escritor português contemporâneo Augusto Abelaira, cujos romances, temperados desde o início com pitadas de ironia, constroem-se sobre certezas nenhuma: seus diálogos são apenas “prováveis”, suas personagens substituíveis, seu tempo reversível. A representação presente no enunciado é constantemente desmascarada, assim como a camuflagem e o fingimento utilizados em sua tessitura textual, desvelando-se a estratégia lúdica de uma elaboração que se caracteriza mais como trama de significantes que como rede de significados, mais como falsificação e costura de fragmentos que como narração organizada: comunicação e não lição a transmitir.

Configurando-se como exercícios (in)úteis de construção de sentido, escrita e leitura confirmam, na obra de Abelaira, na perspectiva da ironia *humoresque*, a incompletude de um eu que busca na literatura ilusória plenitude e solução para o vazio existencial, opondo-se ao pragmatismo de narradores e personagens preocupados com a significação. Os romances de Abelaira inscrevem-se assim como dialogismo, construção, escrita, fingimento, arte. Enquanto isso colocam retoricamente questões aos colonizadores, aos divulgadores da fé cristã, a todos aqueles que pretendem utilizar a linguagem como forma de dominação, como aqueles narradores textuais que julgam ser função da literatura apenas o dizer e o significar.

Com uma arte autônoma e consciente, esses textos preocupam-se com o estabelecimento da comunicação, deixando, por isso mesmo, que o leitor entreveja, em alguns momentos, os bastidores da criação. Através da ironia romântica, eles se revelam então jogo, artifício, trama, tornando evidentes os instáveis elementos de máscara, espelhamento, intertextualidade e *mise-en-abyme* que entram em sua elaboração.

É comum nos romances de Abelaira haver uma personagem empenhada na escrita de um livro, na elaboração de uma obra de arte ou de uma representação, no desempenho de um papel, na execução ou na audição de uma obra de arte ou de uma peça musical ou, como acontece em *O triunfo da morte*, na invenção de algo como o suco de burujandu ou a carne de pterossauro. Todas essas formas revelam-se afinal metáforas irônicas da criação literária, pois através delas pode-se vislumbrar um autor implícito que explicita o estatuto de produção de seus textos e alerta o leitor para que não se deixe enganar pelas manobras de personagens e narradores não confiáveis.

Uma das mais fecundas formas de apresentação da ironia no texto literário é essa multiplicação de perspectivas e/ou de vozes dentro da narrativa, vale dizer, essa reduplicação do fingimento. Esse dialogismo multiplica e alterna sujeitos e receptores no plano do enunciado, o que indica haver por trás deles uma outra entidade que os controla, divergindo do pragmatismo de seu discurso e caracterizando a existência de uma outra ironia, no plano da enunciação do texto, cujo objetivo é uma comunicação que faz assim sinais de alerta ao leitor. Essas narrativas apresentam geralmente personagens e/ou narradores que se preocupam com o estabelecimento de um sentido que lhes confira estabilidade. Para isso usam a ironia retórica, com a qual procuram controlar o(s) narratário(s), apresentando respostas enganosas às suas

---

<sup>16</sup> “A confissão de Lúcio e a ironia romântica”, neste volume, desenvolve estas reflexões sobre o romance de Sá-Carneiro.

prováveis questões ou impedindo a colocação de dúvidas para as quais não têm respostas; buscam eles, afinal, o estabelecimento de uma “verdade” útil aos seus objetivos de dominação. Em contraposição a essas vozes intradieéticas e ao seu uso da ironia retórica, uma outra voz denuncia nos romances os jogos de enganos; revela, através das ironias *humoresque* e romântica, o fingimento dos processos e a convicção de que a literatura se estrutura na e pela linguagem, lidando apenas com o vazio e com a certeza de que o mundo é um vácuo (in)significante em si mesmo, sendo o seu significado atribuído pelo homem.

As diferentes vozes são colocadas, nessas obras, como artífices da “tela da escrita”, da “trama do tapete”, da “colcha de retalhos”, do “colar de contas”, ou das melodias constantemente referidas, organizando-se como os fios que tecem ou emendam palavras, pérolas, pedaços de lã, hímenes ou notas musicais, vistos afinal como significantes vazios – material de fingimento –, por isso mesmo capaz de estabelecer verdadeira e desinteressada comunicação.

E assim a obra de Abelaira usa a ironia retórica dos jogos de poder no plano diegético; com a ironia *humoresque* desamarra a retórica de significações e, portanto, de ideologias; e com a ironia romântica explícita na construção essa desvinculação de significante e significado, ao exibir diante do leitor os artifícios com que elabora essa tessitura textual.<sup>17</sup>

Para concluir, seria talvez importante apontar como se relacionariam ironia retórica, ironia *humoresque* e ironia romântica: correndo o risco de redutora simplificação, penso que se pode dizer que a ironia *humoresque* desamarra a ironia retórica de significações, de ideologias, portanto; e que a ironia romântica explícita na construção textual essa desvinculação de significante e significado, exibindo diante do leitor os artifícios com que elabora a tessitura textual, que assim só poderá ser vista como produção em que a linguagem não fixa sentidos, tecendo-se como arte diante do leitor. Ao intensificar o uso da ironia a partir do Romantismo, a literatura tem evidenciado a ambiguidade com que ilumina o cenário do “teatro” do texto e com que exhibe a máscara original da linguagem que, em princípio, não tem significados fixos, podendo ser usada com as mais paradoxais incongruências. A arte resultante realiza denúncias e demonstra necessidade de mudanças. Além disso, entretanto, e mais importante que isso, valoriza o seu receptor como uma alteridade com que deseja estabelecer comunicação.

## Referências

- ALMANZI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable tongue-in-cheek. *Poétique*. Paris, n. 36, p. 413 - 426, nov. 1978.
- BERGSON, Henri. *O riso* – ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- BOOTH, Wayne. *A rhetoric of irony*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1974.

<sup>17</sup> Estudos feitos sobre a presença da ironia em várias obras de Abelaira serão publicadas em volume especial.

- BOURGEOIS, André. *L'ironie romantique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
- BRANCO, Camilo Castelo. *A queda dum anjo*. (Intr. de Maria de Santa Cruz). Póvoa de Varzim: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1986.
- \_\_\_\_\_. *O que fazem mulheres*. Porto: Em Casa de Cruz Coutinho, 1858.
- \_\_\_\_\_. A sorte em preto. In: *Cenas da Foz*. Porto: Em Casa de Cruz Coutinho, 1860.
- \_\_\_\_\_. *A filha do arcediogo*. *A filha do Arcediogo*. Mem Martins: Europa-América, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Vinte horas de liteira*. In: *Obra seleta*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda., 1960. vol. I, p. 547-672.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Em busca do sentido (im)possível – a construção irônica da obra de Augusto Abelaira*. 1986. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica – estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.
- FINLAY, Marike. *The romantic irony of semiotics – Friedrich Schlegel atld the Crisis of Representation*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1988.
- HERCULANO, Alexandre. A abóbada. In: *Obras I – Poesia*. Teatro. Ficção. (Dir. Antônio Soares Amora). São Paulo: Saraiva, 1959.
- LANG, Candace D. *Irony / Humor – critical paradigms*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- MUECKE, D. C. *Irony*. 4 th. Ed. London: Methuen, 1978.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O crime do padre Amaro*. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, [19--], p. 33-369, vol. I. Vol. I.
- \_\_\_\_\_. *O primo Basílio*. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, [19--], p. 865-1173. Vol. I.
- \_\_\_\_\_. *A relíquia*. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, [19--], p. 1489-1675. Vol. I.
- \_\_\_\_\_. *Alves & Cia*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A ilustre casa de Ramires*. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, [19--], p. 1177-1429. Vol. I.
- \_\_\_\_\_. *O conde de Abranhos*. 2. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Lisboa: Ática, 1968.

SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2001.

SILVA, Mateus Araújo. A ironia de Sócrates nos *Diálogos* de Platão. In: *Clássica*, São Paulo, 7/8, p. 229-258, 1994/1995.

SWIFT, Jonathan. *Modesta Proposta - para evitar que as crianças da Irlanda sejam um fardo para os seus pais ou para o seu país*. Trad. Dorothée de Bruchard. Ed bilíngue. Porto Alegre: Editora Paraula, 1993.

Publicado em DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. p.17-50.