

Moema Cotrim Saes

A Perspectiva Irônica: Machado e Eça



P. 74
BOM

1910000668



Moema Cotrim Saes

A PERSPECTIVA IRÔNICA: MACHADO E EÇA

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração em Literatura Brasileira).



**Orientadora:
Profa. Dra. Ana Maria Gottardi**

668/94

1994

Agradeço

À CAPES pela bolsa concedida, que propiciou a execução deste trabalho;

À Profa. Dra. Ana Maria Gottardi, cuja orientação acadêmica foi também, para mim, uma orientação de vida;

aos Professores Doutores Antônio Manoel dos Santos Silva, Carlos Daghljan, Ismael A. Cintra e Rogério E. Chociay, pelas sugestões de leituras e pelo apoio de sempre;

As funcionárias da Biblioteca do IBILCE, Olinda Vacari Tezini Luchezi, Maria Helena Lima, Maria do Carmo Junqueira, Wilse T. Blanco Azevedo Soares, Dinorah Marolla Azarito, Elza Mitiko Sato, Gislaíne de Lourdes Gameiro e Márcia Salinas Meneses; aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, Nanci Queiroz de Assis Pereira, Onilda Naves de Oliveira Akasaki, Rosângela Bittonti Simonato e Oscar José Marques; aos funcionários do Pólo Computacional, José Maria de Almeida, Neide Leiko T. Matsumoto, Jorge Luis Crestani, Sandra R. Rossi Martins, à luta de José Décio, e Tarlei Lodi; às secretárias dos cursos de Letras Vernáculas e de Teoria Lingüística e Literária, M. Elza de Oliveira Pires, M. Celeste T. Mazucchi, à força de Amélia, ao companheirismo de Zé Paulo, à alegria de Vivian, e à ternura de Zé Paulinho.

Noema Cotrim Saes

Agradeço

RESUMO

Depois de definir os conceitos básicos de ironia, esta dissertação aponta como tal procedimento estético se à CAPES pela bolsa concedida, que propiciou a execução deste trabalho; de Eça de Queiroz e de Machado de Assis, na tentativa de evidenciar a sua relevância na cosmovisão destes autores. Ambos servem-se dos elementos da comédia, da sátira à Profa. Dra. Ana Maria Gottardi, cuja orientação acadêmica foi também, para mim, uma orientação de vida; rução de suas narrativas, permitindo que a ironia se realize nos planos intradieético e extradieético.

aos Professores Doutores Antônio Manoel dos Santos Silva, Carlos Daghljan, Ismael A. Cintra e Rogério E. Chociay, pelas sugestões de leituras e pelo apoio de sempre;

ABSTRACT

After defining the basic concepts of irony, this dissertation points out as such a poetic procedure to the CAPES scholarship granted, which made possible the execution of this work; of Eça de Queiroz and of Machado de Assis, in the attempt to evidence its relevance in the cosmovision of these authors. Both use the elements of comedy, of satire to the Prof. Dr. Ana Maria Gottardi, whose academic orientation was also, for me, an orientation of life; the construction of their narratives, allowing that irony be realized in the intradiegetic and extradiegetic planes.

Moema Cotrim Saes

RESUMO

SUMÁRIO

Depois de definir os conceitos básicos de ironia, esta dissertação aponta como tal procedimento estético se manifesta em alguns textos de Eça de Queiroz e de Machado de Assis, na tentativa de evidenciar a sua relevância na cosmovisão destes autores. Ambos servem-se dos elementos da comédia, da sátira, da carnavalização, entre outros, para a construção de suas narrativas, permitindo que a ironia se realize nos planos intradieético e extradieético.

1. Introdução	5
3. A ironia em Machado de Assis.....	96
3.1. A Cartomante.....	97
3.2. O Alienista	120

ABSTRACT

4. Algumas achegas comparativas	136
---------------------------------------	-----

After defining the basic concepts of irony, this thesis shows how this esthetic means appears in some texts by Eça de Queiroz and Machado de Assis, attempting to evidence its relevance for their *Weltanschauung*. Both authors use elements such as comedy, satire, carnivalization and others, in their narratives, allowing irony to take place in the diegetic and extradiegetic levels.

SUMÁRIO

	Página
1. Introdução	6
2. A ironia em Eça de Queiroz	17
2.1. <i>O Mandarim</i>	18
2.2. <i>A Relíquia</i>	55
3. A ironia em Machado de Assis.....	96
3.1. <i>A Cartomante</i>	97
3.2. <i>O Alienista</i>	120
4. Algumas achegas comparativas	156
5. Bibliografia	168

Se voltássemos no tempo em busca do vocábulo *ironia*, encontraríamos em Demóstenes ou em Platão o termo *eiron* para designar um determinado comportamento. Ao menos assim afirma D. C. Mücke, em *Irony*, no capítulo em que traça o desenrolar da significação do termo homônimo à sua obra. Para Sócrates, a ironia trata, a rigor, de anular os argumentos de um opositor em uma discussão através de indagações que o induzam a questionar suas próprias afirmações. Mas, a partir de Aristóteles, afirma D. C. Mücke, talvez por ter em mente a figura de Sócrates, ele [Aristóteles] classificou 'eifroneia' no sentido de dissimulação auto-depreciativa, (...). Quase ao mesmo tempo, a palavra que, inicialmente denotava um modo de comportamento, veio também a ser utilizada para definir um hábito simulador de linguagem; 'eifroneia' é, atualmente, uma figura de retórica: criticar através de um elogio irônico ou enaltecer através de uma repreensão irônica.¹

Assim sendo, Quintiliano, Cícero e autores posteriores a Aristóteles trabalham com o conceito, mas não com o vocábulo em questão. Utilizam apenas termos aproximados, tais como piada, zombaria etc. A palavra *ironia* surgirá somente após 1502, na Inglaterra, e, por extensão, em toda a

¹. MUCKE, D. C. *Irony*, p.15. Todos os textos citados, que originalmente estivessem em língua inglesa, foram traduzidos pela autora desta dissertação.

Europa, em um processo lento, crescente e gradual de significação.

Se voltássemos no tempo em busca do vocábulo *ironia*, encontraríamos em Demóstenes ou em Platão o termo *ieron* para designar um determinado comportamento. Ao menos assim afirma D. C. Mücke, em *Irony*, no capítulo em que traça o desenrolar da significação do termo homônimo à sua obra. Para Sócrates, a ironia trata, a rigor, de anular os argumentos de um opositor em uma discussão através de indagações que o induzam a questionar suas próprias afirmações. Mas, a partir de Aristóteles, afirma D. C. Mücke, talvez por ter em mente a figura de Sócrates, ele [Aristóteles] classificou 'eíroneia' no sentido de dissimulação auto-depreciativa, (...). Quase ao mesmo tempo, a palavra que, inicialmente denotava um modo de comportamento, veio também a ser utilizada para definir um hábito simulador de linguagem; 'eíroneia' é, atualmente, uma figura de retórica: criticar através de um elogio irônico ou enaltecer através de uma repreensão irônica.¹

Assim sendo, Quintiliano, Cícero e autores posteriores a Aristóteles trabalham com o conceito, mas não com o vocábulo em questão. Utilizam apenas termos aproximados, tais como piada, zombaria etc. A palavra *ironia* surgirá somente após 1502, na Inglaterra, e, por extensão, em toda a

¹. MÜECKE, D. C. *Irony*, p.15. Todos os textos citados, que originalmente estivessem em língua inglesa, foram traduzidos pela autora desta dissertação.

Europa, em um processo lento, crescente e gradual de significação.

Apenas nos séculos XVIII e XIX, ainda de acordo com Mücke, surgem novos significados para o termo. Este crescimento tão essencial deve-se aos românticos alemães, os principais estudiosos da época, entre eles: Friedrich Schlegel, August W. Schlegel e Karl Solger. A ironia é relacionada, então, ao distanciamento do autor na composição da obra, e também a imagens como ambigüidade, incongruência, paradoxo e outros termos similares.

Posteriormente, surge Connop Thirlwall em 1833, com um artigo intitulado "On The Irony of Sophocles". Sua colaboração está no fato de entender a ironia tanto na vida quanto na literatura ao classificar sua *ironia dialética* e, principalmente, no fato de perceber a possibilidade de realização de um processo irônico sem qualquer ironista.

Finalmente, surge Kierkegaard com *The Concept of Irony*, que será determinante para uma nova linha de pensamento sobre o processo irônico, ao considerar a ironia como *imanente ao ser irônico*. De acordo com o traçado histórico de Mücke, se na Antiguidade Clássica a ironia era entendida apenas como uma *espécie de comportamento* (ironia situacional), vê-se que hoje há certa tendência em defini-la como uma contradição, ou melhor, como um desnível entre enunciação e enunciado, aproximando-a assim do campo da retórica.

Sob esse novo prisma, a ironia não mais é considerada apenas sob o ponto de vista do seu efeito, mas também como um processo estético. Deixa-se de estudar o riso como um dos humores do homem ou como característica dos povos germânicos para jogá-lo em um contexto mais abrangente. Autores como Kenneth Burke, David S. Kaufer, Douglas C. Muecke e Wayne C. Booth estudam este fenômeno inerente ao ser humano, porém dedicam-se atentamente a um processo estético comum à vida e à arte. Em algumas dissertações atuais que abordam a ironia como *Contribuição para o estudo da ironia em Uma Campanha Alegre de Eça de Queiroz*, de Ana Maria D. C. M. Oliveira, ou *Infância de Graciliano Ramos: memória, sentimento e discurso: introdução a um estudo da ironia*, de Regina F. A. Conrado, vê-se que as leituras que abordam o ponto de vista irônico trabalham exaustivamente com os recursos utilizados pela ironia, ao ponto de nos depararmos com um real tratado de lingüística. sintáticos. Ao estendermos a ironia ao campo estru

Partindo principalmente dos conceitos de W. Booth e D. C. Muecke, pelo didatismo e simplicidade do discurso de ambos, pode-se chegar a um conceito mais abrangente de ironia. Enquanto o primeiro autor volta-se, mais para a relação triádica da ironia, aconteça ela no texto de uma obra literária ou numa peça teatral, o segundo autor dá-nos uma visão bem maior dos preceitos e conceitos com que trabalha o discurso irônico. Além destes autores, cotejamos ainda textos de David S. Kaufer, Vladímir Propp, Henri

Bergson, Luigi Pirandello, dentre outros, para que pudéssemos estabelecer os padrões de nossa análise. Assim, enquanto Mücke insiste no caráter crítico da ironia, ou mesmo do riso, surge W. Propp acreditando na possibilidade de um riso bom, sem qualquer fagulha de mordacidade. O belo texto de Booth auxilia-nos no entendimento da construção de uma ironia textual, enquanto Bergson descreve quais mecanismos físicos despertam o riso. Mantivemo-nos fiéis apenas às qualificações dos diversos tipos de ironias que Mücke desenvolve na obra citada, para estabelecermos um padrão em nossas colocações. Trabalhando com conceitos restritos na classificação das ironias torna-se fácil a compreensão da ironia utilizada por este ou aquele escritor. Caso permanecêssemos apenas no nível sintático, a análise tenderia a focalizar tão somente os recursos retóricos de Machado e Eça, com suas figuras de linguagem e outros recursos sintáticos. Ao estendermos a ironia ao campo estrutural de uma obra, resvalamos, como demonstra W. Booth, na visão do seu autor-implícito, enriquecendo e elucidando ainda mais uma narração. Para justificar tal escolha, auxiliam-nos as próprias qualidades da ironia, quais sejam, parasitismo e hibridização. A impossibilidade de definir o termo *ironia* já demonstra sua natureza fluida, mas suas características são facilmente detectáveis no discurso, pois o efeito da ironia resulta da própria organização discursiva. Esta relação dialógica entre discurso e ironia



dá a ela uma maleabilidade, ou mesmo versatilidade, que lhe permitem efetivar-se tanto em uma simples construção frasal como em uma construção narratológica. Sua hibridização e seu parasitismo permitem-lhe apropriar-se dos mecanismos discursivos, sejam estes metáforas, litotes, metonímias etc., enfim, aproveitar-se da própria estrutura do discurso para conceber sua intenção irônica.

Assim, tentaremos, com este estudo polifacetado, trabalhar com a ironia tanto no aspecto sintático quanto no estrutural, a fim de evidenciar o quão importante é este mecanismo na estruturação e no discurso de uma obra.

Como qualquer comunicação humana, o processo irônico também está calcado em três fatores: emissor, receptor e mensagem; ou, na terminologia mais apropriada de David S. Kaufer, ironista, observador irônico e vítima irônica. A relação emissor/receptor, em princípio, pode ser entendida como um processo de comunicação, mas é necessário que se entenda amplamente tais conceitos. Grosso modo, o ironista, ou emissor, tem a função de construir e transmitir a imagem irônica. Já ao observador irônico, ou receptor, são atribuídos dois papéis: o de observador irônico ou o de vítima. Caso seja o primeiro, sua função será de receber e interpretar a mensagem irônica. Porém, se o receptor for o próprio objeto da mensagem, transformar-se-á em vítima irônica, e assim permanecerá desde que continue inconsciente da facécia da qual foi alvo.

Para que o processo irônico se realize, é necessário que haja correspondência entre tais fatores, ressaltando-se que essa manifestação é variável no ser humano, pois nem todos têm a natureza irônica desenvolvida no mesmo grau. Por outro lado, o conceito de ironia varia de indivíduo para indivíduo, e de cultura para cultura. Para reiterar tal idéia, basta que observemos os diferentes tipos de humor nos diversos países: aquilo que é humor para um norte-americano geralmente não é para um brasileiro, ou vice-versa. Melhor dizendo, o humor, a ironia ou a comicidade têm relação intrínseca com a sabedoria e a reflexão, com os preceitos e convenções sociais do indivíduo. Assim sendo, ao ironista é atribuída tanto a capacidade de detectar o aspecto irônico de determinado fato quanto a de transmitir tal visão.

Tanto Booth quanto Mücke são unânimes em destacar a importância da capacidade do emissor na realização da imagem irônica, ou seja, o ironista tem de ser capaz de construir a imagem ironicamente, dele é exigida a retórica, a exploração do contraste da linguagem, do dizer o não dito. Caso o ironista queira explicar a ironia construída para um observador incapaz de entendê-la, o processo estará destruído: a paráfrase é impertinente ao processo irônico.

Ao outro pólo do processo irônico, o observador irônico ou receptor, compete localizar e identificar a ironia realizada pelo ironista. Aliás, Mücke afirma que um dos maiores prazeres do leitor estaria em desmontar o jogo da

ironia. Já Wayne Booth alega que o prazer não estaria no próprio ato, mas sim no que pode acarretar tal desmembramento. Porém é ponto pacífico que impera, no observador irônico, sendo ele leitor ou uma personagem qualquer, um sentimento de superioridade e cumplicidade ao desvendar a mensagem.

Na manifestação irônica é necessário o distanciamento do ironista em relação ao fato abordado, pois esta distância possibilitará àquele uma visão crítica, aguda e cética do ocorrido. Assim como o ironista se distancia e se destaca com um tom de superioridade, o observador irônico, ao apreender a mensagem, torna-se cúmplice do ironista, colocando-se, ambos, em uma posição de conluio, em oposição à vítima.

Isto posto, é mister ter ciência de que a relação ironista, observador e vítima acontece tanto intradiegeticamente², envolvendo tanto narrador e personagens como leitor, e chegando mesmo à visão de mundo do autor, pois desvendar os aspectos irônicos de uma obra significa elucidar a sua visão geral.

É óbvio que o uso abusivo do vocábulo *ironia* acaba por difundir um conceito comum do mesmo. Se tomarmos o seu conceito no Novo Dicionário Aurélio, definido como *modo de*

². Utilizamos esta nomenclatura baseados nas definições de Carlos Reis e Ana C. M. Lopes, entendendo intradieético como nível narrativo que se passa dentro da história, e extradieético como aquele em que se situa o narrador 'exterior' à diegese que narra. (p.126)

expressar-se que consiste em dizer o contrário daquilo que se está pensando ou sentindo..., veremos que desde sua definição a ironia está associada a uma contradição no discurso. Contudo, seu conceito cobre um campo muito mais vasto.

Recuperando um dizer de Antônio Cândido, há uma ironia de conotação cômica, ou simplesmente alegre, e outra de conotação trágica, ou simplesmente melancólica. Entre ambas, a gama é vasta.³, ou retomando uma dicotomia de Vladímir Propp, riso bom e riso de zombaria, vê-se que um conceito limitado e definitivo do termo ironia torna-se praticamente impossível de ser determinado. Pode-se perceber, porém, que o riso é proporcional à comicidade e a ironia proporcional à visão crítica; enquanto o humor ou o riso parecem manter-se na superficialidade dos fatos, embasados em uma reflexão ilusória, a ironia e o *humour* parecem trabalhar com a consequência de uma reflexão profunda da vida. Mas em todos estes termos acontece uma ruptura, uma quebra da visão unilateral da realidade. Sendo assim, acreditamos que aquilo que identifica uma manifestação irônica, esteja ela no riso do cômico ou no amargo do sarcasmo, seja justamente o processo de *subversão*, que pode estar expressa nos gestos de uma personagem, no discurso de um narrador, na fala de um homem, na imagem de um pintor. O efeito, ou mesmo a função de uma ironia, é justamente este: subverter, transgredir o

³. Na sala de aula: caderno de análise literária, p.77.

sentido comum. Há nela um desmistificar, um desvelar da verdade nua e crua que cinge a vida, esteja ela na austeridade de um discurso ou na rigidez de determinados movimentos físicos. *ironia é intensa, pois esbarramos em*

Destarte, podemos partir do princípio de que *a ironia é uma figura baseada exatamente na contradição dos termos*⁴, mas não olvidemos da visão mais detalhista de Mücke, para quem a ironia só pode ser definida se considerarmos os seguintes ângulos: o contraste entre a realidade e a aparência, a presença da comicidade (em maior ou menor intensidade), imparcialidade do ironista, necessidade de um observador irônico e, finalmente, a exigência do elemento estético na sua elaboração, encaixando neste último segmento a teoria de Booth. *[...] embora ambas [as figuras] possam ser entendidas*

Nessa extensa gama entre os extremos ironia e comicidade utilizam-se variações como o exagero, a minimalização, a inversão, o fantástico; enfim, recursos dos quais a ironia se vale para contradizer o dito, para transgredir o habitual, para subverter o comum, ora excluindo ora incluindo seu observador na construção efetuada, deixando o riso e a dor ora se afastarem, ora se aproximarem. Daí a origem de termos e conceitos distintos para paródia, caricatura, sátira, humor, sarcasmo, paradoxo, degradação, carnavalização, *mundo às avessas* e outros termos

4. Ibidem, p.75.



afins, conceitos que serão esclarecidos no decorrer de nossa análise.

Ao tentarmos analisar a ironia, percebemos o quanto a hibridização da ironia é intensa, pois esbarramos em elementos sintáticos, semânticos, discursivos ou mesmo estruturais. Por vezes, a dúvida ante a escolha do recurso mais forte do discurso faz-nos refletir sobre o parasitismo da ironia, ou mesmo de sua real importância, como ao discorrermos sobre a ironia do narrador. Qual estudo seria primário: o da ironia ou o do narrador? Nestes momentos, recordamos um dizer de W. Booth quando compara a metáfora à ironia:

A IRONIA EM EÇA DE QUEIROZ

[...] embora ambas [as figuras] possam ser entendidas no sentido de 'auto-controvérsia', o forte choque do efeito negativo, essencial à ironia, é secundário, insignificante ou, algumas vezes, até mesmo inexistente na metáfora. (p. 22)

Tentaremos, em nossa leitura dos textos propostos, especificar as variadas formas em que surge a ironia, e como são elas manipuladas pro Eça e Machado, buscando ressaltar a sutil e extensa gama que vai da leveza da comicidade à crueldade do sarcasmo.

O MANDARIM

Na década de 40, Antônio Coimbra Martins¹ compõe o horizonte crítico da obra e reconstrói toda a trajetória do tema: na época de sua publicação, aventou-se a possibilidade de *O Mandarim* ser um plágio; era o ano de 1879, e a polêmica foi instaurada a partir da expressão *tuer le mandarin*. Perpassa por Chateaubriand com suas reflexões sobre a moral do homem e sua obra, aponta para *O Pai Goriot*, de Balzac, com a presença do mandarim e também para Monnier/Martin na criação do botão para desencadear um grande acontecimento, e outras inúmeras obras e autores onde o motivo do mandarim ou a questão da moral humana fossem explorados. Nesta visão histórica, o pesquisador salienta o quão debatido foi o motivo do mandarim nos jornais da época, a impassividade de Eça diante da polêmica, e o quão rígido era então o conceito de plágio. É interessante notar o processo de análise que *O Mandarim* sofreu ou, na terminologia da Estética da Recepção, é pertinente delinear a visão crítica de tal obra

¹. MARTINS, Antônio Coimbra. *Essaios queirozianos*.

para que possamos vislumbrar a riqueza que um texto literário carrega.

O MANDARIM

Hoje, mais do que nunca, o plágio torna-se relativizado, ou mesmo questionado, com o conceito de intertextualidade. As referências a outras obras não mais desmerecem um texto, pelo contrário, o valorizam e enriquecem com uma leitura abrangente. Quanto à questão

Na década de 40, Antônio Coimbra Martins¹ compõe o moral, perde sua razão de ser, pois o caráter didático da horizonte crítico da obra e reconstrói toda a trajetória do literatura não mais é considerado. Deste modo, a análise da tema: na época de sua publicação, aventou-se a possibilidade obra de Eça não mais interessa a origem de suas idéias, mas de *O Mandarim* ser um plágio; era o ano de 1879, e a polêmica sim o processo literário utilizado para o desenvolvimento do foi instaurada a partir da expressão *tuer le mandarin*.

Perpassa por Chateaubriand com suas reflexões sobre a moral. Logo após a publicação de *O Mandarim*, o elemento do homem e sua obra, aponta para *O Pai Goriot*, de Balzac, fantástico foi também largamente criticado, pois buscava-se com a presença do mandarim e também para Monnier/Martin na então o princípio da verossimilhança; o positivismo nortearia criação do botão para desencadear um grande acontecimento, e a visão da época e clamava por objetividade e outras inúmeras obras e autores onde o motivo do mandarim ou cientificidade. Já nas últimas décadas deste século, a questão da moral humana fossem explorados. Nesta visão deparamo-nos com textos onde as considerações de cunho moral histórica, o pesquisador salienta o quão debatido foi o motivo do mandarim nos jornais da época, a impassividade de Eça diante da polêmica, e o quão rígido era então o conceito de plágio. É interessante notar o processo de análise

que *O Mandarim* sofreu ou, na terminologia da Estética da Recepção, é pertinente delinear a visão crítica de tal obra fantasia e à alegoria:

¹ FONSECA, Pedro Carlos L. . Aspectos formais e o conteúdo fantástico, p. 6-7.

¹. MARTINS, Antônio Coimbra. *Ensaio queirosianos*.

para que possamos vislumbrar a riqueza que um texto literário carrega.

Hoje, mais do que nunca, o plágio torna-se relativizado, ou mesmo questionado, com o conceito de intertextualidade. As referências a outras obras não mais desmerecem um texto, pelo contrário, o valorizam e enriquecem com uma leitura abrangente. Quanto à questão moral, perde sua razão de ser, pois o caráter didático da literatura não mais é considerado. Deste modo, à análise da obra de Eça não mais interessa a origem de suas idéias, mas sim o processo literário utilizado para o desenvolvimento do tema, deixando-se a temática em função da narração.

Logo após a publicação d'*O Mandarim*, o elemento fantástico foi também largamente criticado, pois buscava-se então o princípio da verossimilhança; o positivismo norteava a visão da época e clamava por objetividade e cientificidade. Já nas últimas décadas deste século, deparamo-nos com textos onde as considerações de cunho moral cedem espaço para a valorização ou do elemento fantástico desta obra, ou do humor explorado na riqueza vocabular de Eça, como discorrem Pedro C. L. Fonseca² e Daniel Piza³, respectivamente.

Logo no prólogo d'*O Mandarim*, Eça já paga tributo à fantasia e à alegoria:

2. FONSECA, Pedro Carlos L. . Aspectos formais e o conteúdo fantástico, p. 6-7.

3. PIZA, Daniel. A 'phabulosa' sátira de Eça, p. 4.

Na época da publicação de *O Mandarim*, 1880, Eça encontrava-se distante de Portugal, como cônsul em Havana e camarada, por estes calores do Estio, que embotam a ponta da sagacidade, repousemos do áspero estudo da Realidade humana... Partamos para os campos do Sonho, vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as ruínas do Idealismo... Façamos fantasia!... (p. 1437)

Mas sôbriamente, camarada, parcamente!... E como nas sábias e amáveis alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta... (p. 1437)

De modo que estou nesta crise intelectual: ou tenho de me recolher ao meio onde posso produzir, por processo experimental — isto é, ir para Portugal — ou tenho de me entregar à literatura puramente fantástica. E será justamente nesta dicotomia entre o fantástico e a moralidade que realizar-se-á a narrativa. Um simples copista transforma-se em nababo e realiza todos os desejos a que um homem pode aspirar: luxúria, riqueza, adulação etc. Mas esta fortuna é obtida por meio de um pacto com o diabo e tem um preço: matar um mandarim na distante China com um simples toque de campainha. Desde então, Teodoro, o herói da história, alterna entre o usufruir de seu novo status social e seu remorso, situação que se mantém até o final de suas peripécias.

Em uma primeira leitura, o leitor oscila entre o real e o imaginário, incerto entre a irrealidade da figura do Diabo e a inegável fortuna recebida por Teodoro. Fica-nos a pergunta: como pode um escritor do século XIX, quando o Naturalismo ou mesmo o Realismo eram palavras de ordem, trabalhar tão vivamente com o fantástico?

p. 432.

5. REIS, Carlos e LOPES, Ana C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*, p. 46.

Na época da publicação de *O Mandarim*, 1880, Eça encontrava-se distante de Portugal, como cônsul em Havana e em grandes dificuldades financeiras. Sentindo-se isolado da sociedade portuguesa, seu objeto de inspiração, talvez o autor se sentisse realmente incapaz de representá-la tão pormenorizadamente, como afirma em carta a seu amigo Ramalho:

De modo que estou nesta crise intelectual: ou tenho de me recolher ao meio onde posso produzir, por processo experimental — isto é, ir para Portugal — ou tenho de me entregar à literatura puramente fantástica e humorística.⁴

A característica fantástica do texto de Eça, que foi tão criticada e negada, agora pode ser entendida e valorizada à luz de novos paradigmas literários. Não mais se busca a veracidade de um texto, e a verossimilhança passa até mesmo a ser encarada como código estético de uma época. Atualmente, o texto é contemplado em seu universo próprio: sua história, suas personagens, seu tempo, seu espaço, e mesmo sua discursividade, são intrinsecamente analisados no universo criado, ou como determinam Carlos Reis e Ana C. M. Lopes⁵, na *ficcionalidade do mundo possível*.

A logicidade deste universo narratológico não coincide com a do mundo real: o sobrenatural e o verossímil coabitam

4. QUEIROZ, Eça de, *apud* SIMÕES, João Gaspar. *Eça de Queiroz: o homem e o artista*, p. 432.

5. REIS, Carlos e LOPES, Ana C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*, p. 46.

a mesma narrativa sem que haja negação de um ou de outro. Nesta variação entre verossímil e inverossímil, criam-se certos vazios, certas indeterminações na narrativa causados pelo elemento fantástico. Caso o elemento imaginário seja comum à realidade poética, estamos diante do maravilhoso; se o mesmo elemento proporcionar estranhamento, estamos no domínio do fantástico. O aparecimento do Diabo e as mudanças que se realizam na vida de Teodoro após o recebimento das letras de câmbio deixam o leitor diante da indeterminação do fantástico e do maravilhoso, como se tais acontecimentos não se encaixassem completamente no todo da narração, pois tais fatos enigmáticos não encaixam no contexto da verossimilhança. Por outro lado, o fato de a narração ser contada pelo próprio protagonista sugere um cunho de veracidade aos fatos. Assim, mergulhando na ambigüidade, o texto oscila entre o real e o imaginário e o leitor vê, de seu lado, o dinheiro *maravilhoso* do mandarim alterar substancialmente a vida *real* de Teodoro.

Nesta narração onde o real e o imaginário ora se aproximam, ora se distanciam, em movimento constante, o uso de comparações e símiles facilita a descrição do imaginário, fornecendo um cunho ambíguo, mas não ilógico, ao universo da narrativa:

Quis ler mais; mas as linhas fugiam, ondeando como cobras assustadas, e no vazio que deixavam, duma

lividez de pergaminho, lá ficava, rebrilhando em negro, a interpelação estranha - 'tocarás tu a campainha?'... (p. 1441)

Mas aquele sombrio in-fólio parecia exalar magia; cada letra afectava a inquietadora configuração desses sinais da velha cabala, que encerram um atributo fatídico; as vírgulas tinham o retorcido petulante de rabos de diabinhos, entrevistados numa alvura de luar; no ponto de interrogação final *eu via* o pavoroso gancho com que o Tentador vai fisingando as almas que adormeceram sem se refugiar na inviolável cidadela da Oração!...(p. 1441)

O elemento imaginário que inicialmente é atribuído ao próprio livro da personagem, em sua *inquietadora configuração*, distancia a narração do verossímil para logo a seguir aproximar-se do real: *eu via*. Em um primeiro momento, o texto lido pelo protagonista possui o elemento mágico em si mesmo; porém, já em um segundo instante, é o próprio Teodoro que lhe dá a qualidade irreal, pois o mágico abandona o objeto e passa a ser produto da percepção distorcida do observador-protagonista. Tanto assim é, que Teodoro reconhece que aquilo que ele vê como um pavoroso gancho é um ponto de interrogação, colocando em questão a relatividade do real ou mesmo a verossimilhança da narração. Seria aquela distorção uma consequência da visão solitária ou mesmo sonolenta do protagonista ou apenas um contar fantasioso do narrador?

O maravilhoso manifesta-se principalmente na figura do Diabo, ironicamente construída: este personagem toma o Cristo e justifica a atitude de Teodoro: ele não se encontra

aspecto de um elegante indivíduo usando luvas, chapéu, guarda-chuva, roupas pretas...

E vi, muito pacificamente sentado, um indivíduo corpulento, todo vestido de preto, de chapéu alto, com as duas mãos calçadas de luvas negras, gravemente apoiadas ao cabo de um guarda-chuva. Não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse da minha repartição... (p. 1442)

O pacto diabólico deixa de ser uma assustadora troca da alma por vantagens terrenas para se transformar em um acordo entre cavalheiros. Do mesmo modo, o diabo deixa de ser a representação do Mal na luta contra o Bem, como soe aparecer nas passagens bíblicas, para ressurgir como um sujeito comum quando o narrador tenta justificar sua decisão de matar o mandarim:

Eu sei o que deve a si mesmo um cristão. Se este personagem me tivesse levado ao cume de uma montanha na Palestina, por uma noite de Lua cheia, e aí, mostrando-me cidades, raças e impérios adormecidos, sombriamente me dissesse: — 'Mata o mandarim, e tudo o que vês em vale e colina será teu' — eu saberia replicar-lhe, seguindo um exemplo ilustre, e erguendo o dedo às profundidades consteladas: — 'O meu reino não é deste mundo!' Eu conheço os meus autores. Mas eram cento e tantos mil contos, oferecidos à luz de uma vela de estearina, na Travessa da Conceição, por um sujeito de chapéu alto, apoiado a um guarda-chuva... (p. 1445)

Ironicamente, o narrador rompe a aura sagrada da tentação de Cristo e justifica a atitude de Teodoro: ele não se encontra

na grandiosidade cósmica do cenário que envolve Cristo, mas na pobre pequenez de seu quarto alugado, onde a figura humanizada daquele legendário personagem e um simples toque de campainha inserem a tentação na mesmice do cotidiano, sugerindo, como resposta, a fraqueza do ser humano e a não magnificência de um deus.

Eça cria, assim, uma inversão irônica que difere da inversão utilizada na comédia por explorar não os elementos externos das personagens, mas sim trabalhar com os elementos retóricos ou discursivos na composição das próprias personagens. Ou seja, enquanto na comédia são as próprias personagens que fazem as inversões, na ironia é o narrador quem inverte os elementos em seu discurso. Inversão esta que se desenvolve em toda a narração no que tange à imagem do Diabo: assim, a figura do anjo caído do céu que fez *guerra a um tirano na primeira insurreição de Justiça*⁶ é convocada para compor sua imagem; como nos pactos literalizados, o demônio não comparece com as características físicas emblematizadas nos desenhos e pinturas medievais (chifres, rabos, tridentes), mas sim como um *sujeito de chapéu alto, apoiado a um guarda-chuva...* (p. 1445) Há, na verdade, uma humanização desta figura, pois é ele, o Diabo, quem mostrará a Teodoro todas as hipocrisias e falsidades em que vive o homem, apontando-as em seu discurso

⁶. QUEIROZ, Eça de, p. 1444. A partir desta nota, as citações referentes ao corpus terão a indicação da página no próprio texto.

e, posteriormente, deixando que o protagonista, com a imensa quantia de dinheiro que lhe dera, as vivencie nas frágeis relações humanas. Teodoro, alertado e auxiliado pelo Diabo, rompe com todos os valores sociais e morais e vê-se ainda aceito pela sociedade devido aos seus bens materiais.

Retomando uma alegoria do Mal, Eça promove uma inversão de caracteres em que o Diabo adquire retórica e aspecto humanos, enquanto o homem, de seu lado, animaliza-se na personagem Teodoro, ou mesmo coisifica-se na figura do cocheiro. Rompem-se os parâmetros e padrões sociais e morais nesta inversão de semas para evidenciar o quanto de irracionalidade existe no homem.

Inicialmente, dá-se uma animalização branda, apoiada em símiles e comparações que, algumas vezes, são aguçadas pelo adjetivo que introduz um desvio à imagem sugerida, como nos exemplos abaixo:

...apresentava a expressão rapace e atacante de um *bico de águia*. (p. 1442)

Eu então fui abrir, toda larga, a janela: e, dobrando para trás a cabeça, respirei o ar cálido, consoladamente, como uma *corça cansada*... (p. 1448)

— bocejei como um *leão farto*. (p. 1448)

Desci à rua com um *furor de abutre* fendendo o ar contra a presa. (p. 1448) ⁷

⁷. Em todas as nossas citações, utilizaremos o itálico para destacar os vocábulos necessários à nossa análise e o negrito para os destaques do próprio escritor.

A coisificação surge apenas uma única vez, porém com maior intensidade. Quando ainda não trocara as letras de câmbio, Teodoro tenta em vão pagar um cocheiro com as mesmas para ir às touradas, e o homem é tomado por seu objeto de trabalho:

Encarei com repulsão aquele reles pedaço de matéria organizada _ que falava em placas de prata a um colosso de ouro! Enterrei a mão na algibeira ajoujada de milhões e tirei o meu metal: tinha setecentos e vinte! (p. 1448)

Animalização e coisificação reforçam o jogo irônico nesta aproximação, ou mesmo troca, de características entre homem, objeto e animal, contrapondo o humano e o bestial. A animalização radicaliza-se no momento em que o protagonista clama ao cocheiro, em uma completa inversão:

_ Pára, animal! _ berrei, ao cocheiro. (p. 1450)

Porém, talvez a maior aproximação da imagem humana à figura animal esteja no trecho em que Teodoro se dedica aos prazeres orgiásticos:

Para esquecer este tormento complicado, entreguei-me à orgia. Instalei-me num palacete da Avenida dos Campos Elísios _ e foi medonho. Dava festas à Trimalcião: e, nas horas mais ásperas de fúria libertina, quando das charangas, na estridência brutal dos cobs, rompiam os cancãs; quando prostitutas, de

seio desbragado, ganiam coplas canalhas; quando os meus convidados boémios, ateus de cervejaria, injuriavam Deus, com a taça de champanhe erguida — eu, tomado súbitamente como Heliogábalo dum furor de bestialidade, dum ódio contra o pensante e o consciente, atirava-me ao chão a quatro patas e zurrava formidavelmente de burro... (p. 1457)

Homens e mulheres gemem e se comportam como animais em uma intensa orgia, atingindo o mais alto grau de bestialidade, de modo que se deparam a besta e o humano, o instinto e o pensamento, o inconsciente e o consciente, numa sobreposição do irracional à condição humana.

Tais efeitos de animalização reforçam, num crescendo, o jogo irônico do discurso: surge tanto a ironia sutil, como nas primeiras citações acima, como também o tom sarcástico, como na chamada ao cocheiro, podendo até mesmo atingir uma tensão sarcástica ao esbarrar na bestialidade humana.

Esta visão cética causada pela inversão dos semas humano/animal é endossada e claramente defendida pelo próprio Diabo. Portador de um discurso extremamente mordaz, ele fornece a Teodoro uma descrição irônica do mundo dos homens com grande descrença e distanciamento e, por que não dizer?, com mais realismo, aproximando, neste momento, fantástico e ironia. Na verdade, estes dois procedimentos estéticos resvalam-se no instante em que quebram a unilateralidade da visão do real; porém, enquanto o primeiro se volta para o inverossímil, o segundo preocupa-se em construir uma visão crítica ainda voltada para o real.

Talvez pudéssemos pensar mesmo na relação fantástico-imagem e ironia-conceito, na medida em que o fantástico rompe com os limites da imagem enquanto a ironia dilacera os padrões de uma determinada percepção intelectual.

Ao explorar a faculdade da razão, a ironia aproveita-se também de recursos retóricos para sua realização. Seu parasitismo permite moldar-se à diversidade do discurso narratológico; a ironia consegue, com o auxílio destes elementos, compor sua intenção humorística ou crítica, uma vez que a persuasão de um texto irônico é primordial para sua compreensão.

Nesta narração de Eça, a ironia apropria-se do recurso lingüístico da preterição para construir-se. Para um ironista, não importa se o enunciado afirma ou nega a enunciação, mas apenas que haja uma contraposição entre ambos. Deste modo, a argüição do Diabo torna-se muito mais irônica para o leitor, pois resta a ele o distanciamento e a imparcialidade de mero observador de um diálogo irônico:

Não farei à sua instrução a ofensa de o informar que se mobilam hoje casas, de um estilo e de um conforto, que são elas que realizam superiormente esse regalo fictício, chamado outrora a 'Bem-Aventura'. Não lhe falarei, Teodoro, de outros gozos terrestres: como, por exemplo, o Teatro do Palais Royal, o Baile Laborde, o Café Anglais... (p. 1443)

8. Irony, p. 14.

9. A Rhetoric of Irony, p. 138.

O enaltecer do conforto material sugeridas pelo orador instiga a curiosidade do receptor que, no caso, seria o próprio protagonista: enfatiza-se a atração daquilo que supostamente *não é dito*, tornando mais forte a tentação. Há, portanto, todo um processo retórico discursivo para o convencimento do receptor-protagonista.

Semelhantemente ao Diabo, o narrador também usa do poder persuasivo no momento em que tenta convencer o leitor das suas intenções, aproveitando-se de outro recurso ligüístico, a litotes:

Não que me revolvesse o peito o apetite histórico de dirigir, do alto dum trono, vastos rebanhos humanos; não que a minha louca alma *jamaiz* aspirasse a rodar pela Baixa em trem da Companhia, seguida dum correio choutando; (...). (p. 1440)

Percebe-se que tais recursos estão fortemente ligados à própria manifestação da ironia verbal. Para D. C. Mücke⁸, esta ironia é atribuída basicamente à linguagem oral, à distância discursiva, à pergunta e resposta, ao diálogo, ou melhor dizendo, à própria dialética. Contrapondo-se a ele, Booth⁹ afirma que a ironia verbal não existe, pois esta seria apenas uma ironia momentânea (*momentary irony*). À margem de tal controvérsia, acreditamos que a ironia verbal esteja realmente muito próxima da dialética, e até mesmo da ironia socrática, sendo, assim, comum sua incidência nos

⁸. *Irony*, p. 14.

⁹. *A Rethoric of Irony*, p. 138.

diálogos. Daí sua constância em qualquer situação que tenha por base a dinâmica da relação dialógica.

Os diálogos, em *O Mandarin*, são trabalhados com muitas reticências, deixando clara a intenção do orador em expressar um falso saber; apresentam constantes interrupções, mostrando a sofreguidão do homem para falar e sua inaptidão para ouvir. E nesse afã da conversação, as personagens se transformam em vítimas irônicas aos olhos do leitor. Em um único diálogo travado entre o General Camilloff e Teodoro, vê-se a habilidade de Eça de Queiroz em reproduzir a frágil comunicação humana:

— *Mandarin*, meu amigo, não é uma palavra chinesa, e ninguém a entende na China. É o nome que no século XVI os navegadores do seu país, do seu belo país...

— Quando nós tínhamos navegadores... — murmurei, suspirando.

Ele suspirou também, por polidez, e continuou:

— ...Que os seus navegadores deram aos funcionários chineses. Vem do seu verbo, do seu lindo verbo...

— Quando tínhamos verbos... — rosnei, no hábito instintivo de deprimir a Pátria. (p. 1461)

Percebe-se uma ironia do protagonista para com sua própria pátria, mas esta mesma ironia verbal se desloca ao final da conversação, transformando o ironista Teodoro em vítima irônica nas mãos do General Camilloff:

— Maldição! — berrei. — Então para que vim eu à China?

O diplomata encolheu vagarosamente os ombros; mas logo, mostrando num sorriso astuto os seus dentes amarelos de cossaco:

— Faça uma coisa. Procure a família de Ti-Chin-Fu... Eu indagarei do primeiro-ministro, sua excelência o príncipe Tong, onde pára essa prole interessante... Reúna-os, atire-lhes uma ou duas dúzias de milhões... Depois prepare ao defunto funerais régios. Funerais de alto cerimonial, com um préstito de uma légua, filas de bonzos, todo um mundo de estandartes, palanquins, lanças, plumas, andores escarlates, legiões de carpideiras ululando sinistramente, etc., etc... Se depois de tudo isto a sua consciência não adormecer e o fantasma insistir...

— Então?

— Corte as goelas.

— Obrigado, general. (p. 1462-1463)

Principalmente neste texto de Eça de Queiroz, a ironia verbal é explorada de modo intenso, sendo relativamente fácil apontar sua construção, ou, nos dizeres de Booth¹⁰, é grande o nível de abertura de *O Mandarim*. Deste modo, a ironia queirosiana realiza-se de maneira mais clara para o leitor, revelando-se com o emprego de pequenos recursos lingüísticos que procuraremos identificar.

A reticência, figura tão utilizada no diálogo, também surge na narração, assim como o símile, o adjetivo e o aposto, para romper com uma possível unilateralidade temática e mesmo manter a ambigüidade do discurso. A função irônica de tais recursos introduz uma visão mais profunda dos valores e princípios e convida o leitor a uma reflexão maior.

10. *A Rethoric of Irony*, p. 234.



A reticência é uma figura que se caracteriza pela interrupção da frase por um silêncio brusco, feito para traduzir uma inesperada hesitação ou emoção da pessoa que fala ¹¹, favorecendo deste modo a ambigüidade do discurso. Este uso da reticência, trazendo ao protagonista a sensação de incerteza diante da realidade, surge após o encontro de Teodoro com o Diabo, quando o ambiente mágico se desfaz e, através do olhar do protagonista, ficamos diante de sua situação dúbia:

Voltei ao quarto: tudo lá repousava tranquilo, idêntico, real. O in-fólio ainda estava aberto na página temerosa. Reli-a: agora parecia-me apenas a prosa antiquada de um motorista caturra; cada palavra se tornara como um carvão apagado... (p. 1445)

Protagonista e leitor deparam-se com a mesma questão: a incerteza diante do elemento fantástico, ou seja, a presença do Diabo no quarto da pensão.

Noutro momento, ou seja, no diálogo entre Teodoro e um bancário, a reticência desempenha dupla função: a fática, interrupção e retomada do discurso e a estilística, de representar o vazio constrangedor que se instaura no ato comunicativo entre homens hierarquizados pelo poder financeiro. O desnível social entre superiores e inferiores, patrões e empregados, funcionários e nababos vem, assim,

¹¹. TAVARES, Hênio. *Teoria literária*, p.337.



marcado pela suspensão que oculta explicações e desculpas subentendidas:

— Vossa Excelência — prosseguiu — estava decerto prevenido... Nós é que o não estávamos... A atrapalhação é natural... O que esperamos é que Vossa Excelência nos conserve a sua benevolência... Nós sempre respeitamos muito o caráter de Vossa Excelência... Vossa Excelência é nesta terra uma flor de virtude, e espelho de bons! Aqui estão os primeiros saques sobre Bhering and Brothers, de Londres... Letras a trinta dias sobre Rothschild... (p. 1447)

Já o símile, por sua natureza comparativa, explora um outro lado do processo irônico, que compreenderemos melhor se considerarmos a explicação de Wayne Booth¹² para a imagem irônica. Para esse autor, a ironia deve ser entendida como um processo de construção; assim, o enunciado tem seu significado primeiro anulado para que possa surgir um segundo sentido não explícito. Deste modo, em *O Mandarim*, vemos que o símile é firmado em duas figuras geralmente díspares que serão utilizadas para a construção de uma terceira, a irônica:

[...]fui ao comprido desse longo Egito monumental e triste como o corredor dum mausoléu. (p. 1457)

[...] e Camilloff, ao canto do sofá, de braços cruzados, solene como numa poltrona de Congresso de Viena, dormia de boca aberta — [...] (p. 1472)

12. *A Retic of Irony*, p. 34-35.

Infelizmente corcovo — do muito que verguei o espinhaço, na universidade, recuando como uma pega assustada diante dos Senhores Lentes;[...] (p. 1440)

Abandonando-me à oscilação das molas, rebolante como um odre mal firme,... (p. 1449)

Mas talvez o maior exemplo de símile, chegando ao limite de uma hipérbole, esteja no trecho em que o mundo se transforma em ouro ao toque de Teodoro, um *Midas português*, quando ele troca as letras adquiridas por ouro:

Atulhei as algibeiras, devagar, aos punhados: e na rua, ajoujado, icei-me para uma caleche. Sentia-me gordo, sentia-me obeso; tinha na boca um sabor de ouro, uma secura de pó de ouro na pele das mãos: as paredes das casas pareciam-me faiscar como longas lâminas de ouro: e dentro do cérebro ia-me um rumor surdo onde retilintavam metais — como o movimento de um oceano que nas vagas rolasse barras de ouro. (p. 1449)

A tão propagada adjetivação de Eça está bem representada na figura do General Camilloff, personagem que o protagonista encontra na China para auxiliá-lo na busca da família do mandarim. Por meio da adjetivação, o narrador evidencia o juízo do protagonista em relação àquele personagem, norteador a oscilação de sentimentos que vão desde o respeito, passando pela familiaridade, chegando até o desdém: *venerando russo, velho general, velho herói, velho mocho, o serviçal Camilloff* e, como última referência, *diplomata bufo*. Assim, o adjetivo explicita a intenção do

narrador e reitera o sentir da personagem, em clara concordância entre enunciação e enunciado.

Com lógica discursiva, o aposto, por sua vez, ocorre com grande frequência no texto. Sua função é esclarecer, ou mesmo comentar, o termo precedente, esclarecimento este dotado de um parecer individual, carregado de conotação, inserido como mero aparte. Neste caso, o aposto é construído com pequenos comentários que introduzem um pensamento contrário ou distinto ao desenvolvido até então; desta forma, constrói-se mais um recurso irônico que rompe a unilateralidade da narrativa propondo uma outra visão para os fatos. Sendo assim, a ironia, aqui, realiza-se de maneira mais concisa e suave, mas fiel à sua natureza crítica.

Através deste recurso sintático, Eça introduz uma descrição pejorativa de uma personagem apresentada naquele momento:

Quando o capitão do steamer, *um ianque impudente de focinho de chibo*, ao passarmos à altura de Nanquim, me propôs parar,... (p.1459)

Em outro momento, o aposto evidencia a pátria do protagonista como um país apático:

Então, pensando que Lisboa, *o meio dormente em que me movia*, era favorável ao desenvolvimento destas

imaginações _ parti, viajei sòbriamente, sem pompa, com um baú e um laçaio. (p. 1456)

O mundo comentado fica nas entrelinhas do aposto, do parêntese, da reticência, cabendo ao leitor o papel de apreender tais conceitos e crenças introjetadas na narração. Surge ainda, neste processo retórico instaurado pela narração, um esquema de raciocínio, cujas relações lógicas apresentam um encadeamento semântico, e não necessariamente seqüencial, onde os argumentos se sucedem, antagônicos entre si, para a efetivação de uma proposição maior. Percebe-se uma estrutura lógica que se desenvolve em três momentos, sugerindo as instâncias tese, antítese e síntese, estrutura que algumas vezes se limita a um parágrafo, e, outras vezes, relaciona vários deles. Eça adapta esta estrutura ao mecanismo da ironia, que parte da contraposição de duas idéias antagônicas, chegando à síntese irônica. Desta forma, surge a primeira idéia, apresenta-se a idéia às avessas e chega-se a uma conclusão, residindo nesta, na maior parte dos casos, o ápice da ironia, enfatizando, assim, o tom irônico final e o valor semântico da frase conclusiva:

Pouco a pouco fui esquecendo o meu episódio fantasmagórico: e ao mesmo tempo, como gradualmente o meu espírito resserenava, voltaram de novo a mover-se as antigas ambições que lá habitavam _ um ordenado de director-geral, um seio amoroso de Lola, bifes mais tenros que os da D. Augusta. Mas tais regalos pareciam-me tão inacessíveis, tão nascidos dos sonhos _ como os próprios milhões do mandarim. E pelo monótono deserto

da vida, lá foi seguindo, lá foi marchando a lenta caravana das minhas melancolias...(p. 1446)

No trecho acima, facilmente podemos notar os três momentos de raciocínio na construção do processo irônico. Em um parágrafo repleto de explicações, o enunciador apresenta os desejos e as esperanças do protagonista; logo em seguida, com a inserção da conjunção *mas*, introduz a realidade, a impossível realização de seus sonhos; e, enfim, conclui com uma metáfora comumente aplicada à vida, o deserto. É uma imagem irônica onde a dor se aproxima da realidade, a lenta caravana da vida vai melancolicamente percorrendo seu caminho, e as reticências deixam a sugestão do movimento e do pensar.

Neste outro trecho, a estrutura irônica envolve vários parágrafos, criando um emaranhado de idéias que denotam uma argumentação mais ampla. Trabalha-se, deste modo, com axiomas, valores, verdades, conceitos e preceitos:

Eu trazia uma túnica de brocado azul-escuro abotoada ao lado, com o peitilho ricamente bordado de dragões e flores de ouro; por cima um casabeque de seda de um tom azul mais claro, curto, amplo e fofo: as calças de cetim cor de avelã descobriam ricas babuchas amarelas pospontadas a pérolas, e um pouco da meia picada de estrelinhas negras: e à cinta, numa linda faixa franjada de prata, tinha metido um leque de bambu, dos que têm o retrato do filósofo Lao-Tsé e são fabricados em Swatow.

E, pelas misteriosas correlações com que o vestuário influencia o carácter, eu sentia já em mim as idéias, instintos chineses: — o amor dos cerimoniais meticulosos, o respeito burocrático das fórmulas, uma

ponta de cepticismo letrado; e também um abjecto terror do imperador, o ódio ao estrangeiro, o culto dos antepassados, o fanatismo da tradição, o gosto das coisas açucaradas...

Alma e ventre eram já totalmente um mandarim. Não disse à generala: — *Bonjour, Madame*. Dobrado ao meio, fazendo girar os punhos fechados sobre a fronte abaixada, fiz gravemente o chin-chin!

— É adorável, é precioso! — dizia ela, com o seu lindo riso, batendo as mãozinhas pálidas. (p. 1463)

O primeiro parágrafo desta citação focaliza o vestuário da personagem, descrito em detalhes, com suas peças, cores e bordados: a vestimenta chinesa é a tônica. Já no parágrafo seguinte, enfoca-se uma outra faceta da personagem: surge o aspecto axiológico, e, com uma visão crítica, os chineses são descritos em seu apego às tradições e antepassados, sua burocracia, sua meticulosidade ou mesmo seu excêntrico gosto alimentar. Todo este quadro é permeado de uma ironia ambígua, confirmada no terceiro parágrafo com estes dizeres: *Alma e ventre eram já totalmente um mandarim*, como se o conhecimento de uma cultura se resumisse a vestimentas e poucos valores. Assim, se o primeiro momento preocupa-se com o aspecto externo e o segundo volta-se para o interno, é somente na última proposição que ambos os aspectos, concluídos e sintetizados ironicamente, são repudiados, sugerindo uma visão irônica mais aguda: o homem como simples marionete do seu meio social. Simultaneamente, acontece também neste mesmo trecho, uma ironia situacional que se manifesta na mecanicidade do movimento da personagem e no uso do diminutivo no discurso,

dando comicidade à história. O exagero do cumprimento de Teodoro à Vladimira, esposa do general, e a alegria dela diante de tal movimento, colocam as personagens em uma situação ridícula, transformando-os em vítimas irônicas aos olhos do leitor. Percebe-se que, quando se fala de uma ironia situacional, o narrador some de cena; isto porque, assim como na comédia, são as personagens que constroem as situações hilariantes, com seus gestos, trejeitos ou falas. Narrador e leitor apenas assistem a esta cômica encenação.

Tentamos demonstrar que o texto de Eça, investindo a ironia como tônica, lança mão dos mais diversos processos retóricos, transformando recursos sintáticos em semânticos, o homem em animal, o fantástico em maravilhoso e a narração em uma grande contemplação do humano, aproximando-se ora da superficialidade do riso, ora da mordacidade do sarcasmo, e nesta oscilação constrói uma grande indagação a respeito do mundo, da crença e do conhecimento humano.

Há o diabo com o domínio da retórica, o protagonista com seu remorso eterno, a Sociedade com toda sua luxúria, o Clero com seu interesse no dinheiro e até mesmo o Amor, satirizado através da personagem Cândida.

Logo depois de começar sua vida de milionário, Teodoro se apaixona por Cândida, e o narrador se utiliza de três parágrafos para resumir esse romance em uma ironia crescente. À medida que a ironia aumenta, a imagem da heroína enfraquece: sua fragilidade é associada à imagem da

heroína romântica, seu amor noturno é pago ao despertar do dia e sua suavidade é substituída pela traição:

Os meus primeiros meses ricos, não o oculto, passei-os a amar — a amar com o sincero bater de coração dum pajem inexperiente. Tinha-a visto, como numa página de novela, regando os seus craveiros à varanda: chamava-se Cândida; era pequenina, era loura; morava a Buenos Aires, numa casinha casta recoberta de trepadeiras; e lembrava-me, pela graça e pelo airoso da cinta, tudo o que a arte tem criado de mais fino e frágil — Mimi, Virgínia, a Joaninha do Vale de Santarém.

Todas as noites eu caía, em êxtases de místico, aos seus pés cor de jaspe. Todas as manhãs lhe alastrava o regaço de notas de vinte mil-réis: ela repelia-as primeiro com um rubor — depois, ao guardá-las na gaveta, chamava-me o seu anjo Totó.

Um dia que eu me introduzira, a passo subtile, por sobre o espesso tapete sírio, até ao seu boudoir — ela estava escrevendo, muito enlevada, de dedinho no ar: ao ver-me, toda trémula, toda pálida, escondeu o papel que tinha o seu monograma. Eu arranquei-lho, num ciúme insensato. Era a carta, a carta costumada, a carta necessária, a carta que desde a velha Antiguidade a mulher sempre escreve; começava por meu idolatrado — e era para um alferes da vizinhança... (p. 1451)

Percebemos que, para compor a imagem da relação amorosa entre Teodoro e Cândida, é necessário que, a cada final de parágrafo, reconsideremos o discurso anterior, transformando, assim, a imagem já realizada. No primeiro modo da narração afasta-se do protagonista e aproxima-se do parágrafo, Eça se dispõe a inserir a *frágil heroína* em uma romântica *casinha casta recoberta de trepadeiras*, utilizando-se do estilo romântico; já no segundo momento, destitui-se este clima e reponta um tom satírico, evidenciando-se o interesse da heroína pelo dinheiro de

Teodoro; e, por último, a ironia exacerba-se na observação final que ridiculariza o amor do protagonista.

O uso de recursos românticos como a carta ou mesmo a fragilidade da heroína fazem lembrar uma ação comum na literatura de Eça: a crítica, ou até mesmo a ridicularização do amor romântico, atitude própria do realista. Assim, da mesma forma que o realista repudia o sentimentalismo romântico, o protagonista rechaça o amor como um sentimento mortal:

Desarraiguei logo esse sentimento do meu peito como uma planta venenosa. [...]; de cima do meu ouro deixei cair sobre a Inocência, o Pudor e outras idealizações funestas, a ácida gargalhada de Mefistófeles: e organizei friamente uma existência animal, grandiosa e cínica. (p. 1452)

Assim, temos novamente um andamento lógico que culmina com a *ácida gargalhada de Mefistófeles*. O discurso deixa de acompanhar tão exaustivamente o sentir do protagonista, a visão da personagem, a descrição de cenas, para privilegiar o resumo dos fatos; agora o resumo (*telling*) prevalece, e o modo da narração afasta-se do protagonista e aproxima-se do narrador, ligando-o ao autor-implícito.

Por se tratar de uma enunciação feita pelo próprio protagonista, a manipulação do contar é intensa, as marcas do narrador estão entranhadas na narrativa e a hesitação

lustrosos de faianças azuis, verdes, escarlates e cor entre narração e narrativa torna-se constante na obra. Nesta dualidade entre protagonista e narrador, Teodoro oscila entre os desejos humanos e sua condição financeiramente privilegiada, entre o humano e o não-humano, entre o natural e o sobrenatural, entre o esquecimento e o remorso, entre a alegria do dinheiro e a tristeza da solidão.

Roman Jakobson¹³, em seu artigo intitulado "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia", aponta para dois procedimentos, em qualquer processo simbólico: do metafórico e o metonímico. Interessa-nos aqui a estrutura metonímica que o autor demonstra tanto basear-se na relação de contigüidade como ser mais freqüente na prosa e no Realismo. Esta relação metonímica aparece na prosa de Eça, onde a objetividade da visão crítica enfoca o homem e o meio social da China visitada pelo protagonista, atribuindo ao espaço um significado que ultrapassa o seu limite físico. Adquire ele então, por extensão, qualidades abstratas que remetem à cultura do país visitado:

Duas cantadeiras entraram, enquanto nós fumávamos; e ali Além ergue-se a torre do Templo do Céu, semelhante três guarda-sóis sobrepostos: depois a grande coluna dos Princípios, hierática e seca como o Gênio mesmo da Raça: e adiante branquejam, numa meia-tinta sobrenatural, os terraços de jasper do Santuário da Purificação...

Então interrogo Sá-Tó: e o seu dedo respeitoso vai-me mostrando o Templo dos Antepassados, o Palácio da Soberana Concórdia, o Pavilhão das Flores das Letras, o Quiosque dos Historiadores, fazendo brilhar, entre os bosques sagrados que os cercam, os seus telhados

13. *Linguística e comunicação*, p. 55.

lustrosos de faianças azuis, verdes, escarlates e cor de limão. (p. 1466-1467)

Nota-se que os adjetivos do primeiro parágrafo da citação não qualificam realmente o monumento referido, a *coluna dos Princípios*, como percebemos já pelos adjetivos usados: *hierática e seca*, que melhor destinam-se à feição da cultura e do povo chinês. Quanto ao segundo parágrafo, pelo contrário, vemos que, livre agora da visão do narrador e do autor-implícito, o discurso deixa a descrição para a personagem Sá-Tó e o texto limita-se a mostrar as construções arquitetônicas, com *seus telhados lustrosos de faianças azuis, verdes, escarlates e cor de limão*, limitando a figurar o espaço físico.

Do mesmo modo que os detalhes da cidade acumulam a visão da personagem e a do narrador, alguns parágrafos também apresentam este mesmo recurso em seus finais:

Duas cantadeiras entraram, enquanto nós fumávamos; e muito tempo, numa modulação gutural, disseram velhas cantigas dos tempos da dinastia Ming, ao som de guitarras recobertas de peles de serpente, que dois tártaros agachados repenicavam, numa cadência melancólica e bárbara. A China tem encantos dum raro gosto... (p.1464)

Fomos até às entradas das pontes sobre os canais, onde saltimbancos seminus, com máscaras simulando demônios pavorosos, fazem destrezas dum picaresco bárbaro e subtil; e muito tempo estive a admirar os astrólogos de longas túnicas, com dragões de papel

colados às costas, vendendo ruidosamente horóscopos e consultas de astros. Oh cidade *fabulosa e singular*! (p. 1465)

No primeiro exemplo, o vocábulo *raro* tanto pode conter um elogio quanto uma reprovação dos hábitos funerais chineses; já na segunda citação, a ambigüidade encontra-se nos termos *fabulosa e singular*, pois em *fabuloso* está subentendida a idéia de prodigioso e o conceito de inventado e fingido, e em *singular* pode-se ler esquisito ou extraordinário. O autor tira partido dos significados dos vocábulos utilizados na narração ao servir-se de uma ilustração do cenário para estendê-los a uma visão da cultura chinesa. Trabalha-se, assim, de modo ambíguo, com o auxílio dos adjetivos, a narrativa e a narração em um único contexto.

Sob o aspecto da narrativa, poderíamos dizer, em uma primeira leitura, que o texto de Eça explora o conflito em que vive o protagonista entre o remorso e o dinheiro. Porém, em uma leitura mais detalhada, já considerando a narração, percebemos que a incerteza cede espaço à imagem maior de uma realidade construída ironicamente. Com este recurso, narrador e autor-implícito discutem conceitos, valores e verdades para a formação de uma metáfora maior da narração, a inútil busca de harmonia ante a insatisfação humana.

Na verdade, a própria aparição do mandarim pode ser lida como um símbolo. Certamente que há o predomínio da antecipada em uma prolepse logo após Teodoro ter recebido imagem do mandarim exercendo o papel de uma isotopia suas letras de câmbio, ao início da narração:

figurativa, pois a partir do momento em que Teodoro usufrui do dinheiro obtido surge o mandarim; a figura do mandarim persiste até o final como imagem de seu remorso, e sua aparição gera praticamente todas as ações do protagonista, seja na fuga à sua visão, seja na ânsia de acalmá-la. Porém, não seria ela apenas uma alegoria do remorso, mas uma alegoria maior que assume no texto um valor crescente, a ponto de atingir a conotação de um símbolo: o símbolo da inquietação humana.

Esta conotação metafórica que a narração constrói pode ser percebida em pequenos indícios do discurso extraídos dos trechos descritivos, ou mesmo dos argumentativos, provocando um desnível entre narração e narrativa. O objetivo da realidade revelada deixa de ser apenas o contar a história de Teodoro para tomar ares de uma indagação filosófica. Assim, perseguindo tais indícios narratológicos vemos que Teodoro, *solitário e egoísta*, tomou *licores de todas as comunidades religiosas* (p.1450); recebeu, de *todos os cidadãos, cada um a sua consciência* (p. 1453); viu *a multidão, junto a essas edificações grandiosas como apenas grãos de areia negra que um vento brando vai trazendo e levando...* (p. 1466); e chegou até mesmo a *precisar de Deus! Acreditei nele, gritei-lhe que me salvasse...* (p. 1476). Mas toda esta angústia humana é, em um jogo irônico do autor, antecipada em uma prolepse logo após Teodoro ter recebido suas letras de câmbio, ao início da narração:

Na verdade, percebe-se insatisfação e busca em Teodoro desde as primeiras páginas, quando relata seu hábito de

De que me serviam por fim tantos milhões senão para me trazerem, dia a dia, a afirmação desoladora da *vileza humana*?... E assim, ao choque de tanto ouro, ia desaparecer a meus olhos, como um fumo, a beleza moral do Universo! Tomou-me uma *tristeza mística*. Abati-me sobre uma cadeira; e, com a face entre as mãos, chorei abundantemente. (p. 1448)

Vê-se, pois, que a narração encontra-se repleta de elementos discursivos que denunciam esta intenção mística. Devemos lembrar que, simultaneamente a este aspecto, a narrativa dos fatos vivenciados por Teodoro relata uma série de acontecimentos em que os homens são, ironicamente, apresentados com toda sua mesquinhez, movidos apenas por interesses monetários. Duas vertentes, então, parecem formar-se neste texto de Eça de Queiroz: a narrativa parece preocupar-se em mostrar a *vileza humana* enquanto a narração parece sugerir a busca do transcendente. Como melhor define o próprio Diabo para Teodoro ao falar sobre as *tentações humanas*, são duas as vertentes que dividem o homem, assim como acontece nesta narração:

Mas elas possuem melhor, Teodoro: são os cabelos cor do ouro ou cor da treva, tendo assim nas suas tranças a aparência emblemática das duas grandes tentações humanas - a fome do *metal precioso* e o conhecimento do *absoluto transcendente*. (p. 1443)

Na verdade, percebe-se insatisfação e busca em Teodoro desde as primeiras páginas, quando relata seu hábito de comprar livros antigos:

E nesta visão utilitária da religiosidade, o narrador colocava sempre obras de títulos ponderosos: *Galera da Inocência, Espelho Milagroso, Tristeza dos Mal Deserdados...* [...] Depois, aqueles dizeres ingênuos em letra gorda davam uma pacificação a todo o meu ser, sensação comparável à paz penetrante de uma velha cerca de mosteiro, na quebrada de um vale, por um fim suave de tarde, ouvindo o correr da água triste... (p. 1441)

Nossa Senhora das Dores quando, à maneira de um banqueiro Insatisfação na inocente vida humana à espera de algum milagre que possa socorrer os pobres e infelizes; busca de uma paz que a singela *cerca de mosteiro* não auxiliaria, muito pelo contrário, ela apenas limitaria seu anseio nesta vida de *correr de água triste*.

Na realidade, a religião surge apenas como uma forma de superstição, de modo que o protagonista trata os sentimentos religiosos com a mesma resignação irônica e divertida com que enfrenta outros compromissos sociais:

Teodoro tenta até mesmo penetrar na *inviolável cidadela*

Não, não acredito! Céu e Inferno são concepções sociais para uso da plebe - e eu pertenço à classe média. Rezo, é verdade, a Nossa Senhora das Dores: porque, assim como pedi o favor do senhor doutor, para passar no meu acto; assim como, para obter os meus vinte mil-réis, implorei a benevolência do senhor deputado; igualmente para me subtrair à tísica, à angina, à navalha de ponta, à febre que vem da sarjeta, à casca da laranja escorregadia onde se quebra a perna, a outros males públicos, necessito ter uma proteção extra-humana. Ou pelo rapapé ou pelo incensador, o homem prudente deve ir fazendo assim uma série de sábias adulações, desde a

Arcada até ao Paraíso. Com um compadre no bairro, e uma comadre mística nas alturas - o destino do bacharel está seguro. (p. 1442)

E nesta visão utilitária da religiosidade, o narrador coloca em íntima relação o ser humano e as criaturas divinas, como já vimos no trecho em que Teodoro se justifica por aceitar a proposta do Diabo. Ou como nesta outra passagem em que o protagonista constrói uma igreja para Nossa Senhora das Dores quando, à maneira de um banqueiro diante de uma dançarina, tenta *seduzir* a santa com ricos presentes para auxiliá-lo no desaparecimento da visão do mandarim:

Considerando mais uma vez a teoria de W. Booth¹⁴, [...]*e à maneira dum banqueiro obeso, que obtém as complacências duma dançarina dando-lhe um cottage entre árvores — eu, por uma sugestão sacerdotal, tentei peitar a doce Mãe dos Homens, erguendo-lhe uma catedral toda de mármore branco. [...]; mas, quando eu nesse dia entrei a visitar a minha hóspede divina, o que vi, para além das calvas dos celebrantes, entre a mística névoa dos incensos, não foi a Rainha da Graça, loura, na sua túnica azul — ...* (p. 1456)

Teodoro tenta até mesmo penetrar na *inviolável cidadela da Oração* quando, já milionário, se inclina diante do altar,

[...], balbuciando de mãos postas frases da *salve-rainha*, como se visse na oração e no Reino do Céu, que ela conquista, outra coisa mais que uma consolação fictícia, que os que possuem tudo inventaram para contentar os que não possuem nada... (p. 1456)

14. A Rhetoric of Irony, p. 61-67-73.

O próprio tempo verbal denota a verdade sugerida no plano do mundo comentado. O uso de gerúndio e subjuntivo reduz a oração da personagem a uma tentativa fracassada, que será atenuada logo em seguida pelo presente do Indicativo, propiciando maior ênfase à verdade absoluta do autor-implícito.

Todo este desnível entre narrativa e narração, entre discurso e diegese vem ilustrar mais um movimento da ironia na estruturação de um texto. Deixando o dito pelo não-dito, o discurso resguarda a intenção do autor-implícito, revelando-a em pequenos fragmentos que devem ser percebidos pelo leitor.

Considerando mais uma vez a teoria de W. Booth¹⁴, também é possível que a ironia esteja presente no conflito de estilos, de fatos ou de crenças. Um conflito de estilos detectado no texto pode ser um indício irônico: uma mudança no estilo redacional, a existência de uma passagem romântica com adjetivação e pormenores excessivos em um discurso caracterizado como realista em que há o predomínio de uma linguagem concisa.

No caso de *O Mandarim*, este conflito de estilo mostra-se adequado a sua narração. Eça revela-se um grande manipulador do discurso ao deixar que, em determinados momentos, os sentimentos do protagonista contaiem o discurso do narrador. Deste modo, o leitor pode presenciar

¹⁴. A Rethoric of Irony, p. 61-67-75.

belas passagens de uma linguagem lírica para a expressão de toda a sensualidade que envolve Teodoro e Vladimira:

Eu arregaçava-lhe a larga manga do casabeque de seda cor de folha morta, e ia fazendo viajar os meus lábios devotos pela pele fresca dos seus belos braços; — e depois sobre o divã, enlaçados, peito contra peito, num êxtase mudo, sentíamos as lâminas de cristal ressoar edliamente, as pegas azuis esvoaçarem pelos plátanos, o fugitivo ritmo do arroio corrente... (p. 1470)

Pode-se também deparar com este recurso irônico na carta que Camilloff escreve a Teodoro quando este se encontra no convento. A carta, reproduzida *ipsis litteris*, apresenta uma linguagem rebuscada, onde qualquer nome citado é acompanhado de uma qualidade particular. Aliás, a adjetivação, as reticências, as interrogações, as exclamações, os assuntos superficiais, tais como a necessidade de uma padaria na embaixada russa, o caso amoroso da ministra da França, os pedidos de Vladimira, constroem uma retórica evasiva na carta. A linguagem oficial do General Camilloff torna-se ridicularizada quando contraposta à linguagem ágil e irônica do narrador.

Mas é notória a ausência quase integral da ironia no sexto capítulo, onde se troca o humor pela imagens dotadas de particular beleza estética e de alto grau de dramaticidade. Talvez os dois únicos momentos em que se pode

situar a ironia naquele capítulo estejam na submissão excessiva do tradutor Sá-Tó para com Teodoro e no nome da estalagem em que pernoita o protagonista, *Estalagem da Consolação Terrestre*, nomeação que se irá contrapor aos fatos lá ocorridos.

Teodoro pernoita nesta mísera estalagem quando vai ao encontro da suposta família do mandarim. Os miseráveis habitantes da cidade, cientes da fortuna do viajante, invadem o albergue em busca das moedas, transformam-se em massa humana e comportam-se como animais fugidios na sombra da noite. Dá-se, então, uma fuga frenética do protagonista lutando contra a morte, uma descida aos infernos, enquanto os homens são reduzidos a *chacais*, integrados ao movimento noturno:

Corri à varanda. Em baixo era um tropel desesperado em torno dos carros derrubados: os machados reluziam caindo sobre a tampa dos caixotes: o couro das malas abria-se fendido à faca por mãos inumeráveis: no alpendre, os cossacos debatiam-se, aos urros, sob o cutelo. Apesar da Lua, eu via em roda do barracão errarem tochas, numa dispersão de fagulhas: um alarido rouco elevava-se, fazendo ao longe uivar os cães; e de todas as vielas desembocava, corria população, sombras ligeiras, agitando chuços e foices recurvas... (p. 1476)

E no instante da fuga, o narrador incute toda a tensão emocional vivida pelo protagonista ao utilizar a presentificação histórica, anulando a distância narratológica essencial à visão irônica:

13. *Ibid.*, p. 67.

foram concluídos anteriormente; Eça inquieta-se em dirigir ao leitor o seu parecer, a sua conclusão:

Nesse momento, do portão da cozinha arrombada rompia uma horda com lanternas, lanças, num clamor de delírio. O pónei, espantado, *salta* um regueiro; uma flecha *silva* a meu lado; depois um tijolo *bate-me* no ombro, outro nos rins, outro na anca do pónei, outro mais grosso *rasga-me* a orelha! Agarrado desesperadamente às crinas, arquejando, com a língua de fora, o sangue a gotejar da orelha, vou despedido numa desfilada furiosa ao longo duma rua negra... De repente vejo diante de mim a muralha, um bastião, a porta da vila fechada! (p. 1476)

Assim sendo, após Teodoro estar dividido entre a fome do metal precioso e o conhecimento do absoluto, Na verdade, o aparecimento deste capítulo entre tantas manifestações irônicas, atingindo a narrativa seu clímax, vem ao encontro do conceito conflito de estilos de Booth¹⁵. Esta alteração não causa contradição ou antagonismo, mas propicia uma visão maior da própria estrutura narrativa, uma unidade Mücke denomina *ironia geral*. Nela, assim como pois, no momento em que o homem se encontra mais sozinho, no instante em que o homem vincula-se ao animal, perde-se a ironia e, conseqüentemente, acontece uma única visão, um único saber, uma verdade só: a pequenez do ser humano.

Ao jogar com este estilo discursivo diverso, o narrador e o protagonista, e até mesmo o Diabo, aproximam-se na narração, são coniventes em um mesmo sentir e pensar. Mais ainda, o autor trabalha com a própria estrutura da obra para manejar seu discurso da narrativa de Teodoro. Tanto assim é que Eça conclui sua narração não mais preocupado em contar o final da vida de Teodoro, uma vez que os fatos já

15. *ibid.*, p. 67.

foram concluídos anteriormente; Eça inquieta-se em dirigir ao leitor o seu parecer, a sua *conclusão*:

[...], em todo o vasto Império da China, nenhum mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão! (p. 1487)

Assim sendo, após Teodoro estar dividido entre *a fome do metal precioso e o conhecimento do absoluto transcendental* resta ao narrador apenas a constatação de que o homem nada mais é do que uma *criatura improvisada por Deus, obra de má argila*. A esta dualidade que se resume em uma unidade Mücke denomina *ironia geral*. Nela, assim como em *O Mandarim*, a unidade é composta no *despertar da dúvida sobre o propósito da vida, e sobre a existência e a natureza de Deus e o mundo além do mundo*¹⁶.

16. *Irony*, p. 76. *apar. Eça de Queiroz: o homem é o artista*.



possibilita um casamento de conveniência com a irmã do mesmo, deixando o protagonista numa situação financeira privilegiada.

A RELÍQUIA

Para realizar a leitura proposta, lembramos que, a partir das teorias de Mücke e Booth, deixa-se de ver a

ironia apenas como um recurso retórico, pois sua ação torna-

Considerada por Pedro Carlos L. Fonseca¹ como uma obra de fase intermediária do autor português, onde haveria uma fusão entre realismo e fantasia; vista por João Gaspar Simões² como uma alegoria moral da condenação da hipocrisia; criticada por seu trecho onírico pela Academia Real de Ciências; talvez a interpretação que melhor conceitue *A Relíquia*, de Eça de Queiroz, seja aquela sugerida por Mário Sacramento, em *A estética da ironia*: o texto como visão

irônica. Esta narrativa queirosiana conta a história de Teodorico, um homem que perde os pais quando ainda criança e fica sob a tutela de uma tia muito rica, D. Patrocínio. Quando adulto, nosso herói é obrigado a convencer a tia, solteirona severa e beata, do seu fervor religioso, a fim de herdar a fortuna dela. Para tanto, vive uma vida dupla, ostentando piedade e escondendo suas aventuras amorosas. Uma troca de embrulhos que continham: um, a relíquia santa que trazia para a tia, outro, a lembrança de uma paixão de viagem, faz com que Teodorico seja desmascarado e enxotado sem um único centavo. Um encontro com um velho amigo

1. FONSECA, Pedro Carlos L. Aspectos formais e o conteúdo fantástico, p. 6-7.

2. SIMÕES, João Gaspar. *Eça de Queiroz: o homem e o artista*.

possibilita um casamento de conveniência com a irmã do mesmo, deixando o protagonista em uma situação financeira privilegiada. De modo, o universo narratológico apresenta um

Para realizar a leitura proposta, lembramos que, a partir das teorias de Mücke e Booth, deixa-se de ver a ironia apenas como um recurso retórico, pois sua ação torna-se extensiva à elaboração do próprio texto: uma leitura irônica pode abordar, além do plano sintático e semântico, a própria estrutura global do texto. Assim sendo, podemos justificar as relações entre sintaxe, semântica, discurso e estrutura d'*A Relíquia* embasadas na ironia, desde a mais comum ironia verbal até a sofisticada manifestação irônica denominada *conflito de estilos*. Essa reside na cerimônia da

Em nossa análise, apontaremos dois elementos que exercem papel relevante na estruturação textual, da comicidade e a carnavalização. A narração d'*A Relíquia*, em sua maior parte, explora o riso; ilustra-nos as direções que o cômico pode seguir, apontadas por Henri Bergson³; aguça a vis comica de Eça de Queiroz; aproxima, enfim, a narração, de um exemplo de comédia clássica, pelo menos sob um aspecto: o riso que brota de seu texto não é destrutivo, apenas diverte-se com as falhas e desvios do homem, detendo-se, para tanto, em suas ações exteriores. Esta revelando-se em

duas Quanto ao aspecto carnavalizado do texto, seria interessante considerar que, para Mickail Bakthin, a

3. BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 103.

transposição do carnaval para a linguagem da literatura propicia a idéia de um desvirtuamento da vida em sua ordem natural⁴. Deste modo, o universo narratológico apresenta um mundo excêntrico, às avessa, onde se permite que sejam revelados e expressos aspectos ocultos da natureza humana e onde o sistema hierárquico desaparece, permitindo a aproximação de elementos díspares, como o sagrado e o profano, o alto e o baixo, etc. Como consequência desta destruição hierárquica, possibilita-se a profanação, os sacrilégios carnavalescos, com as paródias de textos sagrados e bíblicos; possibilita-se ainda a familiaridade específica da posição do autor em relação aos heróis. O núcleo da cosmovisão carnavalesca reside na cerimônia da coroação e destronamento do rei do carnaval: o rei é desalojado de suas vestes, coroa e outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado, mas não como um processo de destruição, e sim de renovação. O carnaval proclama a alegre relatividade de tudo, o riso carnavalesco achincalha e ridiculariza para forçar a renovação. Perceberemos este tom irreverente, bem como alguns processos carnavalescos no desenrolar da fábula de nosso herói.

Enfocando, então a história da complicada relação entre Teodorico e sua *titi*, vemos o protagonista revelando-se em duas faces antagônicas: com um comportamento digno e piedoso ante Dona Patrocínio e com atitudes promíscuas e debochadas

4. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 105.



longe dela. S. Teodorico utiliza uma máscara de virtude religiosa no mundo oficial, dando livre vazão a seus instintos no mundo às avessas: a vida beata de Teodorico confronta-se com a sexualidade de Raposão - alcinha adquirida na época de faculdade. Nesta mesma via tortuosa vagueia o discurso do narrador: com comparações e apropriações, a narração alcança grandes momentos irônicos ao aproximar e alterar as atribuições do humano e do celestial. De um lado a humanização e profanação da imagem de Cristo; de outro, a figura do protagonista adquirindo semas do sagrado, artifício que atinge seu ápice no trecho em que Teodorico obtém as virtudes de um santo: afetivo, pela

relação estreita com uma pessoa amada. O próprio título da obra Bem depressa eu sentiria, com o coração sufocado de gozo, as marteladas sobre o seu caixão. E nada podia desalojar-me do testamento da Sra D. Patrocínio! Eu tornara-me para ela S. Teodorico! (p. 1650)

às mãos de sua tia é um objeto de valor afetivo (a camisa de E ao espelho, cravando no cetim da gravata uma cruz de coral de Malta, eu pensava que desde esse dia ia reinar ali, no campo de Sant'Ana, de cima da minha santidade, e que para apressar a obra lenta da morte - talvez viesse a espancar aquela velha. (p. 1652)

desenlace confere ao título um caráter irônico, pois remete ao mesmo Mas a titi bateu com o leque no joelho, num receio que tão familiar alvoroço importunasse S. Teodorico. (p. 1653)

Cria-se ainda uma outra dicotomia em relação à imagem da relíquia durante a narração, ora focalizando-a ainda que Neste claro jogo de inversão de valores, o sagrado neste trecho malandramente considerada pelo protagonista no dessacraliza-se na carta de Teodorico a Titi, quando aquele seu valor material, como objeto de devoção religiosa:

se refere à Sta. Verônica familiarmente, como a uma pessoa de suas relações:

E cá disse à Sta. Verônica que a titi tinha muita devoção com ela. Pareceu-me que a senhora santa ficou muito regalada... (p. 1560)

Nesta caótica coexistência do sagrado e profano, desenvolve-se uma reflexão gradual sobre a imagem da *reliquia*, podendo-se, então, entender o vocábulo *reliquia* sob dois significados: o de um objeto, ou parte de um objeto, santificado pela relação que teve com qualquer personagem sagrado, ou o de um objeto de valor afetivo, pela relação estreita com uma pessoa amada. O próprio título da obra concentra os dois conceitos: Teodorico parte para Jerusalém em busca de um objeto santificado, mas o que chega às mãos de sua tia é um objeto de valor afetivo (a camisa de Maricoquinha, uma mulher com quem o protagonista se envolve em Alexandria), o que lhe custa a perda da herança. Este desenlace confere ao título um caráter irônico, pois remete ao mesmo tempo ao objeto de busca do protagonista e ao objeto de sua desgraça final.

Cria-se ainda uma outra dicotomia em relação à imagem da *reliquia* durante a narração, ora focalizando-a ainda que neste trecho malandramente considerada pelo protagonista no seu valor material, como objeto de devoção religiosa:

século pertence mais à ourivesaria do que pertence à
 Nessa semana, ocupei-me em documentar e empacotar
 as relíquias menores que destinava à tia Patrocínio.
 Copiosas e bem preciosas eram elas - e com devotíssimo
 lustre brilhariam no tesouro da mais orgulhosa Sé! Além
 das que São importa de Marselha em caixotes -
 rosários, bentinhos, medalhas, escapulários; além das
 que fornecem no Santo Sepulcro os vendilhões - frascos
 de água do Jordão, pedrinhas da Via Dolorosa, azeitonas
 do monte Olivete, conchas do lago de Genesaré - eu
 levava-lhe outras raras, peregrinas, inéditas... Era
 uma tabuinha aplainada por São José; duas palhinhas do
 curral onde nasceu o Senhor; um bocadinho do cântaro
 com que a Virgem ia à fonte; uma ferradura do burrinho
 em que fugiu à Santa Família para a terra do Egipto; e
 um prego torto e ferrugento... (p. 1636)

até o final da narração, quando então vemos Teodorico, já
 enxotado por D. Patrocínio, o mesmo que até então
 ora descrevendo-a pela ótica científica do pesquisador
 vislumbrava na relíquia um meio de alcançar seu objetivo
 Topsius, como objeto de uso cotidiano:

maior, a herança da tia, passar a vender as lembranças da
 viagem para se sustentar, ou seja, a relíquia revela duas

Todos os instrumentos da crucificação (disse ele,
 florescendo o guarda-sol), os pregos, a esponja, a cana
 verde, um momento divinizados como materiais da Divina
 Tragédia, reentraram pouco a pouco, pelas urgências da
 Civilização, nos usos grosseiros da vida... Assim, o
 prego não ficou per aeternum na ociosidade dos altares,
 memorando as Chagas Sacratíssimas: a humanidade,
 católica e comerciante, foi gradualmente levada a
 utilizar o prego como uma valiosa ferragem: e tendo
 traspassado as mãos do Messias, ele hoje segura,
 laborioso e modesto, as tampas de caixões
 impuríssimos... Os mais reverentes irmãos do Senhor dos
 Passos empregam a cana para pescar; ela entra na
 folgante composição do foguete; e o Estado mesmo (tão
 escrupuloso em matéria religiosa), assim a usa em
 noites alegres de nova Constituição, ou em festivos
 delírios pelas bodas de príncipes... A esponja, outrora
 embebida no vinagre de sarcasmo e oferecida numa lança,
 é hoje aproveitada nesses irreligiosos cerimoniais da
 limpeza - que a Igreja sempre reprovou com ódio... Até
 a cruz, a forma suprema, tem perdido entre os homens a
 sua divina significação. A cristandade, depois de a ter
 usado como lábaro, usa-a como enfeite. A cruz é broche,
 a cruz é berloque; pende nos colares, tilinta nas
 pulseiras; é gravada em sinetes de lacre, é incrustada
 em botões de punho; - e a cruz realmente neste soberbo

século pertence mais à ourivesaria do que pertence à religião.... (p. 1567-1568) processo narrativo, que propiciam a criação de um diapasão afetivo e ambíguo próprio da ironia.

Em ambos os casos o tom irônico é acentuado: no primeiro trecho a ironia é provocada principalmente pela pieguice da fala da personagem, sublinhada pelo excesso de diminutivos; no segundo, pelo tom doutoral. Esta ambigüidade no conceito de *reliquia*, imagem basilar do texto, continua até o final da narração, quando então vemos Teodorico, já enxotado por D. Patrocínio, o mesmo que até então vislumbrava na relíquia um meio de alcançar seu objetivo maior, a herança da tia, passar a vender as lembranças da viagem para se sustentar, ou seja, a *reliquia* revela duas faces, objeto de valor material para uns e de importância mística para outros. E o discurso da narrador faz então uma crítica irônica da ingenuidade desta prática religiosa, enfatizada na oposição caco de barro/rodela de ouro:

Foi, no meu intelecto de bacharel, como se uma janela se abrisse e por ela entrasse o sol! Vi inesperadamente, ao seu clarão forte, a natureza real dessas medalhas, bentinhas, águas, lascas, pedrinhas, palhas, que eu considerara até então um lixo eclesiástico esquecido pela vassoura da filosofia! As relíquias eram valores! Tinham a qualidade onipotente de valores! Dava-se um caco de barro _ e recebia-se uma rodela de ouro!... (p. 1662)

O tom discursivo é marcado pelos diminutivos, pelas exclamações, pelas reticências, recursos lingüísticos e

gráficos característicos do processo narrativo, que propiciam a criação de um diapasão afetivo e ambíguo próprio da ironia. Donzela, a velha, e ressequida como um galho de sarmento; ... (p. 1512)

Assim como estes recursos lingüísticos, outros elementos estruturais também tomam parte desta construção irônica. Deparamo-nos com advérbios, começou a dar dez horas, fanhoso irônico, pachorrento. (p. 1507)

Tirando o chapéu, apertei na palma larga e leal os [...] e tudo no papá lhe começou a agradar, até o asseio da sua roupa branca, até a graça chorosa com que ele cantava, acompanhando-se no violão, [...] (p. 1495)

diminutivos, ador as abas do jaquetão e as minhas barbas viris... (p.1512)

Nem precisava chamar-me 'seu portuguesinho valente, seu bibichinho'. (p. 1538)

enunciação.
aumentativos,

Com a hibridização e o parasitismo que caracterizam a sua (...) sentia a carícia prometedora dos seus olhos pestanudos. (p. 1496)

linguagem para alcançar seus propósitos:

a metonímia,
epítetos,

Sim, nada se poderia interpor, entre a minha justa sofreguidão e a bolsa verde da titi. (p. 1631)

Depois, tristemente, como um moralista magoado, queixei-me do nédio decote duma senhora imodesta, nua nos braços, nua no peito, mostrando toda essa carne, esplêndida e irreligiosa, que é a desolação do justo... (p. 1511)

A cada momento cruzávamos esses fariseus, ressoantes e vazios como tambores,... (p. 1610)

rês;... (p. 1511)

e, certamente, adjetivos, disse ela do meio do sofá como dum altar, tesa nos seus catina de domingo ... (p. 1531)

Donzela, e velha, e ressequida como um galho de sarmento; ... (p. 1512)

Nesse doce instante, um relógio medonho, com o mostrador fingindo uma face de Lua, e que parecia espreitar-me de sobre o mármore duma mesa de mogno, de entre dois vasos sem flores, começou a dar dez horas, fanhoso irônico, pachorrento. (p. 1507)

Tirando o chapéu, apertei na palma larga e leal os dedos fugidios do Sr. Adelino: (p.1520)

Antes de galgar a triste escadaria d casa, penetrava subtilmente na cavalhariaç deserta, ao fundo do pátio; queimava no tampo duma barrica vazia um pedaço da devota resina; e ali me demorava, expondo ao aroma purificador as abas do jaquetão e as minhas barbas viris... (p.1512)

novamente o destino junto a mim, no estreito tombadilho do Caimão, este lírio de capela, ainda fechado e já murcho? (p. 1644)

todos exercendo a função de introdutores da visão irônica na enunciação.

Neste último exemplo, vê-se que a metáfora mulher-flor é explorada pela ironia através de uma valoração negativa sua natureza, a ironia lança mão ainda de figuras de (lírio fechado e murcho) e através da contraposição entre a linguagem para alcançar seus propósitos: sacralidade de uma freira e os desejos sexuais despertados a metonímia, por ela em Teodorico.

Sim, nada se poderia interpor, entre a minha justa sofreguidão e a bolsa verde da titi. (p. 1651)

são comuns no texto d'A Relíquia, tirando-se partido das metáforas e mais ainda dos símiles. No trecho em que se os símiles,

descreve a personagem Mary, o contraste entre seus cabelos e

seus olhos metaforizam o profano e o sagrado,

Ajoelhei sobre a esteira, trémulo, esmagando o peito contra os seus joelhos, ofertando-me como uma rês;... (p. 1511)

O que __Cá por mim__ disse ela do meio do sofá *como dum altar*, tesa nos seus cetins de domingo _... (p. 1531)

A graça dos vales foi-me *tão fastidiosa como a santidade das ruínas*. (p. 1633)

a antítese, a, *duma brancura de leite...* (p. 1538)

Casaram. Eu nasci numa tarde de sexta-feira de Paixão; e a mamã morreu, ao estalarem, na manhã alegre, os foguetes da Aleluia. (p. 1496)

Explorando com maior intensidade aquela dualidade, o narrador d'A *Relíquia* apropria-se de expressões e, finalmente, a metáfora,

eclesásticas em seu discurso, instaurando, deste modo, um

marcante recurso da modernidade. Parafraseando Silvano

Era a mesma [freira religiosa]! Porque colocava novamente o destino junto a mim, no estreito tombadilho do Caimão, este *lírio de capela*, ainda *fechado e já murcho?* (p. 1644)

sobreposições que enriquecem esta narração irônica. Tais

Neste último exemplo, vê-se que a metáfora *mulher-flor* é

explorada pela ironia através de uma valoração negativa

(*lírio fechado e murcho*) e através da contraposição entre a

sacralidade de uma freira e os desejos sexuais despertados

por ela em Teodorico. *... com um rumor de sedas claras...* (p. 1497)

As passagens em que o sexo e a religião se contrapõem

são comuns no texto d'A *Relíquia*, tirando-se partido das

metáforas e mais ainda dos símiles. No trecho em que se

descreve a personagem Mary, o contraste entre seus cabelos e

seus [olhos] metaforizam o profano e o sagrado,

respectivamente: *... bendita sea su gracia!* (p. 1529)

O que me prendeu logo foram os seus olhos azuis-claros, dum azul que só há nas porcelanas, simples, *celestes*, como eu nunca vira na morena Lisboa. Mas encanto maior ainda tinham os seus cabelos, crespos, frisadinhos como uma carapinha de ouro, tão doces e finos que apetecia ficar eternamente e devotamente, a mexer-lhe com os dedos trémulos; e era irresistível o profano nimbo luminoso, que eles punham em torno da sua face gordinha, duma brancura de leite... (p. 1538)

Mas então o brilho fulvo do metal precioso ia, pouco a pouco, embaciando, tomava uma alva cor de carne, quente e tenra; a magreza de Messias triste, mostrando os belos; por entre a coroa de espinhos, desenrolavam-se sobre as duas chagas, levantavam-se, rijos, direitos, a rosa na ponta; e era ela, a minha Adélia, que assim vitoriosa, profanando o altar, com os braços abertos Santiago, em *Uma literatura nos trópicos*, os *decalques*⁵ de textos eclesiásticos constroem um jogo de transparências e sobreposições que enriquecem esta narração irônica. Tais expressões são exploradas com um cunho satírico:

No meu leito de ferro, desperto pelo barulho das segas, eu pensava nela, rezando *ave-marias*. Nunca roçara corpo tão belo, dum perfume tão penetrante: ela era *cheia de graça*, o Senhor estava com ela, e passava, *bendita entre as mulheres*, com um rumor de sedas claras... (p. 1497)

E parece-me ser uma grandíssima cavalgada aquele que, por causa duma distração que é *fogo-viste-linguiça*, se arrisca a penar, *por todos os séculos e séculos, amém*, nas fogueiras de Satanás, salvo seja! (p. 1513-1514)

[...], onde as mulheres só com meter dois cravos no cabelo, e traçando um xale escarlate, amansam o coração mais rebelde, *_benditia sea su gracia!* (p. 1529)

⁵. p.49.



Utilizando-se da repetição de certos termos, como, por exemplo, a reiteração da alcunha *Titi*, o autor d'*A Relíquia*

No trecho a seguir, nota-se claramente o processo de fusão da imagem de Cristo com a imagem de Adélia, amante de Teodorico, quando este *piedosamente* encontra-se a orar:

Teodorico: *É necessário gostar muito da titi... É necessário*

Mas então o brilho fulvo do metal precioso ia, pouco a pouco, embaciando, tomava uma alva cor de carne, quente e tenra; a magreza de Messias triste, mostrando os ossos, arredondava-se em formas divinamente cheias e belas; por entre a coroa de espinhos, desenrolavam-se lascivos anéis de cabelos crespos e negros; no peito, sobre as duas chagas, levantavam-se, rijos, direitos, dois esplêndidos seios de mulher, com um botãozinho de rosa na ponta; e era ela, a minha Adélia, que assim estava no alto da cruz, nua, soberba, risonha, vitoriosa, profanando o altar, com os braços abertos para mim! (p. 1523-1524)

A titi gostou deste nojo. (p. 1511)

A titi gostou desta consideração. (p. 1511)

Assim, n'*A Relíquia*, o humor está intimamente ligado ao riso da comicidade, explorando-se o risível da condição humana. Um recurso característico da comédia para produzir o riso é a repetição: a guerra dos pastelões e a correria no corredor com o abrir e fechar de portas, imediatamente levam o espectador ao riso, pois a repetição de tais atos denuncia o movimento condicionado e mecanicista do homem, acusa a rigidez de seu caráter e a flexibilidade de seu corpo. Eça de Queiroz apropria-se fartamente deste mecanismo humorístico, principalmente nos enunciados e na caracterização das personagens.

Utilizando-se da repetição de certos termos, como, por exemplo, a reiteração da alcunha *Titi*, o autor d'*A Relíquia* consegue dar à narração um tom de comicidade ao mesmo tempo em que delineia a subserviência do protagonista. Logo que chega à casa de D. Patrocínio, o sr. Matias recomenda a Teodorico: *É necessário gostar muito da titi...É necessário dizer sempre sim à titi* (p.1498). Esta denominação atribuída à tia se repetirá constantemente, provocando um tom irônico nas falas do narrador:

— Sim, titi. (p. 1498)

A titi gostou deste nojo. (p. 1511)

A titi gostou desta consideração. (p. 1511)

A titi leu, a titi gostou. (p. 1514)

A titi gostou. Eu fui com Deus. (p. 1509)

A repetição da alcunha e, principalmente, o uso de orações hipotáticas constroem uma figura ridicularizada e infantil do protagonista, bem como um discurso cheio de humor e até mesmo de sátira do narrador em relação a ele.

Este mesmo processo de repetição é utilizado no plano sintático, em outro trecho, que focaliza a última noite de

Teodorico em Alexandria, quando ele se acha envolvido com Maricoquinha:

leitura da segunda desfaz a ambigüidade da primeira, já que

o mesmo *Breve, avaramente breve*, foi essa noite estrelada do Egito!

Cedo, amargamente cedo, veio o *não grego* de Lacedemônia avisar-me que já fumegava na baía... (p. 1541)

de que Jesus seria uma grande maçada; a observação dirigida

a um elemento concreto (a sopa) é dissimulada a ponto de

As locuções adverbiais de tempo, deslocadas para o início parecer dirigir-se a Jesus.

das orações, expressas em um mesmo ritmo métrico e melódico,

criam um jogo repetitivo que nos permite falar em um

do cômico é o exagero, intensificação na figuração das

movimento anafórico de cunho sonoro e sintático. O clima

personagens: são elas quase caricaturais, com gestos largos,

poeticamente melancólico do trecho só será desfeito num

talas fáceis e fúteis, representantes de papéis sociais,

confronto com o desenrolar da narrativa, pois o incidente

tais como a beatice de D. Patrosínio, a ingenuidade e

amoroso será a causa da desgraça do herói, o que dará a este

ambição de Teodorico, o saber científico de Topsius, a fala

intermezzo poético uma dimensão acidamente irônica.

eloquente da magistratura na figura do Dr. Margarido, a

voluptuosidade e a infidelidade da mulher nas personagens

final das frases, quando a construção irônica se apossa do

Adélia e Mary etc. Assim, desenhados caricaturalmente,

artifício da iteração, em um feitiço de epífora, pode ser

apontado no trecho em que Teodorico e Topsius estão a jantar

de modo deformante e mantido em toda a narração: o padre

em um hotel em Sião:

Pinheiro é descrito sempre a examinar a própria língua, o

padre Casimiro em sua alegria habitual e, mais

Remexendo o macarrão de uma sopa dessaborida, murmurei,

enfático, sucumbido: '*Jesus, Topsius, que grande maçada!*' Mas uma

porta de vidraça ao fundo abriu-se de leve; e logo

dona exclamei, arrebatado: '*Caramba, Topsius, que grande*

mulher'. (p. 1550)

capacidade queirosiana de construir tipos se nota mais

agudamente. Contrariamente ao tipo naturalista, o tipo

As frases destacadas possuem seqüências idênticas: interjeição, vocativo, frase nominal exclamativa. Somente a leitura da segunda desfaz a ambigüidade da primeira, já que o mesmo ritmo esclarece a função de interjeição do nome *Jesus*. Antes disso, a primeira fala é ambígua, não deixando clara a função do primeiro termo e possibilitando a sugestão de que *Jesus* seria uma grande maçada; a observação dirigida a um elemento concreto (a sopa) é dissimulada a ponto de parecer dirigir-se a *Jesus*.

Um outro recurso estrutural da narração na exploração do cômico é o exagero, intensificação na figuração das personagens: são elas quase caricaturais, com gestos largos, falas fáceis e fúteis, representantes de papéis sociais, tais como a beatice de D. Patrocínio, a ingenuidade e ambição de Teodorico, o saber científico de Topsisius, a fala eloqüente da magistratura na figura do Dr. Margaride, a voluptuosidade e a infidelidade da mulher nas personagens Adélia e Mary etc. Assim, desenhados caricaturalmente, apenas um traço de seu caráter ou comportamento é salientado de modo deformante e mantido em toda a narração: o padre Pinheiro é descrito sempre a examinar a própria língua, o padre Casimiro em sua alegria habitual e, mais enfaticamente, a figura grotesca e mal-humorada da senhora dona Patrocínio, a titi, personagem na qual a tão propagada capacidade queirosiana de construir tipos se nota mais agudamente. Contrariamente ao *tipo* naturalista, o *tipo*

cômico é apresentado apenas sob uma visão externa e genérica, sem chegar ao seu aspecto psicológico ou sem considerar sua interioridade, suas angústias. O tipo *D. Patrocínio* é trabalhado com os elementos da figura de uma beata em seu mais alto grau de representação, com seu olhar austero, seu rosto áspero, seus gestos contidos e seu discurso repressor: o, com sua submissão e seu caráter

supostamente espontâneo e ingênuo. Lembramos que a

[...]; um lenço roxo, amarrado no queixo, caía-lhe num bioco lúgubre sobre a testa; e no fundo dessa sombra, negrejavam dois óculos defumados. (p. 1498)

papel da vítima irônica: a ingenuidade da vítima permite

Lentamente, a custo, ela baixou o carão chupado e ao esverdinhado. (p. 1498)

auxilia ela também na efetivação do riso, já que esta

E a titi, com baba no queixo: ... (p. 1648)

incapacidade de entendimento é cômica para o observador.

Na narrativa: Que se aguento... É o que sucede a quem não tem temor de Deus e se mete com bêbadas... Não tivesse comido tudo em relaxações... Cá para mim, homem perdido com saias, homem que anda atrás de saias, acabou... Não tem o perdão de Deus, nem tem o meu! Que padeça, que padeça, que também Nosso Senhor Jesus Cristo padeceu! (p. 1505)

distanciamento entre narrador e protagonista ou personagens,

que vai desde a identificação até um total desligamento.

Deste modo o que é explorado é o comportamento mecanista das personagens, o seu aspecto superficial, de modo que o riso nascer do exagero na caracterização.

O feitio de comédia da narração reponta ainda em muitos outros instantes onde o protagonista surge aos olhos do leitor como um bufão, com gestos exagerados em tal

intensidade que só resta ao leitor o distanciamento do riso, impossibilitando a catarse ou sequer a empatia. Assim, pois, a personagem é focalizada em situações dramatizadas, com palavras, gestos e movimentos intensificados ou distorcidos a tal ponto que revelam uma clara intenção caricatural. Em muitos trechos manifesta-se um protagonista próximo à imagem do herói picaresco, com sua submissão e seu caráter supostamente espontâneo e ingênuo. Lembramos de que a ingenuidade é também entendida por Mücke⁶ como característica da ironia, pois é ela que vai determinar o papel da vítima irônica: a ingenuidade da vítima permite ao ironista realizar a troça sem ser por ele compreendido; e auxilia ela também na efetivação do riso, já que esta incapacidade de entendimento é cômica para o observador.

Na narração queirosiana em estudo, a ingenuidade é atribuída ora a uma ora a outra personagem, ou até mesmo ao protagonista; ou seja, atribui-se o saber *aleatoriamente*. Este mecanismo proporciona uma grande mobilidade no distanciamento entre narrador e protagonista ou personagens, que vai desde a identificação até um total desligamento.

Talvez a mais simples e corriqueira maneira de presenciar uma ironia e sua relação com a ingenuidade esteja na ironia verbal, presente nos diálogos travados entre as personagens. Este processo irônico caracteriza-se por seu aspecto dinâmico e circunstancial, não deixando, entretanto,

⁶. *Irony*, p.36.

de apresentar um princípio básico da ironia: enunciado e enunciação em discordância. Tal dinâmica pode ser notada no trecho em que Teodorico e seu companheiro de viagem, Topsisius, desembarcam em Alexandria, quando então este aclama a nova terra e o outro tenta imitá-lo:

imagem de um palhaço. Esta imagem cômica exemplifica-se no incidente do Egípto! Egípto! Eu te saúdo, negro Egípto! E que me seja em ti propício o teu deus Ftás, deus das Letras, deus da História, inspirador da obra de arte e da obra de verdade!...

.....

Amei logo esta terra de indolência, de sonho e de luz. E saltando para a caleche forrada de chita, que nos ia levar ao Hotel das pirâmides, invoquei as divindades, como o ilustrado doutor de Bona:

— Egípto, Egípto! Eu te saúdo, negro Egípto! E que me seja propício...

— Não! que vos seja propícia, D. Raposo, ísis, a vaca amorosa! — acudiu o eruditíssimo homem, risonho, e abraçado à minha chapeleira.

Não compreendi, mas venerei. [...] (p. 1534)

A intenção de Topsisius, ao associar o protagonista à deusa da busca amorosa, é chamá-lo de conquistador; ao não compreender o tom jocoso da fala do amigo, Teodorico insere-se na categoria de vítima irônica, em que o não-saber revela uma certa ingenuidade e a incapacidade em desvelar um enunciado.

Esta mesma ingenuidade apresentada por Teodorico na posição de vítima de uma ironia verbal será estendida e intensificada no próprio discurso do narrador autodiegético. É o que Müecke define como ironia *self-disparaging*: o

ironista que se auto-ironiza. O narrador-protagonista se apresenta como vítima irônica do seu próprio discurso: as situações em que é inserido, a sua ridicularização através do comportamento aparentemente ingênuo, seus modos atabalhoados, suas colocações pueris, tudo isto delineia a imagem de um palhaço. Esta imagem cômica exemplifica-se no incidente do Hotel em Sião, quando Teodorico tenta observar o banho da mulher do quarto ao lado pelo buraco da fechadura e é apanhado pelo pai dela:

Não resisti: descalço, em ceroulas, saí ao corredor adormecido; e cravei à fechadura da sua porta um olho tão esbugalhado, tão ardente — que quase receava feri-la com a devorante chama do seu raio sanguíneo... Enxerguei num círculo de claridade uma toalha caída na esteira, um roupão vermelho, uma nesga do alvo cortinado do seu leito. E assim agachado, com bagas de suor no pescoço, esperava que ela atravessasse, nua e esplêndida, nesse disco escasso de luz — quando senti de repente, por trás, uma porta ranger, um clarão banhar a parede. Era o barbaças, em mangas de camisa, com o seu castiçal na mão! E eu, misérrimo Raposo, não podia escapar. Dum lado estava ele, enorme. Do outro o topo do corredor, maciço.

Vagarosamente, calado, com método, o Hércules pousou a vela no chão, ergueu a sua rude bota de duas solas, e desmantelou-me as ilhargas... Eu rugi: 'bruto!'. Ele ciciou: 'silêncio!'. E outra vez, tendo-me ali acercado contra o muro, a sua bota bestial e de bronze me malhou tremendamente quadris, nádegas, canelas, a minha carne toda, bem cuidada e preciosa! Depois, tranquilamente, apanhou o seu castiçal.[...] (p. 1555)

No exemplo acima, quando o narrador-protagonista é vítima de seu próprio discurso, nota-se a alta comicidade da cena, uma verdadeira ironia situacional, explorada também

com muito humor em outro episódio, quando Teodorico tenta convencer D. Patrocínio de seu fervor religioso:

presença do leitor. Neste mesmo episódio podemos divisar uma

diferença. Quando cheguei a casa, senti que a titi estava no oratório, sozinha, a rezar. Enfie 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... Assim como

Ao ouvir, no silêncio da casa, estas lúgubres lamentações de arrastada penitência, a titi veio à porta do oratório, espavorida:

— Que é isso, Teodorico, filho, que tens tu?... apre em

Abati-me sobre o soalho, aos soluços, desfalecido de paixão divina. (p. 1517) espaço circundante, como

mostram o desalinho físico e os gestos exacerbados de

Teod Os modos, os gestos e até mesmo os diálogos das

personagens são marcados enfaticamente no discurso do

narrador, transformando a dramaticidade pretendida pelo

protagonista em comicidade para o leitor. Dá-se, assim, um

interessante processo irônico: aos olhos do leitor, no papel

de observador, Teodorico e D. Patrocínia são considerados

vítimas irônicas, objeto de riso devido a seus gestos e

falas exacerbadas; sob o parecer do protagonista, a única

vítima é a sua tia, pois o desconhecimento da real intenção

dele a mantém na ingenuidade da vítima irônica. Em uma cena

com potencial dramático tão grande, prevalece a comicidade,

podendo até mesmo serem nela detectadas duas manifestações

irônicas distintas: uma ironia situacional gerada por

comportamento, gestos e palavras, e, também, uma ironia

dramática causada, de um lado, pela conscientização de

Teodorico em representar, em tentar expressar uma religiosidade inexistente, e, de outro, pela virtual presença do leitor. Neste mesmo episódio podemos divisar uma diferença significativa entre o drama e a comédia: no primeiro, a personagem age de modo consciente, confiante em seu papel na vida, sua ação é intencional, parece estar em comunhão com seu corpo, integrada em seu meio, assim como *Titi* o faz; já na comédia, a personagem é focalizada em seus gestos e movimentos automatizados, parece estar sempre em disjunção com seu aspecto ou espaço circundante, como mostram o desalinho físico e os gestos exacerbados de Teodorico na cena acima. Porém, a dramaticidade de D. Patrocínio cai por terra ao estar contextualizada no universo mimético cômico, sua seriedade transforma-se em fonte de riso devido à sua inocência em não perceber o real interesse de seu sobrinho. Deste modo, deixa-se a visão interna do drama em função da visão externa da comédia.

Austeridade religiosa e autoritarismo mesclam-se na composição desta personagem secundária, a *Titi*, elementos contrastantes com os do protagonista: desbragamento sexual e servilismo. Tal incompatibilidade entre protagonista e personagem é endossada pela visão nada favorável que dela oferece o narrador: além de ser descrita com adjetivos que acusam um juízo de valor negativo, ele a focaliza apenas externamente, por meio de poucos gestos e raras palavras.

Vê-se isto na cena do jantar que se sugere a viagem de Teodorico a Jerusalém:

— Não, titi... O Patriarca de Jerusalém recomendou-me que fosse diante de todos os meus amigos — Até quem lá vai — disse o Justino — tem perdão de pecados. Não é verdade, Pinheiro? Eu assim o li no Panorama... Vem-se de lá limpinho de tudo!

— Ai eu lhas dou!... São estas? Estão sujinhas,

— Não só para si, segundo tenho ouvido dizer — acrescentou o instruído eclesiástico — mas para uma pessoa querida de família, piedosa, e comprovadamente impedida de fazer a jornada... Pagando, já se vê, emolumentos dobrados.

A titi não dizia nada; os seus óculos, girando do sacerdote para o magistrado, pareciam estranhamente dilatados, e brilhando mais com o clarão interior duma idéia: um pouco de sangue subira à sua face esverdinhada. A Vicência ofereceu o arroz-doce. Nós rezámos as graças. (p. 1527-1528)

A ênfase na autoridade de *titi* e na submissão do protagonista cria um jogo de forças que será invertido após a viagem de Teodorico a Jerusalém: naquela casa, onde a repressão era a palavra de ordem, onde dominava o poder incontestável de *titi*, domina agora o sobrinho, cujo poder radica-se na aura de santidade obtida pelo contato com as coisas santas da terra visitada. Desse modo, instaura-se na casa um *mundo às avessas*:

— Teodorico, filho, ouve! Tem-me estado a lembrar... Parece-me que para destapar a relíquia é melhor esperar até que se vão logo embora o Justino e o Margaride! Ai, eu sou muito amiga deles, são pessoas de

2. *Irony*, p. 36.

muita virtude... Mas acho que para uma cerimônia destas é melhor que estejam são pessoas de igreja...

Ela, pela sua devoção, considerava-se pessoa de igreja. Eu, pela minha jornada, era quase pessoa do Céu.

— Não, titi... O Patriarca de Jerusalém recomendou-me que fosse diante de todos os meus amigos da cas, na capela, com velas... É mais eficaz... E olhe, diga à Vicência que me venha buscar as botas para limpar.

— Ai eu lhas dou!... São estas? Estão sujinhas, estão! Já cá te vêm, filho, já cá te vêm!

E a Sra. D. Patrocínio agarrou as botas! E a Sra. D. Patrocínio da Neves levou as botas!

Ah, estava mudada, estava bem mudada!... E ao espelho, cravando no cetim da gravata uma cruz de coral de Malta, eu pensava que desde esse dia ia reinar ali, no campo de Sant'Ana, de cima da minha santidade, e que para apressar a obra lenta da morte — talvez viesse a espancar aquela velha. (p. 1652)

Como narrativa autodiegética, o narrador organiza o tempo da narração a seu bel-prazer: estende-se nos episódios

Os temperamentos característicos de cada personagem são em que o protagonista se manifesta como bufão, com gestos alterados: o autoritarismo de *Titi* é atribuído a Teodorico e a submissão e parvoíce deste tornam-se atributos daquela. A personagens com o uso do discurso indireto livre ou ainda do inversão permitida pelo mundo carnavalizado é propícia à discurso direto, apenas para demonstrar a sua levandade e visão irônica, pois proporciona, como esta, a quebra da ridicularizá-las; desenvolve ora a cena, ora o resumo para unilateralidade. Este mundo às avessas gera novamente o criar maior comicidade, como fica claro no trecho abaixo: riso, deixando transparecer, com esta inversão comportamental, a fragilidade das relações humanas.

E voltava, insaciado, a admirar através dos vidros Vê-se, portanto, que a narração da obra queirosiana em defronte as paredes brancas dum convento silencioso, questão trabalha com muita mobilidade, pois atribui ora à goteiras de zinco a cada esquina, uma escoando-se personagem secundária, ora ao protagonista, ora ao narrador, no chão mole duma horta plantada de couves, onde o papel de ironista, manipulando a conscientização das infundável de telhados em terraço, lugubres e cor de personagens. Para Müecke⁷, esta conscientização possibilita e longas varas para secar farrapos; e quase todos

⁷. *Irony*, p. 36.

decrépitos, desmantelados, misérrimos, pareciam uma sensação de superioridade diante da vítima, a primazia do conhecimento ante a ignorância; mas para W. Propp⁸, este prazer do riso estaria contido no *instinto de justiça*, em uma *vitória de caráter moral*. É interessante notar que, apesar das divergências teóricas, o riso parece ser motivado justamente por este hiato entre ironista e vítima. Este mesmo distanciamento necessário ao processo irônico rompe também com uma provável rigidez do conseqüente discurso: o narrador auto-diegético ora se aproxima do narrador, ora do protagonista, ora da personagem.

Como narrativa autodiegética, o narrador organiza o tempo da narração a seu bel-prazer: estende-se nos episódios em que o protagonista se manifesta como bufão, com gestos atabalhoados e falas fúteis; manipula as falas das personagens com o uso do discurso indireto livre ou ainda do discurso direto, apenas para demonstrar a sua leviandade e ridicularizá-las; desenvolve ora a cena, ora o resumo para criar maior comicidade, como fica claro no trecho abaixo:

E voltava, insaciado, a admirar através dos vidros baços a divina Sião. Sob a chuva melancólica erguiam-se defronte as paredes brancas dum convento silencioso, com as persianas verdes corridas, e duas enormes goteiras de zinco a cada esquina, uma escoando-se ruidosamente sobre uma viela deserta — a outra caindo no chão mole duma horta plantada de couves, onde orneava um jumento. Desse lado, era uma vastidão infundável de telhados em terraço, lúgubres e cor de lodo, com uma cúpulazinha de tijolo em forma de forno, e longas varas para secar farrapos; e quase todos

8. PROPP, V. *A comicidade do riso*, p. 181.



decrépitos, desmantelados, misérrimos, pareciam desfazer-se na água lenta que os alagava. Do outro elevava-se uma encosta atulhada de casebres sórdidos, com verduras de quintal, esfumadas, arrepiadas na névoa húmida; por entre eles, torcia-se uma viela esgalgada, em escadinhas, onde constantemente se cruzavam frades de alpercatas sob os seus guarda-chuvas, sombrios judeus de melenas caídas, ou algum vagaroso beduíno arregaçando o seu albornoz... Por cima pesava o céu pardacento. E assim da minha janela me aparecia a velha Sião, a bem-edificada, brilhante de claridade, alegria da terra, e formosa entre as cidades. (p. 1549-1550)

Com um único parágrafo podemos ilustrar este movimento rítmico da narração: logo na primeira frase, *E voltava, insaciado, a admirar através dos vidros baços a divina Sião*, a voz do narrador sugere uma admiração pela cidade a ser descrita; logo na seqüência seguinte, entretanto, termos como *lúgubres, farrapos, decrepitos, desmantelados, misérrimos, sórdidos*, contrastam com a afirmação inicial, concebendo uma imagem negativa do local; esta visão, por sua vez, é revertida na conclusão final com os adjetivos: *a bem edificada, brilhante, de claridade, alegria da terra...* Assim, os resumos inicial e final fornecem um juízo valorativo contrário àquele desenvolvido pela visão do protagonista durante a descrição pormenorizada. Este mecanismo de privilegiar ora a cena, na visão do protagonista, ora o resumo, na voz do narrador, ou seja, esta ênfase dada ora na subjetividade do protagonista, ora na do narrador, realiza um contraponto essencial para a formação do processo irônico, pois antagonismo, integrantes da coesão narratológica, mas fruto do caos

incongruências e ambigüidades são sustentáculos da ironia. Assim, o recurso estrutural da focalização é um elemento a mais na edificação irônica total.

Embasado em processo semelhante ao diálogo socrático, onde a argumentação e a lógica são utilizadas para a introdução de pareceres nada semelhantes,⁷⁷ Eça de Queiroz introduz em seu texto toda uma visão irônica do cristianismo através de uma subversão da história de Cristo no capítulo onírico de *A Relíquia* — que Pinheiro Chagas condenou por acreditar que o sonho do protagonista não estaria em concordância com o restante da narrativa.

Enquanto em *O Mandarim* o fantástico-maravilhoso representa o caráter transformador da narrativa, em *A Relíquia*, este papel é exercido pelo elemento onírico. Talvez se considerássemos o contexto histórico de tal obra, quando a Igreja ainda era voz dominante na política mundial, e sendo Eça um representante da nação portuguesa, profundamente religiosa, a imagem desmitificada, ou ainda, a imagem humanizada de Cristo, só poderia mesmo ser inserida na forma de sonho. No mundo onírico, o real manifesta-se liberto de suas normas e preconceitos, e tudo se torna possível, de modo que a imagem humanizada de Cristo pode ser introduzida em uma narrativa do século XIX sem maiores polêmicas. Entretanto, se naquela época as idéias expressas na sequência do sonho não foram consideradas como integrantes da coesão narratológica, mas fruto do caos

onírico, hoje, à luz da carnavalização de Bakhtin ou da teoria de Mücke, elas podem ser entendidas como uma revisão da imagem mítica de Cristo.

A realidade do sonho, característica de um mundo carnavalizado, cria uma oposição ao universo mimético, numa subversão de seus valores: enquanto a *Titi* apresenta a imagem de um Cristo repressor, as vozes de outras personagens, no mundo onírico, introduzem a visão de um Cristo malandro, preocupado com conquistas femininas e sem qualquer aptidão para o trabalho:

— Oh Gad, aos trinta anos o Rabi não é casado! Qual é o seu trabalho? Onde está o campo que lavra? Alguém jamais conheceu a sua vinha? Vagabundeia pelos caminhos e vive do que lhe ofertam essas mulheres dissolutas! [...] Só Jeová é grande! e em verdade te digo que, quando Rabi Jexua, desprezando a Lei, dá à mulher adúltera um perdão que tanto cativa os simples, cede à frouxidão da sua moral e não à abundância da sua misericórdia! (p. 1585-1586)

Assim, quanto à isotopia /religião/, pode-se falar em pluralidade de vozes ou polifonia, pois, a macroestrutura do texto narrativo apresenta perspectivas várias que abrangem desde um aspecto religioso e crente até um prisma cético e institucional, enquanto a imagem de Cristo é apresentada sob um aspecto religioso, humano, mítico e até mesmo político. Para o desenvolvimento desta visão periscópica, nada mais propício que a dialética travada entre os homens do poder na

época de Jesus, como percebemos pelo pinçamento de frases por eles proferidas:

— Em verdade, que aprendeis vós outros, Essênios, no vosso oásis de Engadi? Milagres! Milagres até os pagãos os fazem! Vai a Alexandria, ao porto do Eunotos, para a direita, onde estão as fábricas de papiros, e vês lá magos fazendo milagres por um dracma, que é o preço dum dia de trabalho. Se o milagre prova a divindade, então é divino o peixe Oannes, que tem barbatanas de nácar e prega nas margens do eufrates, em noites de Lua cheia!

— Vós dizeis, vós dizeis, vãos à maneira de moscardos que zumbem! Vós dizeis, e vós não o ouvistes! Em Galileia, que é bem fértil, bem verde, quando ele falava era como se corresse uma fonte de leite em terra de fome e secura: até a luz parecia um bem maior! As águas, no lago de Tiberíade, amansavam para o escutar; e aos olhos das crianças que o rodeavam, subia a gravidade duma fé já madura... Ele falava: e como pombas que desdobram as asas e voam da porta dum santuário, nós víamos desprender-se dos seus lábios, irem voar por sobre as nações do mundo, toda a sorte de coisas nobres e santas, a Caridade, a Fraternidade, a Justiça, a Misericórdia, e as formas novas, belas, divinamente belas, do Amor!

— Que há de original e de individual em todas essas ideias, homem? Pensas que o Rabi as tirou da abundância do seu coração? Está cheia delas a nossa doutrina!... Queres ouvir falar de Amor, de caridade, de Igualdade? Lê o livro de Jesus, filho de Sidrah... Tudo isso o pregou Hilel, tudo isso o disse Schemaia! Coisas tão justas se encontram nos livros pagãos que são, ao pé dos nossos, como o lodo ao pé da água pura de Siloe!... Vós mesmos, os Essênios, tendes preceitos melhores!... Os Rabis de Babilónia, de Alexandria, ensinaram sempre leis puras de Justiça e de Igualdade! E ensinou-as o teu amigo Iokanan, a quem chamais o Baptista, que lá acabou tão miseravelmente num esgástulo de Makeros...

— Todavia, esse Rabi de Galileia deve decerto morrer, porque é um mau cidadão e um mau judeu! Não o ouvimos nós aconselhar que se pague o tributo a César? O Rabi estende a mão a Roma, o Romano não é o seu inimigo. Há três anos que prega, e ninguém jamais

lhe ouviu proclamar a necessidade santa de expulsar o estrangeiro. Nós esperamos um messias que traga uma espada e liberte Israel, e este, néscio e verboso, declara que traz só o pão da verdade! Quando há um pretor romano em Jerusalém, quando são lanças romanas que velam às portas do nosso Deus, a que vem esse visionário falar do pão do Céu e do vinho da verdade? A única verdade útil é que não deve haver romanos em Jerusalém!...

..... colóquios sociais, mas para visionário se diga messias e filho de Deus, ameace destruir o Templo. O Templo e a Lei podem bem sorrir e perdoar, certos da sua eternidade... Mas, ó Manassés, as nossas leis são suaves; e não creio que se deva ir acordar o carrasco a Gareb, porque um Rabi de Galileia que se lembra dos filhos de Judas de Gamala pregados na cruz, aconselha prudência e malícia nas relações com o Romano! Ó Manassés, robustas são as tuas mãos: mas pode tu, com elas, desviar a corrente do Jordão, da terra de Cana para a terra da Trakaunitida? Não. Nem podes também impedir que as legiões de César, que cobriram as cidades da Grécia, venham cobrir o país de Judá! Sábio e forte era Judas Macabeu, e fez amizades com Roma... Porque Roma é sobre a Terra como um grande vento da natureza; quando ele vem, o insensato oferece-lhe o peito e é derrubado; mas o homem prudente recolhe à sua morada e está quieto. Indomável era a Galácia; Filipe e Perseu tinham exércitos na planície; Antíoco, o Grande, comandava cento e vinte elefantes e carros de guerra inumeráveis... Roma passou, deles que resta? Escravos, pagando tributos... (p. 1586-1587-1588), casam com proprietários...

Murmurava-lhe ainda outras coisas profundas e doces. Ela não compreendia o meu falar: e nos seus sonhos... A visão onífrica traz a imagem humanizada de um Cristo da Núbia... (p. 1558)

mulherengo e ameaçador à estrutura política que se confronta com a visão de Gad, defensor da imagem mística. Percebe-se, portanto, que, como na sátira menipéia, o sonho é utilizado como contraponto à representação do mundo real, inserindo a nota dissonante e polêmica.

Viva Nosso Senhor Jesus Cristo! Viva toda a... Os diálogos são um outro processo narratológico usado para ilustrar o caos do universo irônico e carnavalesco, com a sua profusão de pontos-de vistas conflitantes.

Característicos da literatura realista-naturalista, os diálogos apresentam um alto índice de dramaticidade, uma vez que são aqueles que mais se aproximam da representação mimética. Em *A Relíquia*, suas inserções não são apenas para ilustrar a futilidade temática dos colóquios sociais, mas para ilustrarem as visões antagônicas à temática proposta, esteja este antagonismo nos dizeres de outras personagens (como na visão periscópica do Cristo) ou no discurso do próprio narrador. Estes diálogos sofrem sutis comentários por parte do narrador, que ridicularizam ou contestam as idéias expressas nas falas das personagens ou do próprio protagonista: Booth como uma alteração no estilo discursivo

que contraria o significado total da obra. Neste texto, como

mencionamos — Ah! se tu conhecesses a minha pátria!... E olha que sou capaz de te levar! Em Lisboa é que é! Vai-se ao Dafundo, ceia-se no Silva... Isto aqui é uma choldra! E as raparigas como tu são bem tratadas, dá-se-lhes consideração, os jornais falam delas, casam com proprietários...

objetividade — Murmurava-lhe ainda outras coisas profundas e doces. Ela não compreendia o meu falar: e nos seus olhos esgazeados flutuava a longa saudade da sua aldeia da Núbia... (p. 1558)

Dá-se voz a Teodorico e o discurso é tomado por um texto

rebuscado, detalhista, repleto de diminutivos, reticências,

Outra vez, nas secas areias, reverdecia a Terra da Promissão, Jericó branquejava entre as searas: e através dos palmares cerrados já ressoavam, em marcha, os clarins de Josué!

dramatização — Não me contive, arranquei o capacete, soltei por sobre Cana este urro piedoso:

o prosaico — Viva Nosso Senhor Jesus Cristo! Viva toda a Corte do Céu! (p. 1564)

— A minha luveirinha ergueu-se, trémula, descorada e teve um poético rasgo de paixão. Enrolou a sua camisinha, atirou-a para os braços, tão ardentemente, como se entre as dobras viesse também o seu coração.

Especialmente neste último exemplo, o discurso recorre a sítios e personagens bíblicos, criando no texto uma aura mística que se confronta diretamente com a fala ingênua e fácil do protagonista. O desnível retórico de tal passagem em relação ao estilo discursivo dominante, assim como a pequena observação pejorativa do exemplo anterior, aguçam a ironia da narração, acentuando a distância entre narrador e protagonista e aumentando o grau de ridicularização das personagens.

Deste modo, percebemos um outro meio da ironia se servir do discurso narratológico, o *conflito de estilos*, definido por Booth como uma alteração no estilo discursivo que contraria o significado total da obra. Neste texto, como mencionamos anteriormente, a narração apresenta um protagonista cômico, próximo do herói picaresco ou mesmo do bufão, e, por vezes, a narração parece se perder da objetividade do contar, ou mesmo das metáforas religiosas do narrador, para ceder espaço à comicidade do protagonista. Dá-se voz a Teodorico e o discurso é tomado por um texto rebuscado, detalhista, repleto de diminutivos, reticências, com imagens românticas e kitsch, transformando a dramaticidade da cena em comicidade, como no momento em que o protagonista se separa de Mary, sua amante, em Alexandria:

Teodorico. A minha luveirinha ergueu-se, trémula, descorada e teve um poético rasgo de paixão. Enrolou a sua camisinha, atirou-a para os braços, tão ardentemente, como se entre as dobras viesse também o seu coração.

.....

— Mary, anjo querido!

— Teodorico, amor!...

— Escreve-me para Jerusalém...as que povoam seus

— Lembra-te da tua bichaninha bonita...

Rolei pela escada, tonto. E a caleche que tantas vezes me passeara, enlaçado com Mary, por sob os arvoredos aromáticos do Mamudieh — lá partiu, ao trote da parelha branca, arrancando-me a uma felicidade onde o meu coração deitara raízes, agora despedaçadas e gotejando sangue no silêncio do meu peito.[...] (p. 1542-1543)

Há momentos em que o discurso explora o estilo lírico, na *impressão de felicidade perfeita*, onde a predominância do tom irônico reponta apenas, de maneira até mesmo afetiva, na expressão final *portuguesinho valente*:

Mas de novo Topsius marchou, esguio e vago, na noite. Agora findara a estrada de basalto soncro: e subiu. Ao longe o mar dormia. E, à quente irradiação dos astros, eu podia distinguir, num pontal de areia, mergulhando quase na água, uma casa deserta, pequenina, toda branca e poética entre duas palmeiras... Então comecei a pensar que, mal a titi morresse e fosse meu o seu ouro, eu poderia comprar esse doce retiro, forrá-lo de lindas sedas, e viver ao lado da minha luveira, vestido de turco, fresco, sereno, livre de todas as inquietações da civilização. Desagravos ao Sagrado Coração de Jesus ser-me-iam tão indiferentes, como as guerras que entre si travassem os reis. Do Céu só me importaria a luz anilada, que banhasse a minha vidraça; da Terra só me importariam as flores abertas no meu jardim, para aromatizar a minha alegria. E passaria os dias numa fofa preguiça oriental, fumando o puro latakieh, tocando viola francesa, e recebendo com perpétua essa impressão perfeita, que a Mary me dava só com deixar arfar o seio e chamar-me 'seu portuguesinho valente'. (p. 1540)

A jornada do Jordão é longa, deveis vir esfomeados...

Já em outro momento, quando acontece o sonho de Teodorico, a narração adquire um tom épico; na busca de um universo diegético que resgate o mundo bíblico, a narração

lança mão de descrições de cenários que remetem a cenas e sítios bíblicos, com multidões de pessoas que povoam seus campos, galopes de cavalos, pontas de lanças dos soldados, dando-se até mesmo a Topsius uma capa de cavaleiro:

Era, ao clarão diamantino das estrelas da Síria, como a branca muralha duma cidade nova! Frontões de templos alvejavam pàlidamente, entre a espessura de bosques sagrados; para as colinas distantes, fugiam esbatidos os arcos ligeiros dum aqueduto. Uma chama fumegava no alto duma torre; mais baixo, movendo-se, faiscavam pontas de lanças; um som longo de buzina morria na sombra... E abrigada junto aos bastiões, uma aldeia dormia entre palmeiras. (p. 1572)

Mas de novo Topsius marchou, esguio e vago, na noite. Agora findara a estrada de basalto sonoro: e subíamos a passo um brusco caminho, cavado entre rochas, onde grossos pedregulhos ressoavam, rolavam sobre as patas das éguas, como no leito duma torrente que um lento Agosto secou. O erudito doutor, sacudido na sela, praguejava roucamente contra o Sanedrim, contra a hirta Lei judaica, oposta indobrevemente a toda a obra culta que quer fazer o procônsul... Sempre o fariseu via com rancor o aqueduto romano que lhe trazia a água, a estrada romana que o levava às cidades, a terma romana que lhe curava as pústulas... (p. 1573)

O discurso parodia o texto bíblico, parecendo brincar com seu linguajar:

A jornada do Jordão é longa, deveis vir esfomeados...

Murmurei polidamente uma recusa... E ele, grave, como se recitasse um texto:

A hora do meio-dia é a mais grata ao Senhor. José disse a Benjamim: 'tu comerás comigo ao meio-dia'. Mas a alegria do hóspede é também doce ao Muito Alto,

ao Muito Forte... Estais fracos, ides comer, para que a vossa alma me abençoe.

Bateu as palmas — um servo, com os cabelos apertados num diadema de metal, entrou trazendo um jarro cheio de água tépida que cheirava a rosa, onde eu purifiquei as mãos; outro ofereceu bolos de mel sobre viçosas folhas de parra ; outro verteu, em taças de louça brilhante, um vinho forte e negro de Emaús. E para que o hóspede não comesse só, Gamaliel partiu um gomo de romã, e com as pálpebras cerradas levou à beira dos lábios uma malga, onde boiavam pedaços de gelo entre flores de laranjeira. (p. 1583)

Neste trecho, ilustrando um outro conflito de estilos, as personagens são dotadas de uma retórica ao estilo dos salmos, o que provoca comicidade, pois a linguagem elevada contrasta com o seu comportamento nada heróico.

Na passagem em que Teodorico se dispõe a comprar figos, o ato comum de uma compra corriqueira contrasta com o discurso rebuscado, e o riso largo do leitor supostamente se manifesta:

Por baixo da galeria veio tilintando uma sineta triste. Era um hortelão que oferecia num cabaz de esparto, acamados sobre folhas de parra, figos rachados de Betfagé. Debilitado pelas emoções, perguntei-lhe, debruçado no parapeito, o preço daquele mimo dos vergéis que os Evangelhos tanto louvam. E o homem, rindo, alargou os braços, como se encontrasse o valor esperado do seu coração:

— Entre mim e ti, ó criatura de abundância que vens dalém do mar, que são estes poucos figos? Jeová manda que os irmãos troquem presentes e bênçãos! Estes frutos colhi-os no horto, um a um, à hora em que o dia nasce no Hébron; são suculentos e consoladores; poderiam ser postos na mesa de Hannan!... Mas que valem vãs palavras entre mim e ti, se os nosso peitos se entendem? Toma estes figos, os melhores da Síria, e que o Senhor cubra de bens aquela que te criou!

Eu sabia que esta oferta era uma cortesia consagrada, em compras e vendas, desde o tempo dos

Patriarcas. Cumpri também o cerimonial: declarei que Jeová, o muito forte, me ordenava que, com o dinheiro cunhado pelos príncipes, eu pagasse os frutos da terra... Então o hortelão abaixou a cabeça, cedeu ao mandamento divino; e pousando o cesto nas lajes, tomando um figo em cada uma das mãos negras e cheias de terra:

— Em verdade — exclamou — Jeová é o mais forte! Se ele o manda, eu devo pôr um preço a estes frutos da sua bondade, mais doces que os lábios da esposa! Justo é, pois, ó homem abundante, que por estes dois que me enchem as palmas, tão perfumados e frescos, tu me dês um bom traphik. (p. 1601)

O conflito de estilos é aproveitado também, às vezes, para expressar a visão crítica do autor-implícito. A passagem acima se torna pretexto para o autor-implícito discorrer sobre outro preceito: o homem abandona um passado heróico em função de uma nova figura lendária, o Cristo. De modo bem similar, os preceitos sobre a Ciência também são discutidos e ironizados por meio de diálogos entre Topsius e os sábios do período romano, e de trechos discursivos onde se percebe a voz do autor-implícito. De um lado, destaca-se a brevidade e a relatividade do saber científico, demonstrado como consequência de um determinado momento histórico, como resultado de uma somatória de valores vigentes em um determinado instante histórico. Percebe-se aqui a visão positivista dominante no século XIX, demonstrando o saber científico como propulsor da transformação humana. De outro lado, entretanto, sob o enfoque irônico de um Eça de Queiroz, o saber científico equipara-se ao saber religioso, consistindo apenas em uma

ilusão para justificar a condição humana. Niveladas, as temáticas recorrentes, Religião e Ciência, são associadas no último parágrafo da narração com esta fala do narrador:

E tudo isto perdera! Porquê? Porque houve um momento em que me faltou esse descarado heroísmo de afirmar, que, batendo na terra com pé forte, ou pàlidamente elevando os olhos ao Céu — cria, através da universal ilusão, ciências e religiões. (p. 1675)

Nos trechos em que o autor-implícito mais se revela, irrompem temáticas comuns à obra de Eça de Queiroz: a alusão à infidelidade feminina, representada nos dois envolvimento amorosos de Teodorico (Amália e Maricoquinha); a condenação do comportamento eclesiástico onde o interesse financeiro é preponderante; e a crítica à decadência e ao marasmo do povo português, representado na personagem Alpedrinha, um português que carrega bagagens em Alexandria. E na reflexão do narrador sobre o modesto compatriota, o discurso relaciona a época áurea cantada por Camões ao decadente e apático período em que vivia Portugal:

Desventuroso Alpedrinha! Só eu, em verdade, compreendi a tua grandeza! Tu eras o derradeiro lusíada, da raça dos Albuquerque, dos Castros, dos varões fortes que iam nas armadas à Índia! A mesma sede divina do desconhecido te levava, como eles, para essa terra do Oriente, donde sobem ao céu os astros que espalham a luz e os deuses que ensinam a Lei. Sòmente não tendo já, como os velhos lusíadas, crenças heróicas concebendo empresas heróicas, tu não vais como eles, com um grande rosário e com uma grande espada, impor às gentes estranhas o teu rei e o teu Deus. Já não tens Deus por quem se combata, Alpedrinha! nem rei por quem

se navegue, Alpedrinha!... Por isso, entre os povos do Oriente, te gastas nas ocupações únicas que comportam a fé, o ideal, o valor das modernas lusíadas _ descansar encostado às esquinas, ou tristemente carregar fardos alheios... (p. 1643-1644)

discurso anterior. Este personagem secundário obtém a maior parte da herança de Titi, sem qualquer mérito, apenas com adulações a padres ricos e velhos, e acaba envolvido com Adélia. Lembrando Aristóteles, para quem a simples inversão de um enredo, a não-realização de um final esperado pela personagem caracterizaria propriamente a ironia, observamos ainda que a narração queirosiana faz uso da trama para criar um recurso já utilizado em outros romances, como *Os Maias*, *O Primo Basílio* e *O Mandarim*, que é o da reversão das expectativas da história em seu final. Em consequência desta reversão, é comum à crítica queirosiana apontar certo cunho moralizador nesta narrativa, pois o protagonista não obtém a herança desejada; ainda mais enfático é o discurso admoestativo pronunciado por uma voz que representaria a consciência do protagonista: sorte do próprio protagonista,

que se refaz financeiramente por meio de um casamento de conveniência.

Eu gemia sobre as tábuas. A Voz sussurrou, mais larga, como o vento da tarde entre as ramas:

— Eu não sei quem fez essa troca dos teus embrulhos, picaresca e terrível; talvez ninguém; talvez tu mesmo! Os teus tédios de deserdado não provêm dessa mudança de espinhos em rendas: — mas de viveres duas vidas, uma verdadeira e de iniquidade, outra fingida e de santidade. Desde que contraditòriamente eras do lado direito o devoto Raposo e do lado esquerdo o obscuro Raposo _ não poderias seguir muito tempo, junto da titi, mostrando só o lado, vestido de casimiras de domingo, onde resplandecia a virtude; um dia fatalmente chegaria em que ela, espantada, visse o lado despido e natural onde negrejavam as másculas do vício... E aí está por que eu aludo, Teodorico, à inutilidade da hipocrisia. (p. 1669)

Entretanto, o final destinado ao Padre Negrão contraria o discurso anterior. Este personagem secundário obtém a maior parte da herança de *Titi*, sem qualquer mérito, apenas com adulações a padres ricos e velhos, e acaba envolvido com Adélia, a primeira paixão do protagonista; cai por terra, desta forma, a alegoria moral apresentada no desenlace. Além disso, se levarmos em conta a voz do discurso moralizante acima, pode-se pensar na possibilidade de uma fala irônica, uma vez que se trata de uma manifestação da *consciência* de Teodorico, narrador e protagonista irônicos. Instaura-se, portanto, a ambigüidade da mensagem final, já que o discurso queirosiano tanto pode ser considerado moralizante, como o foi para muitos críticos, dentre eles Mário Sacramento, como pode ser concebido como manifestação irônica, interpretação esta embasada em evidências do próprio texto, como o destino do Padre Negrão, ou mesmo a sorte do próprio protagonista, que se refaz financeiramente por meio de um casamento de conveniência.

Lembremos algumas palavras do trecho citado acima que auxiliam a minimizar o discurso supostamente moralizante: *Os teus tédios de deserdado não provêm dessa mudança de espinhos em rendas....*, ou seja, o castigo de Teodorico não advém de sua tentativa de fraude, mas sim de sua incapacidade em manter comportamentos tão díspares. O malogro do protagonista queirosiano é consequência de sua

fragilidade e superficialidade diante dos fatos da vida, retratado à imagem de um marionete, sem qualquer consciência da extensão de seus atos. Como na maior parte da galeria queirosiana, como Luíza que se deixa envolver pelo primo conquistador, ou Teodoro, que se deixa levar pela retórica do Diabo, Teodorico é conduzido pelos movimentos da vida sem atitudes de questionamento ou atitudes de rebeldia. Tal pressuposto ilustra a fragilidade do ser humano diante da vida, exemplificando um conceito que Müecke denomina ironia cósmica⁹: a pequenez e a impotência do ser humano diante da figura soberana de Deus ou do Cosmos. Talvez uma definição melhor de tal ironia se encontre no próprio discurso da Consciência de Teodorico: *Eu não construo os episódios da tua vida; assisto a eles e julgo-os placidamente* (p.1669)...

Fazendo uma recolha dos elementos levantados a respeito d'*A Relíquia*, chamamos atenção para o movimento dual que caracteriza a dinâmica do texto: a dupla significação da imagem nuclear, *a relíquia*; a dupla denominação e o duplo comportamento do protagonista; a visão da realidade e a do mundo dos sonhos; a oposição entre sexo e religião, entre austeridade e devassidão; a discrepância entre enunciação e enunciado. tal duplicidade remete-nos ao ambivalente mundo carnavalizado, onde as imagens surgem juntamente a seus contrários. A ambigüidade estrutural reflete-se na mensagem ambígua, no discurso pseudo moralizante, apontando para a

⁹. *Irony*, p. 69.

contradição das verdades racionais e para a fragilidade do ser humano. Em consonância com o tom de comicidade da narrativa, o discurso não traz a crítica mordaz, mas o riso complacente ante as fraquezas humanas. Em um artigo intitulado *Decadência do riso*¹⁰, Eça faz uma apologia a este riso fácil e descompromissado:

Nós, com efeito, filhos deste século sério, perdemos o dom divino do riso. Já ninguém ri! Quase que já ninguém mesmo sorri, porque o que resta do antigo sorriso, fino e vivo, tão celebrado pelos poetas do século XVIII, ou ainda do sorriso lânguido e úmido que encantou o romantismo — é apenas um desfranzir lento e relegado de lábios, que, pelo esforço com que se desfranzem, parecem mortos ou de ferro.

Eu ainda me recordo de ter ouvido, na minha infância e na minha terra, a **gargalhada** — a antiga gargalhada, genuína, livre, franca, ressoante, cristalina!... Vinha da alma, abalava todas as vidraças duma casa, e só pelo seu toque puro provocava a força, a saúde, a paz, a simplicidade, a liberdade! (p. 1478)

É isto que Eça parece tentar resgatar neste texto carnavalizado, que destrói as leis da realidade comum e desconsidera seus preceitos morais, onde surge um homem ingênuo, com seus pequenos defeitos amenizados pela *vitória das forças vitais do riso bom*¹¹, e onde, ainda, a fábula tem um *final feliz*: tanto o *vilão ingênuo*, Teodorico, como o *vilão esperto*, Padre Negrão, alcançam seus objetivos. A consciência crítica chega, no máximo, ao riso de *caráter*

10. QUEIROZ, Eça de. IN *Notas contemporâneas*.

11. PROPP, V. *A comicidade do riso*, p.181.



*moral, o riso de zombaria*¹², próprio de um universo mimético onde predomina a maledicência até certo ponto inconsequente, de modo que o esgar da ironia dilui-se na gargalhada da comicidade.

A IRONIA EM MACHADO DE ASSIS

¹². *ibidem*, p.181.



A CARTOMANTE

Um grande número de críticos tem se voltado para a narrativa de Machado: suas metáforas, seu discurso, sua filosofia *Humanitas*, seu narrador, sua ironia..., são alguns dentre tantos outros elementos analisados; dentre eles, o elemento irônico é um aspecto dos mais comentados na obra machadiana. Entretanto, muitas vezes, a ironia parece ser apreciada para evidenciar melhor ora um estudo retórico ora um estudo temático da obra machadiana, confirmando, portanto, o caráter híbrido deste mecanismo lingüístico. Por exemplo, no texto de Dirce Côrtes Riedel, *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*, a autora focaliza a ironia como fator auxiliar das metáforas, ou seja, no seu estudo, a ironia torna-se um elemento secundário diante da metáfora, esta sim considerada primária.

Partindo em sentido contrário, tentaremos conceder à ironia um espaço primordial em alguns textos de Machado, pois acreditamos que a perspectiva irônica os justifica e os domina. Para tanto, escolhemos o conto *A Cartomante*. Trata-se da história de Camilo, Vilela e Rita. Os dois primeiros mantinham uma amizade de longa data e, com a chegada de

A CARTOMANTE

Um grande número de críticos tem se voltado para a narrativa de Machado: suas metáforas, seu discurso, sua filosofia *Humanitas*, seu narrador, sua ironia..., são alguns dentre tantos outros elementos analisados; dentre eles, o elemento irônico é um aspecto dos mais comentados na obra machadiana. Entretanto, muitas vezes, a ironia parece ser apreciada para evidenciar melhor ora um estudo retórico ora um estudo temático da obra machadiana, confirmando, portanto, o caráter híbrido deste mecanismo lingüístico. Por exemplo, no texto de Dirce Côrtes Riedel, *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*, a autora focaliza a ironia como fator auxiliar das metáforas, ou seja, no seu estudo, a ironia torna-se um elemento secundário diante da metáfora, esta sim considerada primária.

Partindo em sentido contrário, tentaremos conceder à ironia um espaço primordial em alguns textos de Machado, pois acreditamos que a perspectiva irônica os justifica e os domina. Para tanto, escolhemos o conto *A Cartomante*. Trata-se da história de Camilo, Vilela e Rita. Os dois primeiros mantinham uma amizade de longa data e, com a chegada de

Camilo ao Rio de Janeiro e a morte de sua mãe, estreitam ainda mais esta relação. Tal aproximação, porém, ocasiona um caso amoroso entre a esposa de Vilela e seu amigo, criando-se uma tensão permanente na narração. Ao receber um bilhete de Vilela intimando-o a comparecer em sua casa, Camilo teme que suas relações com Rita tenham sido descobertas, e, no caminho para o encontro, consulta uma cartomante, que o tranqüiliza. Ao chegar a seu destino encontra a amante morta e é assassinado pelo amigo.

Neste conto, o discurso do narrador machadiano já acusa uma feição essencialmente irônica: o distanciamento do narrador em relação ao universo diegético, permitindo assim uma visão mais crítica e ainda mais consciente de sua narração.

Na análise de Enylton de Sá Rego, em *O calundu e a panacéia*, este narrador distanciado é denominado *KATASKOPOS*, ou para sermos fiéis às palavras do autor, *o termo expressa o ponto de vista do observador desprendido que ironicamente [sem grifo no original] vê o mundo do alto*¹. Relacionando o conceito do *kataskopos* com toda uma teoria da ironia, vê-se que é senso comum a ironia estar intrinsecamente associada à visão distanciada do ironista — no caso de Machado, o próprio narrador, pois é justamente esta visão superior dos acontecimentos diegéticos que permite uma ausência de sentimentos e uma visão objetiva.

¹. REGO, Enylton de Sá, p. 206.



Este *kataskopos*, que para nós pode ser apreciado como consequência do processo irônico, também se manifesta com maior intensidade na ironia romântica. Certamente é a conscientização do caráter mimético da obra que faz com que o autor se distancie de sua criação. A ironia romântica amplia a distância autor-obra, aguçando a visão crítica do escritor, processo inverso ao da lírica, onde o eu poético está intimamente ligado ao poema. Como muito bem define Mücke, ironia romântica é a ironia de

[...] um autor consciente de que a literatura não pode ser mais simplesmente ingênua e irreflexiva, mas precisa se apresentar como consciente de sua natureza ambivalente e contraditória. (p. 76)

Esta ironia romântica se destaca soberbamente no conto de Machado quando o narrador se dispõe a contar como Camilo e Rita *chegaram ao amor*, processo que Camilo *não o soube ele nunca*, ao separar ele a paixão das personagens em dois momentos, utilizando sua prerrogativa de criador do texto para ordená-lo segundo sua vontade:

A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela; era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. *Odor di femina*: eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio. Liam os mesmos livros, iam juntos a teatros e passeios. Camilo ensinou-lhe as damas e o xadrez e jogavam as noites; - ela mal, - ele, para lhe ser agradável, pouco menos mal. Até aí as cousas. Agora a ação da pessoa, os olhos teimosos de Rita, que procuravam muita vez os dele, que os consultavam antes de o fazer ao marido, as mãos frias, as atitudes insólitas. (p. 479)

Em um único trecho, podemos vislumbrar tanto o movimento das personagens quanto o mecanismo do narrador: Machado conta sua história primeiramente detendo-se nos fatos superficiais, nos atos habituais e precisos de suas personagens: *Até aí as cousas*. Mas quando se prontifica a mostrar a ação das pessoas, ocupa-se de seus pequenos movimentos, detalhes sutis que acusam a intenção oculta das personagens, Rita principalmente. De sorte que o narrador manipula sua história arbitrariamente, sugerindo idéias outras que aquelas expressas no enunciado, como se o narrador machadiano oscilasse entre o contar dos fatos e o revelar da intimidade das personagens, mesmo que este desvelar esteja contido em uma focalização minimalista dos gestos. Resgatando as palavras de Nádia B. Gotlib, Machado estaria entre a tradição do conto de acontecimento e o moderno conto de acontecimentos interiores.²

Neste mesmo movimento oscilatório entre narração e narrativa acontece a ruptura da linearidade dos fatos e das personagens. Utilizando-se de anacronias, no caso a prolepse, antecipação de indícios e sinais da narrativa no discurso, o narrador constrói uma representação dramática da fábula que, além de gerar expectativas no leitor, coloca as personagens como frágeis seres à mercê de um destino incerto, de que não conseguem sequer decodificar corretamente os avisos. Como se nota no exemplo logo abaixo,

2. Teoria do conto, p. 81.



668/94

a própria metáfora da ausência de *óculos de cristal*, referindo-se a um possível aspecto da personagem, denuncia sua limitação diante da vida, a imagem do ser humano cego diante dos acontecimentos:

[...] enquanto Camilo era um ingênuo na vida moral e prática. Faltava-lhe tanto a ação do tempo, como os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos. Nem experiência, nem intuição. (p. 479)

Assim, a ironia deste narrador que rompe com a unilateralidade do contar, instaura uma conseqüente ambigüidade, jogando com o dito e o não-dito, com o saber e o não-saber das personagens e do leitor. Muito bem definida por D. S. Kaufer³, esta ambigüidade irônica, contrária à ambigüidade comum, é uma arte *consciente* de sua dissimulação artística, com a qual o autor amplia as possibilidades do significado de uma simples frase, deixando ao leitor a dúvida, ou mesmo a duplicidade, caso este se conscientize da ambigüidade frasal. Assim como a planicidade das personagens é destruída pela ironia do narrador, este também distende as frases inseridas no enredo para a construção de sua narração irônica: uma única expressão é pertinente tanto para a narrativa quanto para a narração. Se considerada integrante da primeira, trata-se de mais um subsídio da fábula; caso seja observada como parte

³. *Poetics today*, p. 452.

da narração, pode ser interpretada como uma ironia do narrador para com a situação com que se depara a personagem, enfatizando a distância entre narrador e personagem, aumentando a sensação de manipulação própria da ironia romântica. Observemos, no texto de Machado, o momento em que Camilo espera retirar um obstáculo da rua para que seu tílburri possa passar, ansioso que está pelo bilhete recebido de Vilela:

Na rua, gritavam os homens, safando a carroça:

— Anda! agora! empurra! vá! vá!
 Daí a pouco estaria removido o obstáculo. (p. 481)

Tanto a fala dos homens na rua quanto a observação seguinte encaixam-se perfeitamente na tensão psicológica da personagem. Com a parada do carro, Camilo se vê diante da casa da cartomante, e a possibilidade de consultá-la o tenta; deste modo, o grito dos homens tanto é correto para a retirada do carro quanto para impulsionar a personagem angustiada a entrar na casa da cartomante, a *morada do indiferente Destino*. Do mesmo modo, a referência do narrador à remoção do obstáculo, tanto pode estar direcionada para o obstáculo real, caído na rua, quanto para o *obstáculo* do bilhete de Vilela para Camilo, pois todas as dúvidas e anseios em relação ao estranho pedido estariam resolvidos com sua ida à casa do amigo.

Esta mesma ambigüidade irônica realiza-se em muitas outras passagens do discurso, das quais salientamos a seguinte, onde a dubiedade está sintetizada em um único advérbio:

— A mim e a ela, explicou *vivamente* ele. (p. 482)

Neste momento discursivo, Camilo se encontra diante da cartomante, e esse *vivamente* tanto pode esclarecer o ânimo da personagem como pode acusar, na leitura irônica pelo avesso, sua ingenuidade diante da mulher, ingenuidade facilmente percebida pelo leitor e, obviamente, pela cartomante. Vê-se que, enquanto falamos na ambigüidade, a figura do leitor torna-se fator primário, já que a relação leitor-narrador é uma característica básica da ironia: para que ela se realize é imprescindível a existência de um receptor, estando ele no universo diegético ou no extradiegético. No caso de Machado, o papel do leitor em suas construções irônicas fica claro já na Advertência de *Papéis avulsos*, ao afirmar que *O livro está nas mãos do leitor*.

As constantes intromissões do narrador fazem com que o leitor não se deixe seduzir pelo melodrama da fábula ou menos ainda por suas personagens. Quando explícitas, o narrador parece *lembrar* o leitor de sua posição extrínseca à obra. Observemos como a analepse reifica a sensação do

contar neste discurso heterodiegético, uma vez que a enunciação seguinte acontecerá somente depois de o leitor ter conhecimento parcial da situação amorosa em que vive o casal:

Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela. [...] (p. 478)

Muitas vezes, o sarcasmo de Machado sobrepuja esta colocação do leitor entre seus *ouvintes* e insere-no em um mesmo patamar em que estão suas personagens, ou seja, no da ingenuidade humana. Deste modo, em alguns momentos, o leitor é *empurrado* para o mundo diegético, aproximando ficção e realidade. No momento em que o narrador se dispõe a contar o início do romance entre Camilo e Rita, ele detalha os pequenos gestos e palavras das personagens e conclui seu longo parágrafo clamando o leitor a sentir a paixão de Camilo:

A velha caleça de praça, em que pela primeira vez *passeaste* com a mulher amada, fechadinhos ambos, vale o carro de Apolo. Assim é o homem, assim são as cousas que o cercam. (p. 479)

Esta ambigüidade do discurso machadiano não é apenas um mero recurso composicional, visando, em seu contar, à imagem de um leitor virtual; mais que isso, ela radica em uma concepção cética da vida, elevando o viés irônico à estatura

de visão de mundo.) O ceticismo de Machado desenha-se bem neste comentário de Mário Matos⁴, definindo e localizando a *descrença* dos textos machadianos:

É de notar que a leitura da obra de Machado de Assis, e incluo os contos, está visto, sua leitura prende e encanta, mas não emociona nem transporta o leitor. Não é leitura que alegre ou pacifique. Não sei mesmo como diga. Não é leitura que satisfaça as ânsias ou aspirações do espírito. Há nos livros dele qualquer coisa que enjoa, que faz aborrecer a vida. Dá tédio, infunde melancolia. Aviva certa inquietação, maus pressentimentos. Cousas, afinal...

Por quê?

Primeiro, julgo que seja o humorismo o motivo dessa impressão pessimista. Um dos mais evidentes sinais do humorismo é ser, ao mesmo passo, trágico e cômico, quer dizer, inapto a provocar lágrimas ou riso separadamente. Mistura-os. Deixa-nos em situação perplexa, entre a emoção e a vontade de rir. (p. 18)

Assim, percebemos que o pessimismo que resulta da (visão com) a escolha desta personagem pelo narrador para narrativa machadiana não é apenas uma forma de narrar, mas a focalização narratológica poderia fazer presumir uma revela a visão desencantada do autor diante da condição provável afinidade entre eles, expectativa que, humana. O humor trágico, a construção irônica, o sarcasmo, entretanto, não se concretiza. O pensar revelado de Camilo constituem, na realidade, mediações utilizadas pelo narrador para manter-se distanciado da fragilidade da vida: daí o transformando-o em um ingênuo. Este desnível entre narração e desconforto, a sensação pessimista, provocados por sua narrativa salienta ainda mais a ingenuidade da personagem, narração.

Como vemos em *A Cartomante*, o narrador não se deixa dominar pela tragédia das personagens, demonstrando de maneira tragicômica, até mesmo sarcástica, a ignorância humana diante das próprias circunstâncias. Através desta

4. "Machado de Assis, contador de histórias". IN *Machado de Assis: obra completa*, v.2.

visão irônica, o universo ficcional rompe com a unilateralidade do contar fidedigno para aliar-se à relatividade da visão cética e, embasado nesta relativização, o narrador-ironista compõe o mundo de suas vítimas, as personagens, sob o enfoque da representação: *dramaticamente*, suas vítimas se movimentam inconscientes de seus papéis trágicos; assim como o homem, vivem submersas no tempo e no espaço, cegas e limitadas, alegremente seguras de suas condições, enquanto ele, narrador, livremente as mobiliza e as conduz a seu bel-prazer, pois não se encontra inserido no universo diegético da representação.

Esta ironia dramática parece apresentar uma focalização onisciente que privilegia a personagem Camilo (visão com)⁵. A escolha desta personagem pelo narrador para a focalização narratológica poderia fazer presumir uma provável afinidade entre eles, expectativa que, entretanto, não se concretiza. O pensar revelado de Camilo gradualmente é submetido às intromissões do narrador, transformando-o em um *ingênuo*. Este desnível entre narração e narrativa salienta ainda mais a ingenuidade da personagem, como fica claro na descrição de Rita, quando a apreciação feita pela personagem Camilo é imediatamente invalidada com o juízo de valor que o narrador fornece sobre a capacidade crítica dele:

⁵. Conceito de Poillon, apud Ismael A. Cintra: Escolhe-se uma personagem e é sempre a partir dela que vemos as outras. É com ela que vemos as demais, é com ela que veremos os acontecimentos narrados.

Depois, Camilo confessou de si para si que a mulher do Vilela não desmentia as cartas do marido. Realmente, era graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa. Era um pouco mais velha que ambos: contava trinta anos, Vilela vinte e nove e Camilo vinte e seis. Entretanto, o porte grave de Vilela fazia-o parecer mais velho que a mulher, enquanto Camilo era um ingênuo na vida moral e prática. (p. 479)

Esta carência de percepção, ou mesmo intuição, da personagem Camilo, é legitimada no momento em que a personagem, ciente do bilhete do marido de Rita, vai ao encontro de seu assassino sem qualquer temor, graças à ação de uma cartomante. Aliás, a passagem em que Camilo se encontra diante da cartomante para que ela veja seu futuro enfatiza a ingenuidade da personagem:

— As cartas dizem-me...
Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras. Então ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo. Não obstante, era indispensável muita cautela; ferviam invejas e despeitos. Falou-lhe do amor que os ligava, da beleza de Rita... Camilo estava deslumbrado. A cartomante acabou, recolheu as cartas e fechou-as na gaveta.
— A senhora restituiu-me a paz ao espírito, disse ele estendendo a mão por cima da mesa e apertando a da cartomante. (p. 482)

Vemos a simplória franqueza de Camilo expressa no ato de *estender a mão* e a malícia e a astúcia da cartomante no *olhar de viés, por baixo dos olhos*, atitude típica do malandro, que evita mostrar os olhos para não denunciar sua

verdadeira natureza. Camilo torna-se uma grande vítima do narrador: assim como uma personagem dramática encontra-se consciente e conivente com seu tempo e espaço, ironicamente, ele também julga-se consciente de seus atos, enquanto a narração vai se encarregar de demonstrar a sua total ignorância.

O universo ficcional reflete, desse modo, com o narrador manipulando as personagens a seu bel-prazer, o mundo real, onde o homem inúmeras vezes sente-se, à sua revelia, manipulado por uma entidade abstrata comumente identificada a Deus. Deste modo, as personagens se transformam em marionetes ante a *superioridade* do ironista.

Como ironista, o narrador espelha três sentimentos básicos de sua condição: a superioridade, a liberdade e o divertimento, estabelecendo a distância narratológica. Através de recursos narrativos como focalização, juízo valorativo, velocidade, mecanismos de ação que também são característicos da ironia romântica e da ironia dramática, as personagens (e algumas vezes o próprio leitor) são tratadas com descaso pelo narrador, como se fossem meros objetos de diversão.

A distância do narrador em relação às personagens vem marcada também pelo modo sarcástico de descrevê-los; demonstra a ingenuidade de Camilo destilando um tom mordaz na explicação da pseudo-religiosidade da personagem:

Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento; limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando. (p. 478)

O *digo mal*, na fala do narrador, nada mais é do que uma expressão irônica, utilizada de modo eufêmico para delatar a incapacidade de expressão de sua personagem, ela sim, falha de argumentação. A intromissão do narrador insere, neste caso, um certo juízo valorativo em relação à personagem, degradando seus preceitos e conceitos.

Percebemos ainda este certo desprezo na figuração das personagens Rita e Vilela: a eles, o narrador dedica uma visão pejorativa e dissimuladora, respectivamente. Em relação à primeira, apresentada como *dama formosa e tonta*, incapacitada de uma boa retórica,

[...] tal foi a opinião de Rita que, por outras palavras mal compostas [...] (p. 480)

emprega-se a alegoria de uma serpente, repetindo, assim, a imagem de outros contos machadianos: a mulher madura e sedutora empenhada na conquista de um jovem inexperiente:

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. (p. 479)

Quanto à segunda personagem, Vilela, após a anacronia em que apresenta seu passado, o narrador compõe perfunctoriamente o perfil da personagem; apenas alguns sutis comentários fornecem indícios do sentir de Vilela:

A confiança e estima de Vilela continuavam a ser as mesmas. (p. 479)

Camilo teve medo, e, para desviar as suspeitas, começou a rarear as visitas à casa de Vilela. Este notou-lhe as ausências. (p. 479)

[...]; mas daí a algum tempo Vilela começou a mostrar-se sombrio, falando pouco, como desconfiado. (p. 480)

[...]; podia ser que Vilela conhecesse agora tudo. (p. 480)

O discurso apenas sugere, não afirma categoricamente, o conhecimento de Vilela sobre o adultério. Assim como vivem os amantes diante da mesma incerteza do (des)conhecimento de Vilela em relação a eles, assim também permanece o leitor, diante da ambigüidade discursiva. Unem-se, deste modo, personagens e leitores na mesma dúvida.

Vimos que, enquanto a personagem Rita é focalizada com certa distância e pintada de maneira um tanto quanto ridicularizada, carregando consigo traços antagônicos, pois sua astúcia na conquista de Camilo se contrapõe à sua ingenuidade na crença de uma cartomante, a personagem Vilela já é mantida em uma significativa distância narratológica,

Nessa mesma ação comum, a mulher tinha um ar particular. (p. 482)

não se lhe delineando maiores características psicológicas, morais ou ideológicas. O ocultamento do pensar da personagem torna-se fator preponderante para o efeito do ato dramático final, pois é este *silêncio*, este não-saber, que propicia o elemento surpresa do desenlace; esta surpresa plasma uma ironia final, a ironia cósmica, na terminologia de Mücke⁶, ou a ironia do destino, na sabedoria popular. Assim, a tragicidade final enfatiza a marcante manipulação das personagens e a ironia cósmica do conto.

A inconsciência das personagens diante dos fatos da vida funciona como contraponto da desencantada consciência do narrador, pois destoa do sarcasmo e da incredulidade da sua visão. Talvez a única personagem que seja poupada desta ironia seja a própria cartomante, pois ela, com sua descrença no obscuro e com sua leitura das sutilezas do comportamento para *adivinhar* o futuro de seus clientes, aproxima-se do narrador machadiano. A importância, já sugerida no título, completa-se com a sua configuração; a ela é atribuída uma maior contextura: a descrição pormenorizada de sua moradia, sua origem, seus atributos físicos e a insinuação de características espirituais; na sua figura residem o místico e o lógico, mistério evocado no simples ato de comer uvas passas:

6. *Irony*, p. 69.



Nessa mesma ação comum, a mulher tinha um ar particular. (p. 482)

Entretanto, seu saber transcendental, buscado por seus clientes, nada mais é do que uma ilusão, pois é seu saber racional, sua perspicácia e aguda observação que burlam a confiança ingênua das personagens Camilo e Rita. Sua leitura se faz *por baixo dos olhos*, enquanto embaralha as cartas, suas observações são contidas pelas reticências, dando-lhe tempo para perceber o problema do cliente e deixando espaço para que este lhe dê indícios da razão de sua vinda.

A imagem da cartomante inserida em uma salinha acima do sótão, *mal alumiada por uma janela*, envolve a personagem em uma aparente aura mística, aproximando-a de uma sibila: entre os mistérios do Céu e da Terra surge a figura da cartomante para desvendá-los. A sibila, porém, desnudada pelo olhar irônico, não passa de uma farsante que define o destino dos clientes que, ingênuos seres, deixam-se levar por um falso saber. Simbolizam eles os seres humanos que, no claro-escuro da sua contingência, apegam-se a fingidos poderes ocultos na busca de explicações e razões para a vida. Assim, a trágica morte final das personagens espelha a culminância da ingenuidade humana.

A mesma ironia que transforma uma história trágica em narração irônica e o mesmo *humour* que converte a dramaticidade das personagens em ingenuidade também desviam a unilateralidade do épico e a problematização do dramático

7. Metáfora: o espelho de Machado de Assis.

na obtenção da relatividade do irônico. Não há, aqui, uma única visão dos fatos como nas versões dos heróis épicos ou mesmo uma angústia latente do herói dramático para uma catarse final; há, sim, uma relativização quase integral, abrangendo discurso e personagens.

Pela dualidade da sua estrutura, ao dizer, ao mesmo tempo, uma coisa e seu contrário, a construção irônica destrói a visão simplista, a afirmação categórica, para ressaltar os múltiplos aspectos da realidade, a facetada superfície da verdade. Esta ação desenvolvida evidencia a feição crítica da ironia, pois é através dela que se constata a fugacidade de uma verdade, de um conceito, de um valor, aceitos, sem questionamento, como universais. Esta torção do senso-comum e do bom senso que Machado executa em alguns de seus textos é denominada por Dirce C. Riedel⁷ como *humor negro*, assim definido pela autora:

...um clima de subversão, afetivo e intelectual, do conjunto de noções repressiva, incluindo o entrave mais evidente _ o da morte _ e todos aqueles que corroem a liberdade do prazer, desde as iniquidades sociais até os princípios mutiladores do pensamento dis-cursivo de qualquer comportamento convencional. (p. 65)

A subversão praticada pelo texto machadiano pode ser facilmente detectada na apropriação que ele faz dos ditados populares, numa leitura parodística e às avessas que parece brincar com o senso-comum, de forma tal que é como se os

⁷. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis.*

preceitos justificassem suas próprias rupturas, como se o senso-comum legitimasse sua própria estultice:

Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos,... (p. 479)

Ademais, o discurso machadiano apropria-se do mecanismo de criação dos provérbios para gerar uma ironia mais coesa: numa linguagem sintetizada e de tom sentencioso, ele utiliza construções frasais menores ou hipotáticas, evocando o tom dos ditados populares, ou para expressar *pseudo-verdades*, ou para concluir um segmento narrativo em tom definitivo. Observemos as frases:

Uniram-se os três. *Convivência trouxe intimidade*. Pouco depois morreu a mãe de Camilo, e nesse desastre, que o foi, os dois mostraram-se grandes amigos dele. Vilela cuidou do enterro, dos sufrágios e do inventário; Rita tratou especialmente do coração, e ninguém o faria melhor (p. 479)

Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos. Camilo teve medo, e, para desviar as suspeitas, começou a rarear as visitas à casa de Vilela. Este notou-lhe as ausências. Camilo respondeu que o motivo era uma paixão frívola de rapaz. *Candura gerou astúcia*. As ausências prolongaram-se, e as visitas cessaram inteiramente. (p. 479)

⁸. Paródia, paráfrase e cia., capítulo 9.

O narrador extrapola o universo particular da fábula de Camilo e Rita para tingir seu discurso de tons gerais, como se, ao contar a história, ele outorgasse a si mesmo o direito de concluir verdades absolutas sobre o ser humano, deslizando do particular para o geral. Vejamos isto neste trecho, onde a generalização vai se intensificando até uma afirmação categórica:

Palavras vulgares; mas há vulgaridades sublimes, ou, pelo menos, deleitosas. A velha caleça de praça, em que pela primeira vez passeaste com a mulher amada, fechadinhos ambos, vale, o carro de Apolo. Assim é o homem, assim são as cousas que o cercam. (p. 479)

As máximas criadas por Machado, como vimos, não reforçam os preceitos sociais, não se prendem ao conformismo e ao normativismo próprios da limitada visão do homem comum. Muito pelo contrário, o *humor negro* do autor rompe com qualquer intuito moral, negando padrões de comportamento, ou pautando-se por uma visão schopenhaueriana, desconstruindo a verdade aparente, sugerindo, *marotamente*, os verdadeiros valores humanos.

Vislumbramos, deste modo, nesta narração de Machado, o processo da apropriação, técnica que vai ferver na literatura e nas artes plásticas deste século, na década de 60, segundo lemos em Affonso R. Sant'Anna⁸, o que atesta ,

8. *Paródia, paráfrase e cia., capítulo 9.*

mais uma vez, a modernidade do nosso autor. Servindo-se da ironia e da apropriação, chegando às margens da paródia, o autor, além das máximas apresentadas, emprega uma apropriação maior ainda — maior no sentido da extensão de seu significado para este conto —, talvez aquela contida no resgate da frase de Shakespeare:

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. (p. 477)

Levando em conta as considerações de Edgar A. Poe sobre a brevidade e a unidade do conto, é preponderante o fato de que *A Cartomante* seja iniciado com uma fala shakespeareana. Com ela, o narrador evoca o drama e, logo a seguir, sua dramatização mantém-se em ágeis diálogos travados entre Camilo e Rita; da mesma forma, as personagens, como heróis dramáticos, movimentam-se confiantes em seus atos. Assim como no drama, este conto machadiano trabalha com a tensão direcionada a uma idéia central que terá sua resolução no final do ato dramático. As antecipações também acontecem em processo semelhante ao dos oráculos no drama grego, voltadas para a figura do leitor, ou seja, é o leitor quem se depara com os sinais premonitórios da história, corroborando os indícios de uma possível leitura trágica. O próprio discurso incorpora o clima dramático, explicitando-o em pequenos trechos:

diálogos, quando contrapostos às observações da narração, tornam-se meras representações teatrais; as atitudes das personagens passam a ser vistas como fruto da

Imaginariamente, viu a ponta da orelha de um drama,... (p. 480)

incapacidade humana, uma vez que elas não apresentam todo o domínio da situação em que estão inseridas. A culminância desta tensão gerada pelos indícios dramáticos é aproveitada

E ele via as contorções do drama e tremia. (p. 481)

As mesmas antecipações citadas anteriormente, que podem ser lidas como indícios leitores, tomam a forma de manifestações irônicas, se considerarmos a segunda intenção do autor-implícito ao apresentá-las. Se não perceber os indícios do drama sugerido no discurso, o leitor pode transformar-se, então, em vítima da ironia do narrador, uma vez que o aspecto trágico do conto é percebido em sua totalidade somente ao final.

Apesar do teor dramático da história e da inicial invocação a um drama, o discurso machadiano apodera-se desta dramaticidade para subvertê-la: com suas manipulações irônicas, o narrador transforma o dramático em patético. Se permanecêssemos no campo da narrativa, teríamos a história de um triângulo amoroso em que o drama dá o tom: a tragicidade dos fatos, os diálogos iniciais, as atitudes seguras das personagens e a própria tensão criada no conto são recursos que nos remetem ao drama. Porém, a ironia do narrador machadiano irrompe da narração de tal maneira que inverte toda esta visão dramática. Explorando a distância irônica, os fatos são narrados ao bel-prazer do narrador; os

diálogos, quando contrapostos às observações da narração, tornam-se meras representações teatrais; as atitudes das heróicas personagens passam a ser vistas como fruto da incapacidade humana, uma vez que elas não apresentam todo o domínio da situação em que estão inseridas. A culminância desta tensão gerada pelos indícios dramáticos é aproveitada pelo narrador irônico para a concepção de uma ironia maior na estruturação do próprio conto.

Assim, o narrador machadiano que, inspirado em Shakespeare, parece disposto a contar um drama, acaba por narrar a história patética de Camilo e Rita: suas intromissões não permitem que a catarse se efetue, provocando, na realidade, a mordacidade crítica do leitor. Com suas freqüentes intervenções, o narrador acaba por se transformar em um personagem *ad hoc*: concomitantemente aos fatos do enredo, ele, narrador heterodiegético, introduz pequenos comentários, sutis informações que alteram a visão final da narração.

Inversamente ao comportamento das personagens, para quem a vida se desvenda nas cartas de uma cartomante, o narrador machadiano conta sua fábula calcado em olhares, pequenas observações, ínfimos atos humanos percorridos com sutis e mordazes comentários, como se os pequenos detalhes de um homem desvelassem muito mais do que sua face exposta.

Permanece no texto um substrato dramático constante, mas a ironia se apodera desta dramaticidade para transformá-la em *humour*, que, por sua vez, encontra-se a serviço da ironia cósmica, intensificando o trágico final do conto ao tingi-lo de patético.

Da mesma maneira como o leitor pode ou não ser ludibriado pelo narrador machadiano com suas anacronias e ironias, também as personagens sofrem o ludíbrio dos fatos: cabe a Camilo e Rita acreditarem ou não nas previsões da cartomante.

machadiano tenta desenvolver algumas reflexões no tocante à ironia. É mister ocuparmo-nos desta novela, pois acreditamos que este Machado satírico e humorístico, chegando mesmo a momentos de grande comicidade, é imprescindível para a visão da ironia que tentamos compor.

Nos estudos dedicados à obra machadiana, muitas vezes são abordadas as questões da dialética do narrador e da ironia: Alcides Maya e Sônia Brayner são alguns dentre tantos críticos machadianos que auxiliam a elucidação do discurso irônico do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Mas talvez o Machado satírico e humorístico seja relegado diante dos muitos Machados apontados por Antônio Cândido, em *Vários escritos*: o Machado que oscila na duplicidade ou não de um ser, o Machado que tenta estabelecer relação entre o fato real e o fato imaginado, o Machado que indaga *serei eu alguma coisa mais do que o ato*

que me exprime?¹ . E é justamente este aspecto relegado que, por ora, melhor se ajusta aos nossos interesses.

O ALIENISTA

Esta narração de Machado preocupa-se em contar a história de um médico que, após formar-se na Europa, vem para o interior do Rio de Janeiro exercer sua profissão.

Casa-se com D. Evarista, mas o casal não consegue ter

As análises já realizadas sobre este texto recaem ora no aspecto político, ora na loucura, ora na ciência, ora na sua estrutura semelhante à sátira menipéia ou mesmo nos recursos da carnavalização; nossa leitura deste conto machadiano tenta desenvolver algumas reflexões no tocante à ironia. É mister ocuparmo-nos desta novela, pois acreditamos que este Machado satírico e humorístico, chegando mesmo a momentos de grande comicidade, é imprescindível para a visão da ironia que tentamos compor.

Nos estudos dedicados à obra machadiana, muitas vezes são abordadas as questões da dialética do narrador e da ironia: Alcides Maya e Sônia Brayner são alguns dentre tantos críticos machadianos que auxiliam a elucidação do discurso irônico do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Mas talvez o Machado satírico e humorístico seja

Diferentemente do que acontece em *A Cartomante*, onde a problemática do discurso é fundamental, com uma personagem ad hoc narrando ironicamente uma história dramática, em *O Alienista* o processo irônico parece estruturar dois movimentos em sua narração: a sátira e a carnavalização. Neste texto, a ironia, ridicularizando o modelo real, cria Machado que indaga *serei eu alguma coisa mais do que o ato*

¹. *Vários escritos*, p. 23-24-25-26.

que me exprime?¹ . E é justamente este aspecto relegado que, por ora, melhor se ajusta aos nossos interesses.

Esta narração de Machado preocupa-se em contar a história de um médico que, após formar-se na Europa, vem para o interior do Rio de Janeiro exercer sua profissão. Casa-se com D. Evarista, mas o casal não consegue ter filhos, dedicando-se então o médico a pesquisas no campo médico. Na busca de grandes descobertas, o médico trata de formular uma teoria sobre a loucura e de fundar, para suas pesquisas, uma casa de internação, a Casa Verde. Com o tempo, o alienista adquire poderes de autoridade máxima e interna quem for por ele considerado insano. Suas inversões teóricas causam um verdadeiro quiproquô na vida dos habitantes, pois, a cada nova teoria novos internos são colocados enquanto os antigos são liberados, ou seja, aqueles que eram considerados insanos passam a ser normais e vice-versa. Em sua terceira e última teoria, o médico Bacamarte interna-se na Casa Verde como vítima de sua própria teoria.

Diferentemente do que acontece em *A Cartomante*, onde a problemática do discurso é fundamental, com uma personagem *ad hoc* narrando ironicamente uma história dramática, em *O Alienista* o processo irônico parece estruturar dois movimentos em sua narração: a sátira e a carnavalização. Neste texto, a ironia, ridicularizando o modelo real, cria

¹. *Vários escritos*, p. 23-25-26-32.

um universo em que constantemente os elementos apresentam-se como o avesso da realidade comum, e, utilizando-se de alguns elementos composicionais satíricos, constrói um mundo carnavalizado.

Para melhor elucidação desta estrutura, recuperemos o artigo de Luis Costa Lima intitulado "O palimpsesto de Itaguaí". Nele, o autor tenta recompor as temáticas que vão se formando no decorrer da narração d'*O alienista*: a ciência, a loucura, a retórica e a política. Assim como Costa Lima extrai do palimpsesto de Machado as várias temáticas, também podemos retirar deste pergaminho uma visão satírica, uma visão carnavalizada e outra ainda irônica. Estes três enfoques alteram substancialmente as relações narratológicas do texto, pois a comicidade de Machado, assim como sua ironia, realiza-se de modo peculiar: ela tem de ser revolvida do *tartamudear* do narrador irônico e sarcástico, fato que tentaremos demonstrar no decorrer desta análise.

Esta *sátira* de Machado parece ser construída com alguns recursos como o exagero, a repetição e a inversão, mecanismos naturais da comédia. Por meio destes, o homem é exposto em situações inusitadas que delatam seu desconhecimento do próprio ser, onde, muitas vezes, as atitudes evidenciam as imperfeições espirituais.

Com um traço caricatural, apresentam-se as personagens em uma caracterização exagerada, como se o desenhista

reforçasse um defeito externo para denunciar um desvio interno, como se o narrador deformasse a vida dos itaguaienses. Quando D. Evarista chega do Rio de Janeiro, pode-se ver isto claramente; neste segmento, o amor que a esposa devota ao marido é ilustrado com gestos largos e calorosos, contrastando com a *rigidez científica* de Simão:

O momento em que D. Evarista pôs os olhos na pessoa do marido é considerado pelos cronistas do tempo como um dos mais sublimes da história moral dos homens, e isto pelo contraste das duas naturezas, ambas extremas, ambas egrégias. D. Evarista soltou um grito, balbuciou uma palavra, e atirou-se ao consorte, de um gesto que não se pode melhor definir do que comparando-o a uma mistura de onça e rola. Não assim o ilustre Bacamarte; frio como um diagnóstico, sem desengonçar por um instante a rigidez científica, estendeu os braços à dona, que caiu neles, e desmaiou. Curto incidente; ao cabo de dous minutos, D. Evarista recebia os cumprimentos dos amigos, e o préstito punha-se em marcha. (p. 266)

Na composição desta tumultuada recepção, o riso de uma ironia situacional se faz presente na contraposição dos gestos exagerados da personagem ao comedimento do protagonista: a euforia expressa no grito e no desmaio de D. Evarista contrasta com o estender dos braços de Bacamarte. Movimentando-se nesta cena hilária, o excesso e a escassez das ações das personagens denunciam as falhas interiores das mesmas: a transgressão através do exagero das ações revela o romantismo da esposa, e a moderação de Simão Bacamarte, seu exagerado cientificismo. Juntamente com esta ironia situacional que apresenta as personagens num alto grau de

comicidade, o narrador surge com suas ironias, auxiliando a composição da cena. Antecipando ao leitor o momento da chegada como *sublime*, ou descrevendo Bacamarte como *frio como um diagnóstico*, ou mesmo figurando a heroína em uma imagem cômica, *uma mistura de onça e rola*, a ironia da narração acentua o exagero cômico que as personagens encenam, acrescentando uma pitada de *humour* e lançando uma fagulha de ridículo. Vê-se, pois, que o cômico que este trecho desperta é inerente tanto aos movimentos externos das personagens quanto às inserções irônicas do narrador, tanto ao riso da sátira quanto ao esgar da ironia.

Aliás, à sátira, de acordo com Northrop Frye², pertence o riso da comédia e a crítica da ironia, em uma *satura* (mistura) que se aproveita da superficialidade dos elementos externos para denunciar uma problematização na sociedade, no homem ou mesmo em uma obra literária. A sátira toma emprestado um determinado objeto como temática e desenvolve uma visão crítica sobre ele, apontando suas *falhas* através do exagero e da repetição de traços externos.

Aproveitando-se dos recursos da sátira, Machado constrói também a sociedade de Itaguaí. Detendo-nos apenas no universo diegético, vemos que a composição da cidade não passa de uma visão caricatural que, além de aclarar as ironias agudas: as considerações maliciosas e exageradas das senhoras são aparentemente atenuadas na adjetivação religiosas e piedosas; mas, na verdade, a inserção destes

2. *Anatomia da crítica*, p. 220.

ambiente social e urbano, com sua retórica rebuscada, suas conversas ao pé da orelha e bisbilhotices. No trecho abaixo, percebemos a maledicência a cercar a esposa de Bacamarte:

Um dos oradores, por exemplo, Martim Brito, rapaz de vinte e cinco anos, pintalegrete acabado, curtido de namoros e aventuras, declamou um discurso em que o nascimento de D. Evarista era explicado pelo mais singular dos reptos. 'Deus, disse ele, depois de dar ao universo o homem e a mulher, esse diamante e essa pérola da coroa divina (e o orador arrastava triunfalmente esta frase de uma ponta a outra da mesa) Deus quis vencer a Deus, e criou D. Evarista.

D. Evarista baixou os olhos com exemplar modéstia. Duas senhoras, achando a cortesanice excessiva e audaciosa, interrogaram os olhos do dono da casa; e, na verdade, o gesto do alienista pareceu-lhes nublado de suspeitas, de ameaças, e, provavelmente, de sangue. O atrevimento foi grande, pensaram as duas damas. E uma e outra pediam a Deus que removesse qualquer episódio trágico, — ou que o adiasse, ao menos, para o dia seguinte. Sim, que o adiasse. Uma delas, a mais piedosa, chegou a admitir, consigo mesma, que D. Evarista não merecia nenhuma desconfiança, tão longe estava de ser atraente ou bonita. Uma simples água-morna. Verdade é que, se todos os gostos fossem iguais, o que seria do amarelo? Esta idéia fê-la tremer outra vez, embora menos; menos, porque o alienista sorria agora para o Martim Brito, e, levantados todos, foi ter com ele e falou-lhe do discurso. (p. 267)

O trecho parece caracterizar um exemplo de crônica social própria do Realismo-Naturalismo, onde os homens são apresentados na superficialidade de seu convívio; mas a ilusão logo se desfaz, revelam-se um exagero satírico e uma ironia aguda: as considerações maliciosas e exageradas das senhoras são aparentemente atenuadas na adjetivação religiosas e piedosas; mas, na verdade, a inserção destes

adjetivos faz com que os fatos narrados contrastem ainda mais com o discurso do narrador, reforçando a ironia do narrador para com suas personagens caricaturadas.

Sob o signo da sátira, os *tipos*, representantes de uma vertente social, contribuem para a explanação temática: Padre Lopes como representante da astuta Igreja, Porfírio, da interesseira Política, D. Evarista, de um Amor efusivo ou mesmo de uma heroína romântica e Crispim Soares, de uma amizade desleal.

Apesar de utilizar alguns *tipos* sociais, Machado não se prende a uma conjectura temporal, como poderia pressupor tal recurso literário. Distintamente, o autor aponta apenas indícios de um determinado momento histórico para que o leitor se situe cronologicamente, uma vez que estes *tipos* não dependem da contextura histórica em que vivem, mas sim da relação social em que estão inseridos e da representação temática que sugerem. Tanto assim que sua visão crítica figurada no tipo Porfírio, representante dos interesses pessoais de um político, parece vigorar ainda nos dias atuais, mantendo contemporâneo seu discurso sobre a Política. Porfírio, ao aproveitar-se de uma insatisfação social (as intonações de Bacamarte) para realizar uma rebelião da qual é o grande líder, ilustra perfeitamente os interesses pessoais que estão por trás dos propósitos políticos.

Este exagero da sátira, que executa caricaturas das personagens transformando-as em *tipos*, também se encontra na imagem do próprio lugarejo. Seus habitantes, crentes na grandeza do local, comparam Itaguaí ao Rio de Janeiro, na época sede do governo, ou mesmo a Paris: quando o terror se instala em Itaguaí com as intonações aleatórias determinadas por Simão Bacamarte, o povo chega a ventilar que seria *um plano secreto do Rio de Janeiro com o fim de destruir em Itaguaí qualquer gérmen de prosperidade que viesse a brotar* (p.265) ; e chega até mesmo a qualificar Casa Verde como *essa Bastilha da razão humana*..

A pretensão ridícula dos moradores, visualizando uma grandiosidade inexistente, são retomados pelo narrador para acentuar seu caráter desproporcional e megalômano, e para enfatizar ainda mais, pelo contraste, a irrisória realidade. No momento em que se forma a *rebelião*, e o narrador aproveita-se da comparação Casa Verde-Bastilha para descrevê-la:

A ação podia ser restrita — visto que muita gente, ou por medo, ou por hábitos de educação, não descia à rua; mas o sentimento era unânime, ou quase unânime e os trezentos que caminhavam para a Casa Verde, — dada a diferença de Paris a Itaguaí, — podiam ser comparados aos que tomaram a Bastilha. (p. 270-271)

O jogo irônico da narração é bem engenhoso, pois ao parecer concordar com a comparação, até mesmo justificando-a, o

narrador ressalta comicamente o seu absurdo. Certamente estamos agora trabalhando com as visões de dois mundos: o mundo da narrativa e o mundo da narração, das personagens e do narrador. No primeiro, há o predomínio do exagero satírico que, quando contraposto ao racionalismo do segundo, torna-se ainda mais ridículo.

Possibilitado pelo distanciamento irônico, o narrador ora endossa ora reprova as atitudes das personagens, como já foi comentado acima. Mesmo que a própria condição da sátira presuma uma reprovação do narrador para com o universo enfocado, os indícios aparentes de concordância com os valores deste universo diegético são perceptíveis em um importante traço do discurso machadiano: os provérbios.

Nos comentários tecidos a respeito das máximas em *A Cartomante*, vimos que Machado as utiliza a serviço de seu humor negro, desvirtuando seu sentido comum. Já em *O Alienista*, as poucas máximas surgem para reiterar o senso comum que representam, como se o narrador fosse conivente com o pensar da sociedade itaguaiense; somente o senso comum permanece inabalável diante do exagero satírico e das inversões carnavalizadas:

Os cronistas pensam que deste fato é que nasceu o nosso adágio: — ladrão que furta a ladrão tem cem anos de perdão; — adágio imoral é verdade mas grandemente útil. (p. 281)

Note-se, entretanto, que o ponto de concordância entre o narrador e o saber do universo diegético reside justamente nos provérbios em que se denigre a sociedade, parecendo que o narrador só está de acordo com este universo diegético quando seu saber espelha mais uma falha humana.

Neste mundo satírico, talvez reste somente a convicção de alguns valores morais negativos, pois estes parecem ser inalteráveis ante as loucuras que ocorrem tanto dentro quanto fora da Casa Verde. Na verdade, diante do universo carnavalizado todos os preceitos e pre-conceitos dos homens são desfeitos; nele não há uma escolha, uma negação ou afirmação absolutas, pois incorpora-se o princípio da coroação e descoroamento, do oficial e carnavalesco, da vida e morte, da razão e loucura. Neste universo não há papéis determinados e imutáveis, pois nele reside o duplo, o riso, as imagens e discurso incongruentes, subvertendo o comum, o habitual e o bom-senso. A facilidade com que Bacamarte inverte suas teorias, a prontidão com que os revolucionários são depostos, a rapidez com que os dragões deixam de representar o Poder para aderirem à revolução, são inversões que nos remetem à dualidade carnavalesca. Certamente a temática da loucura exposta nas teorias bacamartianas facilita ou mesmo auxilia esta estrutura, mas não se pode negar que é a estrutura carnavalizada que propicia inesperadas e sucessivas inversões, restando ao leitor o riso de situações inusitadas.

Um momento de grande comicidade acontece no episódio do albardeiro. Esta personagem enriquece com a fabricação de albardas e constrói uma casa suntuosa em Itaguaí:

Entre a gente ilustre da povoação havia choro e ranger de dentes, quando se pensava. ou se falava, ou se louvava a casa do albardeiro, — um simples albardeiro, Deus do céu!

— Lá está ele embasbacado, diziam os transeuntes, de manhã.

De manhã, com efeito, era costume do Matheus estatelar-se, no meio do jardim, com os olhos na casa, namorado, durante uma longa hora, até que vinham chamá-lo para almoçar. [...]

— Agora lá está o Matheus a ser contemplado, diziam à tarde.

A razão deste outro dito era que, de tarde, quando as famílias saíam a passeio (jantavam cedo) usava o Matheus postar-se à janela, bem no centro, vistoso, sobre um fundo escuro, trajado de branco, atitude senhoril, e assim ficava duas e três horas até que anoitecia de todo. (p. 264)

Esta situação cômica ilustra perfeitamente uma ironia situacional: Matheus é inserido em uma situação inusitada, onde se evidencia seu aspecto ridículo através de uma ação. Sua posição, pela manhã, inverte-se ao entardecer, quando então deixa de admirar para ser admirado pelos transeuntes. Auxiliado pela ironia verbal das falas das personagens, Matheus passa da posição de *embasbacado* a *contemplado*.

Dicotomias e dualidades realizam-se em todo processo narrativo, mas parecem estar mais densas nos capítulos em que as rebeliões acontecem e na efetivação da nova teoria bacamartiana. A nosso ver, nas seqüências das revoluções

acontece uma das maiores manifestações deste processo de inversão, emergindo um mundo às avessas como podemos notar nesta pequena citação:

A derrota dos Canjicas estava iminente, quando um terço dos dragões, _ qualquer que fosse o motivo, as crônicas não o declaram, _ passou subitamente para o lado da rebelião. Este inesperado reforço deu alma aos Canjicas ao mesmo tempo que lançou o desânimo às fileiras da lealdade. (p. 273)

O caos se faz notar neste instante: os dragões, soldados que vêm para reprimir a rebelião, acabam por fortalecê-la e invertem suas posições sem grandes explicações. Assim como no mundo carnavalizado, as posições alternam-se de acordo com o agir aleatório das personagens. Como se observa na citação seguinte, os dragões que deveriam sufocar a rebelião aderem às revoltas e iludem os vereadores da situação que estavam à espera deles:

Os vereadores, às janelas, vendo a multidão e a tropa, cuidaram que a tropa capturara a multidão, e sem mais exame, entraram e votaram uma petição ao vice-rei para que mandasse dar um mês de soldo aos dragões, 'cujo denodo salvou Itaguaí do abismo a que o tinha lançado uma cáfila de rebelde'. Esta frase foi proposta por Sebastião Freitas, o vereador dissidente, cuja defesa dos Canjicas tanto scandalizara os colegas. Mas bem depressa a ilusão se desfez. Os vivas ao barbeiro, os morras aos vereadores e ao alienista vieram dar-lhe notícia da triste realidade. (p. 274)

Percebemos assim o ridículo da proposta de bonificação aos competentes soldados tão cedo votada e as mudanças bruscas das opiniões do vereador Sebastião Freitas; tudo isto são mecanismos de inversão que propiciam ao leitor, além da temática política, o riso que surge do desmascaramento da vida e da constatação da inconstância do homem.

Esta duplicidade é ainda mais notória se atentarmos para um elemento simbólico que resgata a carnavalização: do governo da época, a narração aproxima-se da fidedignidade;

Este ia na frente, empunhando tão destramente a espada, como se ela fosse apenas uma navalha um pouco mais comprida. (p. 273)

Este mesmo movimento identifica-se na referência às crônicas. A troca da navalha pela espada é um elemento que recupera a liberalidade da imagem de uma praça pública em dia de carnaval. A personagem troca sua condição de barbeiro por rebelde, incorporando a perspectiva da negação ou do contrário, e inserindo a idéia da duplicidade, pois toda coroação é seguida de um descoroamento e toda máscara esconde um rosto, enfim, a duplicidade da vida e do homem é descoberta.

Também a prontidão com que as posições políticas são alteradas acena, com humor, para a hipocrisia dos políticos, mostrando sua luta pelo Poder e sua ganância, seu oportunismo e sua individualidade. A abordagem política de

3. Apud LIMA, Luis Costa. "O palimpsesto de Itaguaí".

4. Aspectos da Literatura Brasileira, p. 107

Machado, considerada por Sílvio Romero³ e Mário de Andrade⁴ como inexistente, aparece sob esta visão crítica onde uma mudança de governo atende apenas a um interesse de projeção individual, e não a uma melhoria social.

Neste mundo narratológico, há um oscilar entre ficção e realidade no contar a história de Itaguaí: quando consideramos os referenciais históricos, como a enorme digressão que o narrador faz para explicar a expressão *bater a matraca*, ou na indicação de Rio de Janeiro como sede do governo da época, a narração aproxima-se da fidedignidade; porém, quando dominam os relatos das teorias e experiências de Bacamarte, o inverossímil se aproxima da narração.

Este mesmo movimento identifica-se na referência às *crônicas de Itaguaí*, que tanto servem para sancionar os relatos quanto para duvidar da fidedignidade do narrado:

E dizem as crônicas que algumas pessoas afirmavam ter visto cascavéis dançando no peito do vereador; afirmação perfeitamente falsa, mas só devida à absoluta confiança no sistema. (p. 261)

Note-se, _ e essa é uma das laudas mais puras desta sombria história, _ note-se que o Porfírio[...] (p. 268)

[...]; acrescentam os cronistas, e aliás subentende-se, que ele lhes mudou os nomes, e onde o outro barbeiro falara de uma câmara corrupta, [...] (p. 278)

Alguns cronistas crêem que Simão Bacamarte, nem sempre procedia com lisura, e citam em abono da afirmação (que não sei se pode ser aceita) o fato de ter alcançado da Câmara[...] (p. 279)

3. Apud LIMA, Luis Costa. "O palimpsesto de Itaguaí".

4. *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 107

Talvez Albertina Vicentini⁵ dê um bom termo a este jogo da estrutura narrativa, referindo-se a uma *brecha irônica*:
(p. 272)

Esta brecha é, portanto, uma brecha irônica, que permite a fala dúbia, que diz o contrário do que se propôs dizer, no jogo duplo de empirismo e da ficção. É um modo oblíquo de dizer o real que não se compromete com a 'verdade', mas também não se aproxima da 'mentira'. (p. 153)

A duplicidade aproxima a ironia e a carnavalização, em ambos há um movimento dual, ainda que o mecanismo não seja exatamente o mesmo. Na carnavalização, as imagens são de natureza ambivalente, biunívocas, mantendo-se ambos os significados e criando a atmosfera de excentricidade e de caos própria da estrutura carnavalesca. Assim acontece no jogo das *crônicas de Itaguaí*, quando o narrador trabalha com a veracidade dos fatos e com a inversão das teorias bacamartianas, pois tanto um como outro aspecto coexistem sem se contradizerem, como se os opostos se complementassem, criando uma imagem deslocada da realidade comum. Na ironia, a duplicidade reduz-se a uma mensagem unívoca: diz-se uma coisa para significar seu contrário.

N'O *Alienista*, esta oposição irônica pode ser encontrada nas antíteses,

5. "O *Alienista* e a literatura carnavalizada".

[...], o barbeiro achou preferível a glória obscura da navalha e da tesoura às calamidades brilhantes do poder; [...] (p. 281)

[...], e chegou ali no momento em que a rebelião também chegava e parava, defronte, com as suas trezentas cabeças rutilantes de civismo e sombrias de desespero. (p. 272)

ironista e o observador irônico. Assim, no mundo diegético, uma personagem acredita estar conduzindo e manipulando e com maior frequência nas incongruências e ambigüidades outras, mas o narrador machadiano penetra neste universo e narrativas. A imprecisão discursiva vem denunciar o refofo com sua onisciência, transforma-a em vítima. Neste universo de um pensar da personagem, ou mesmo a dissimulação de uma de representações, a encenação de um palco se abre aos consciências artísticas:

relacionamentos humanos, pois as máscaras humanas são proficuas para o convívio social. Mas ao cair das máscaras,

O vigário Lopes, a quem ele confiou a nova teoria, revelou declaradamente que não chegava a entendê-la, que era uma obra absurda, e, se não era absurda, era de tal modo colossal que não merecia princípio de execução. (p. 261)

Evarista é um bom exemplo, impera a superficialidade de interesse. O alienista sorriu, mas o sorriso desse grande homem não era coisa visível aos olhos da multidão; era uma contração leve de dois ou três músculos, nada mais. Sorriu e respondeu: [...] (p. 272)

apenas a superficialidade do caráter das personagens aponta para a estrutura satírica.

O narrador heterodiegético, abusando de sua onisciência, dela se vale para desmascarar as reais vontades das personagens; desta forma, o discurso da personagem contrapõe-se à versão do narrado: afirma-se uma intenção e omite-se uma pretensão. A questão do ser e do parecer é então proposta na narração, que se aproveita deste desnível para imprimir ao episódio um pouco mais de humor. Este jogo de máscaras, aproximando novamente ironia e Carnavalização, consiste em um recurso do processo irônico: revela ou a

inocência ou a consciência das personagens em relação a uma manifestação irônica pois, de acordo com Mücke, esta suposta manipulação entre personagens e narrador nada mais é do que um jogo do saber em que se produzem a vítima, o ironista e o observador irônico. Assim, no mundo diegético, uma personagem acredita estar conduzindo e manipulando outra, mas o narrador machadiano penetra neste universo e, com sua onisciência, transforma-a em vítima. Neste universo de representações, a encenação de um palco se abre aos relacionamentos humanos, pois as máscaras humanas são profícuas para o convívio social. Mas ao cair das máscaras, revela-se a limitação do ser, destituído de uma visão profunda ou analítica. Em suas personagens, das quais D. Evarista é um bom exemplo, impera a superficialidade de intentos, sem grandes crises ou profundos questionamentos, apenas vontades sociais. A ênfase na superficialidade do caráter das personagens aponta para a estrutura satírica, parecendo que apenas Bacamarte apresenta uma profundidade maior, pois nele verifica-se um movimento interior mais complexo do que aquele que acontece no restante do elenco d'*O Alienista*. Esta manipulação do saber explicita-se em uma conversa entre Bacamarte e sua esposa:

— Consinto que vás dar um passeio ao Rio de Janeiro.

[...]D. Evarista não pôde dissimular o gosto de semelhante proposta. Simão Bacamarte pegou-lhe na mão e sorriu, um sorriso tanto ou quanto filosófico, além de

conjugal, em que parecia traduzir-se este pensamento: — 'Não há remédio certo para as dores da alma; esta senhora definha, porque lhe parece que a não amo; dou-lhe o Rio de Janeiro, e consola-se.' E porque era homem estudioso tomou nota da observação.

Mas um dardo atravessou o coração de D. Evarista. Conteve-se, entretanto; limitou-se a dizer ao marido, que, se ele não ia, ela não iria também, porque não havia de meter-se sozinha pelas estradas.

— Irá com sua tia, redargüiu o alienista.

Note-se que D. Evarista tinha pensado nisso mesmo; mas não quisera pedi-lo nem insinuá-lo, em primeiro lugar porque seria impor grandes despesas ao marido, em segundo lugar porque era melhor, mais metódico e racional que a proposta viesse dele. (p. 258-259)

Como D. Evarista não poderia demonstrar seu entusiasmo diante da possibilidade de viajar ao Rio de Janeiro, pois cabe a ela a fragilidade, a submissão e o recato de uma esposa, assim também Bacamarte parece trabalhar com sua máscara de marido dedicado, quando, na verdade, a idéia parece lhe agradar para que possa se dedicar inteiramente às suas pesquisas. No diálogo acima, constata-se que o narrador exagerado, e a este sobrevém uma dramaticidade que chega às vias do cômico. Ao caráter épico do protagonista contrapõe-se sua imagem burlesca, com gestos metódicos e retórica rebuscada. A crítica ao Positivismo se concretiza neste de sua narração.

Entretanto, enquanto D. Evarista torna-se vítima da onisciência do narrador, a Bacamarte o narrador não se dirige com tanta certeza, expressando-se com um não comprometedor *parecia*, pois talvez nosso protagonista não seja somente um *tipo social*. A figuração do protagonista oscila entre a imagem de um médico em busca do

reconhecimento público e a obstinação de um cientista em busca de uma verdade. Logo no início da narração, o determinismo científico de Bacamarte fornece subsídios para a imagem heróica do protagonista, bem como sua origem nobre e seus estudos na Europa:

As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua. Aos trinta e quatro anos regressou ao Brasil, não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em Coimbra, regendo a universidade, ou em Lisboa, expedindo os negócios da monarquia.

— A ciência, disse ele a Sua Majestade, é o meu emprego único; Itaguaí é o meu universo. (p. 253)

Porém, no decorrer da narração, a determinação científica deste herói transforma-se em um idealismo exagerado, e a este sobrevém uma dramaticidade que chega às vias do cômico. Ao caráter épico do protagonista contrapõe-se sua imagem burlesca, com gestos metódicos e retórica rebuscada. A crítica ao Positivismo se concretiza neste linguajar de Bacamarte, em sua falsa modéstia e na convicção do cientista:

Simão Bacamarte compreendeu que a ciência lusitana, e particularmente a brasileira, podia cobrir-se de 'louros imarcescíveis', — expressão usada por ele mesmo, mas em um arroubo de intimidade doméstica; exteriormente era modesto, segundo convém aos sabedores. (p. 254)

No conceito dele a insânia abrangia uma vasta superfície de cérebros; e desenvolveu isto com grande cópia de raciocínios, de textos, de exemplos. (p. 260)

A figura do médico, que deveria inspirar segurança aos habitantes, passa a avultar como perigo iminente, visto que, em determinado momento da narração, três quartos dos moradores se encontram internados no asilo. Sob o olhar crítico do cientista e sob o jugo de seu poder científico, todas as personagens tornam-se manifestações latentes de loucura e passíveis de internação: a ameaça circunda a cidade, e assim, enquanto os olhos do alienista correm em busca de novos dementes, as mulheres acendem velas e oram por seus maridos:

Homem de ciência, e só de ciência, nada o consternava fora da ciência; e se alguma coisa o preocupava naquela ocasião, se ele deixava correr pela multidão um olhar inquieto e policial, não era outra coisa mais do que a idéia de que algum demente podia achar-se ali misturado com a gente de juízo. (p. 259)

Não se sabia já quem estava são, nem quem estava doudo. As mulheres, quando os maridos saíam, mandavam acender uma lamparina a Nossa Senhora; e nem todos os maridos eram valorosos, alguns não andavam fora sem um ou dois capangas. Positivamente o terror. (p.268)

Além da caracterização satírica pela qual gestos, retórica e atitudes de Bacamarte são deformados, sua atitude como profissional também se altera, sua convicção científica

aumenta transformando-se em obsessão, a ponto de distanciar-se ele do bom senso e aproximar-se da loucura. Percebe-se esta loucura na conversa entre Porfírio e Bacamarte, logo após a rebelião dos Canjicas, quando o barbeiro busca o apoio do médico diante de sua nova situação política e este o analisa como possível paciente:

um traço humano normal:

E em seguida declarou que o alvitre lhe não parecia bom, mas que ele ia catar algum outro, e dentro de poucos dias lhe daria resposta. E fez-lhes várias perguntas acerca dos sucessos da véspera, ataque, defesa, adesão dos dragões, resistência da Câmara, etc., ao que o barbeiro ia respondendo com grande abundância, insistindo principalmente no descrédito em que a Câmara caíra.[...]

— Onze mortos e vinte e cinco feridos, repetiu o alienista, depois de acompanhar o barbeiro até a porta. Eis aí dous lindos casos de doença cerebral. Os sintomas de duplicidade e descaramento deste barbeiro são positivos. Quanto à toleima dos que o aclamaram não é preciso outra prova além dos onze mortos e vinte e cinco feridos.

— Dous lindos casos! (p. 277)

Com o mundo parecendo estar às avessas, a inversão gradativamente dilacerando a imagem épica e heróica proposta inicialmente para descobrir sua imagem em três variantes: um médico com gestos e retórica rebuscada, de feição satírica; um cientista louco que em suas pesquisas destrói o senso habitantes de Itaguaí. Em Simão Bacamarte talvez se encontre a expressão maior da carnavalização, pois nele deparamos com a expressão maior da carnavalização, pois nele deparamos com a determinação e o idealismo científico, o são e o insano, o irônico e o ingênuo, o heróico e o burlesco, enfim, as dicotomias de um homem em busca da sabedoria, ou até mesmo

de sua própria identidade. Com a instalação do mundo às avessas, as leis se alteram, e na visão lógica carnavalesca, *as pessoas perfeitamente desequilibradas* são consideradas normais e Bacamarte sai em busca dos equilibrados, dos modestos, dos leais, dos simples etc. Acaba por perder seu próprio funcionário, ao acreditar que sua dedicação não era um traço humano normal:

[...] nada escapa a um espírito original e penetrante. Simão Bacamarte, que desde algum tempo notava o zelo, a sagacidade, a paciência, a moderação daquele agente, reconheceu a habilidade e o tino com que ele levava a cabo uma experiência tão melindrosa e complicada, e determinou recolhê-lo imediatamente à Casa Verde; deu-lhe, todavia um dos melhores cubículos. (p. 284)

A ironia sarcástica do narrador revela-se na observação final, ao dizer que o médico recompensa o seu agente com um dos melhores *cubículos*.

As angústias e incertezas de Bacamarte vão gradativamente dilacerando a imagem épica e heróica proposta inicialmente para desdobrar sua imagem em três variantes: um médico com gestos e retórica rebuscada, de feição satírica; um cientista louco que em suas pesquisas destrói o senso comum, numa inversão carnavalizada; e, finalmente, um homem cético que, buscando o saber, afasta-se dos valores de seu mundo, nascendo então um *ironista*.

Aliás, a figura de Bacamarte diferencia-se de todas as outras personagens por esta curiosidade científica. Sua inquietação não o deixa inerte como os outros habitantes, para quem a vida simples e humilde do vilarejo já basta, pois, de acordo com o conselho do Padre Lopes, *isso de estudar sempre, sempre, não é bom, vira o juízo* (p.255). Bacamarte tem realmente uma determinação que o diferencia do restante das personagens, fornecendo-lhe subsídios de poder para manipular todos os habitantes da cidade. Tanto assim que é ele quem convence a Câmara a taxar novos impostos para construir a Casa Verde, é ele também quem percebe a necessidade de uma viagem para sua esposa, e, principalmente, é ele quem se torna manipulador do universo de Itaguaí. Talvez um bom exemplo do Bacamarte ironista se encontre nesta conversa com dona Evarista no terceiro capítulo "Deus sabe o que faz":

Um dia, ao jantar, como lhe perguntasse o marido o que é que tinha, respondeu tristemente que nada; depois atreveu-se um pouco, e foi ao ponto de dizer que se considerava tão viúva como dantes. E acrescentou:

— Quem diria que meia dúzia de lunáticos...

Ao que seu marido acenou com um convite ao Rio de Janeiro. Para confirmar a viabilidade da viagem à esposa, ele mostrou-lhe grande quantia de dinheiro guardado nas arcas:

Enquanto ela comia o ouro com os seus olhos negros, o alienista fitava-a, e dizia-lhe ao ouvido com a mais páfida das alusões.

— Quem diria que meia dúzia de lunáticos...

D. Evarista compreendeu, sorriu e respondeu com muita resignação:

— Deus sabe o que faz! (p.259)

Neste trecho, percebe-se que a ironia de Bacamarte consiste na repetição da frase *Quem diria nunca que meia dúzia de lunáticos...* com intenção diversa daquela com que D. Evarista falou; se na primeira instância há o intuito de reprovação da dedicação excessiva do médico para com seus pacientes, na segunda contextualização há uma aprovação pelo lucro obtido.

Nesta mesma seqüência, vemos manifestar-se a ironia do narrador ao afirmar que D. Evarista *atreveu-se* a reclamar ao marido, ou que ela *comia o ouro com seu olhos*, ou mesmo ao definir a sutil ironia de Bacamarte para com sua esposa como *a mais páfida das alusões*.

Entretanto, a ironia mais velada que se apropria do recurso da repetição talvez esteja na reprodução do título do capítulo. Ao perceber a ironia do marido em relação ao seu lamento infundado, pois acabara de ganhar uma viagem e tivera conhecimento de todo o ouro de que dispunham, a personagem exclama: *Deus sabe o que faz!*. Mas enquanto o título parece referir-se a uma entidade superior que dirige o destino do homem, D. Evarista induz o leitor a associar este deus à figura do próprio Bacamarte, pois é o médico

quem, sabiamente, obtém altos honorários e pode proporcionar-lhe a viagem tão sonhada ao Rio de Janeiro. Assim, tanto narrador como protagonista utilizam-se do mesmo recurso, executando uma mesma construção irônica: a repetição frasal, repetição esta que recupera os recursos comuns a uma comédia, ou mesmo a uma sátira.

Bacamarte aproxima-se do *status* do narrador porque, no papel de ironista, manipula as personagens e carrega um saber maior, uma visão mais distanciada dos fatos. Apesar de pertencer ao universo diegético de Itaguaí, desvincula-se dele com seu saber, ou melhor, com a busca pela sabedoria, conseguindo afastar-se, desta forma, do papel de vítima irônica que lhe impôs o narrador em sua sátira ou mesmo em sua carnavalização para vir a se transformar em um ironista.

Porém, ao final, a *ironia* de Bacamarte dobra-se ante a ironia do narrador, já que o rigor científico de Bacamarte é substituído por um saber instável, transformando-o em expressão do ridículo. No crescimento do espírito científico está contida a figura cômica do médico difundida nos escritos de Voltaire, o *ingênu*⁶. Resumindo, o narrador transforma Bacamarte em uma personagem de sua sátira, em um *rei* de sua carnavalização e em um *ingênu* de sua ironia.

6. Northrop Frye afirma que este termo, quando utilizado para qualificar uma personagem cômica que prima pela ingenuidade, tem origem em *Candide*, obra de Voltaire.



De alguma forma há um ponto de contacto entre Bacamarte e o narrador: Bacamarte é o *criador* na cidade de Itaguaí, ele estabelece as regras e determina os acontecimentos, da mesma forma que o narrador é o criador da *narrativa*, desenhando personagens, trama e desenlace. Neste seu criar, ambos afinam-se pelo viés da loucura: Bacamarte instala o caos em Itaguaí, o mundo às avessas, o nivelamento do bom senso e da insanidade; de seu lado, o narrador cria um texto que põe em xeque os padrões morais e éticos do homem, desenvolvendo a temática da loucura, situação psicológica onde há a suspensão da coerência, da lógica e da continuidade do discurso humano.

Inversamente ao conto de Edgar Allan Poe, *O sistema do Dr. Abreu e do Prof. Pena*, onde os loucos se passam por dirigentes de um sanatório para um visitante por um ou dois dias, a narração de Machado não delimita com tamanha nitidez os limites da loucura e da razão. Talvez inspirado na temática do escritor americano, pelo menos assim acredita Oscar Mendes, o autor brasileiro constrói um universo em que a loucura ultrapassa as paredes da Casa Verde para manifestar-se nas ruas de Itaguaí, em suas rebeliões políticas. Analogamente à nau dos loucos da Idade Média que vagava de porto em porto mantendo os loucos distantes da razão humana, Itaguaí mostra-se no horizonte do oceano, no limiar da loucura, para, assim como o barco, ora se aproximar ora se distanciar do porto da razão.

Com as teorias do cientista, apresenta-se a temática da loucura em três instâncias, como uma seqüência de raciocínio: tese, antítese e síntese. Atentemos para os três momentos da teoria bacamartiana: no primeiro momento, adota-se como loucura a transgressão do senso-comum com seus valores éticos e morais; em um segundo instante, a loucura é considerada às avessas: o equilíbrio da razão passa a identificá-la, uma vez que há mais homens desequilibrados do que equilibrados; e em um último instante conclui-se que a razão e a loucura coabitam o ser humano, o desequilíbrio é imanente ao homem. Nos dois primeiros movimentos a teoria aceita a loucura dentro dos limites da doença, enquanto já no terceiro aceita-se a loucura como parte da natureza humana. Nesta terceira instância, na tentativa de encontrar uma *última verdade*, Bacamarte acaba por concluir que:

Mas deveras estariam eles doudos, e foram curados por mim, — ou o que pareceu cura não foi mais do que a descoberta do perfeito desequilíbrio do cérebro?

E cavando por aí abaixo, eis o resultado a que chegou: os cérebros bem organizados que ele acabava de curar eram tão desequilibrados como os outros. Sim, dizia ele consigo, eu não posso ter a pretensão de haver-lhes incutido um sentimento ou uma faculdade nova; uma e outra coisa existiam no estado latente, mas existiam. (p. 287)

Ironicamente, o protagonista, que em muitos instantes é visto como insano, desenvolve sua pesquisa científica sobre a loucura embasado em uma estrutura de raciocínio: prova,

assim, *logicamente*, que a loucura é parte integrante da mente e do comportamento humanos.

Em *História da loucura*, Michel Foucault, em seu exame detalhado da loucura no Classicismo, afirma que o entimema⁸ estabelece um raciocínio característico do alienado. Pois bem, este mecanismo lógico pode ser vislumbrado em algumas construções do narrador d'O *Alienista*. Sua estruturação caracteriza-se na duplicidade de um raciocínio truncado. Assim, vemos o narrador *falar* da seguinte forma:

A índole natural da ciência é a longanimidade; o nosso médico esperou três anos, depois quatro, depois cinco. (p. 254)

Essa mesma desproporção confirmava a teoria nova; achara-se enfim a verdadeira patologia cerebral.

O desfecho deste episódio da crônica itaguaiense é de tal ordem, e tão inesperado, que merecia nada menos de dez capítulos de exposição; mas contento-me com um, que será o remate da narrativa, e um dos mais belos exemplos de convicção científica e abnegação humana. (p. 284)

Nas citações acima, acreditamos que as separações sequenciais dos raciocínios que, coincidentemente, estão separados por ponto e vírgula estejam claras. Nelas, percebe-se a divisão do pensamento anterior em relação ao posterior, copulados em uma lógica onde a primeira idéia é

⁸. FOUCAULT, p. 233.

aproveitada para justificar a segunda, esteja ela reiterando ou negando aquela: como na última citação onde o narrador, apesar de *afirmar* a importância do desfecho, contenta-se em estendê-lo por apenas um capítulo. Ironicamente, vemos a metalinguagem fazer uso deste entimema.

Desta sorte, enquanto o alienista alienado constrói sua teoria em um raciocínio silogístico, o narrador ironista edifica algumas orações no processo lógico do alienado, o entimema. As lógicas dos pensamentos são invertidas e, astutamente, o alienado reflexiona como um racional e o ironista como alienado. O sema /razão/ é transportado para o *outro lado* do universo carnavalizado da narração ao atribuir ao alienado o discurso lógico racional. Ironicamente, Machado utiliza-se destes processos da lógica para construir sua tese da loucura: *Afinal, quem nos afirma que o alienado não é o alienista?*

Trabalhando com a /razão/, Machado introduz-se no mundo da loucura, pois é este que rompe com a ordem racional, ou até mesmo a delimita. Partindo dos padrões éticos e morais, o autor adota os valores vigentes para, satiricamente, reforçar o aspecto empírico do Positivismo. Deste modo, Bacamarte, buscando uma sistematização da loucura, tenta conhecer e classificar os loucos de Itaguaí, nos quais Machado vai inserir sua crítica à retórica, ao romantismo, à soberba e à religião. Para a composição desta última, uma simples inversão adjetiva delinea sua ironia:

Porém, a loucura definida até então como desequilíbrio, como [...] (p. 257)

Gradativamente os limites do conceito da loucura são ampliados e o senso-comum é abandonado: a partir de então, qualquer desequilíbrio, qualquer desvio de um padrão comportamental é visto como insanidade. Define-se a loucura em um sentido *latu sensu*, abrangendo desde a monomania até a alienação, e servindo-se do exagero cômico para criar lances hilariantes nas descrições dos loucos: qual basta um simples

A mania das grandezas tinha exemplares notáveis. O mais notável era um pobre-diabo, filho de um algibebe, que narrava às paredes (porque não polhava nunca para nenhuma pessoa) toda a sua genealogia, que era esta: Deus engendrou um ovo, o ovo engendrou a espada, a espada engendrou Davi, Davi engendrou a púrpura, a púrpura engendrou o duque, o duque engendrou o marquês, o marquês engendrou o conde, que sou eu. Dava uma pancada na testa, um estalo com os dedos, e repetia cinco, seis vezes seguidas: Deus engendrou um ovo, o ovo, etc. (p. 257)

[...]; e depois desse, o licenciado Garcia, que não dizia nada, porque imaginava que no dia em que chegasse a proferir uma só palavra, todas as estrelas se despegariam do céu e abrasariam a terra; tal era o poder que recebera de Deus.

Assim o escrevia ele no papel que o alienista lhe mandava dar, menos por caridade do que por interesse científico. (p. 257)

inverso da loucura vigora, pois este novo conceito não corresponde ao senso-comum. O são agora passa a ser o homem

Porém, a loucura definida até então como desequilíbrio, como ruptura da razão, passa a ter uma significação inversa na nova teoria de Bacamarte, como afirma o próprio cientista em um ofício à Câmara:

[...]que desse exame e do fato estatístico resultara para ele a convicção de que a verdadeira doutrina não era aquela, mas a oposta, e portanto que se devia admitir como normal e exemplar o desequilíbrio das faculdades, e como hipóteses patológicas todos os casos em que aquele equilíbrio fosse ininterrupto; [...] (p. 280-281)

Depois de sua primeira teoria em que o exagero da sátira impregna seu pensar, para a qual basta um simples esquivar do equilíbrio humano que Bacamarte tem como padrão, inverte-se a reflexão sobre a loucura. Assim, após a primeira teoria, os três quartos da população de Itaguaí retidos na Casa Verde são liberados para que os novos desequilibrados possam entrar. A carnavalização instaura na narração o desequilíbrio das faculdades, passando esse a ser admitido como *normal e exemplar*. O bom senso do cientista passa a ser o inverso do senso comum, e o homem, que até então era considerado normal em seu equilíbrio, passa a ser normal em seu desequilíbrio, pois o equilíbrio ininterrupto não caracteriza a sanidade do homem. Instaura-se o paradoxo neste universo onde o conceito inverso da loucura vigora, pois este novo conceito não corresponde ao senso-comum. O são agora passa a ser o homem

em seu *desequilíbrio perfeito*, e não mais o equilíbrio, uma vez que esta qualidade é rara no ser humano.

Nas análises críticas desta narração machadiana, a loucura final do alienista parece ser ponto pacífico, pois os parâmetros da loucura, com pequenas modificações, continuam a ser os mesmos do século XIX. Nos padrões modernos do século XX, o ato de internar a si próprio é tido como um ato de loucura. Deste modo, algumas inserções encontradas no decorrer do discurso normalmente são lidas como indícios de antecipações à loucura do protagonista:

A idéia de meter os loucos na mesma casa, vivendo em comum, pareceu em si mesma *um sintoma de demência*, [...] (p. 254)

Que, na verdade, a paciência do alienista era ainda mais extraordinária do que todas as manias hospedadas na Casa Verde; [...] (p. 257)

Contudo, esta atitude final de Simão Bacamarte também pode ser lida como um momento de lucidez, pois o fato de não encontrar um único homem em perfeito equilíbrio mental, — e para ele tal era a definição de um mentecapto —, este fato vinha *destruir o largo e majestoso edifício da nova doutrina psicológica* (p.287). Internar-se era, assim, uma maneira de *provar sua teoria*, pois, se não fosse o equilíbrio *sinônimo de insanidade*, nada e ninguém seria insano. Uma vez que o homem normal é *desequilibrado*, resta

apenas a si mesmo, Bacamarte, o *único* homem equilibrado e perfeito. Mesmo no momento de *abatimento* e *gozo*, quando o protagonista se encontra *alegre e triste* diante de sua conclusão teórica, os argumentos da esposa surgem imbuídos de uma duplicidade carnavalesca,

Em vão a mulher e os amigos lhe disseram que ficasse, que estava perfeitamente *são e equilibrado*: nem rogos nem sugestões nem lágrimas o detiveram um só instante. (p. 288)

pois, o que é considerado razão para o senso-comum da sociedade itaguaiense, para Bacamarte é insanidade. Enquanto a esposa e os amigos tentam animá-lo e convencê-lo de seu equilíbrio, nada mais fazem, na verdade, do que demonstrar-lhe sua demência, pois, para ele, a justeza seria sinônimo de anomalia diante da vileza que praticam os homens.

Temos em um único ato, a internação, três visões: para a sociedade, um conceito universal para ela. Novamente o senso-comum da sociedade, esta atitude de Bacamarte surge como manifestação da loucura; para o *bom senso* do protagonista trata-se de um ato de extrema lucidez e determinismo científico; e para a visão satírica e irônica do narrador, nada mais é do que uma atitude patética de uma personagem ingenuamente ridícula. Estamos novamente diante das três variantes desta narração de Machado: a sátira, a carnavalização e a ironia.

Esta união da *superficialidade* de uma sátira à temática da loucura trabalhada como elemento carnavalizado vem

corroborar o conceito que Machado desenvolve em seu artigo *O teatro de José de Alencar*⁹, onde ele discorre sobre as abordagens necessárias de uma obra de arte:

É sem dúvida necessário que uma obra dramática, para ser do seu tempo e do seu país, reflita uma certa parte dos hábitos externos, e das condições e usos peculiares da sociedade em que nasce; mas além disto, quer a lei dramática que o poeta aplique o valioso dom da observação a uma ordem de idéias mais elevadas e é isso justamente o que não esqueceu o autor d'*O demônio familiar*.

Ao artista compete a exploração de um referencial externo para desenvolver uma concepção interna de idéias mais abrangentes: o particular na busca do universal; assim como Simão Bacamarte dispõe a loucura do seu estado particular (trancafiada na casa dos familiares) para uma condição pública (a Casa Verde) no desejo de encontrar uma verdade única, um conceito universal para ela. Novamente narrador, ou melhor, autor-implícito e protagonista se achegam na busca do universal.

Nesta busca de Bacamarte, retomemos a metáfora da concha por ele desenvolvida em conversa com Crispim Soares:

Supondo o espírito humano uma vasta concha, o meu fim, Sr. Soares, é ver se posso extrair a pérola, que é a razão; por outros termos, demarquemos definitivamente os limites da razão e da loucura. (p. 261)

⁹. Machado de Assis: obra completa, v.3, p.871.

Machado não se posiciona diante de tal questionamento, apenas faz sua constatação. É para que tal dualidade possa ser concebida neste universo narrativo, o autor emprega magistralmente a comicidade da sátira, a duplicidade da carnavalização e a relativização da ironia. É, numa ironia maior, enfeixa todo este arrazoado sobre a loucura numa sublinhada . Este ser que vive representando os antagônicos estados d'alma, quando se encontra com sua verdadeira identidade, porta-se como o alferes do conto *O espelho*¹⁰:

Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo e enlouquecer.

Simão Bacamarte foi além do alferes: prostrou-se diante do espelho da razão e enlouqueceu. O tornar-se insano transforma-se, aqui, no encontro do homem com a razão. Assim sendo, somos induzidos a refletir: quem é realmente louco?: O homem que recorre a inúmeras máscaras e representações, com frágeis ideologias e valores? Ou o homem que se conscientiza de todos os mecanismos necessários para a sustentação de sua vida, e se depara com a fragilidade ou mesmo a nulidade da condição humana?

¹⁰. Machado de Assis: obra completa, v.2, p.350.

Machado não se posiciona diante de tal questionamento, apenas faz sua constatação. E para que tal dualidade possa ser concebida neste universo narrativo, o autor emprega magistralmente a comicidade da sátira, a duplicidade da carnavalização e a relativização da ironia. E, numa ironia maior, enfeixa todo este arrazoadado sobre a loucura numa perfeita estrutura racional, figurando um pensamento que completa suas etapas: tese, antítese, síntese.

ACHEGAS COMPARATIVAS



Em nossa leitura pudemos constatar que, apesar de ambos os autores empregarem recursos similares, suas construções não se efetivam de modo semelhante. Lendo as ironias de Eça e Machado, observamos que elas guardam aquele impacto negativo de que fala Booth. Voltam-se para uma visão crítica de temas como amor, clero, política, enfim, termos estritamente ligados ao homem e seu contexto social. Mas quando atentamos para o discurso de ambos, a ironia revela-se substancialmente diversa.

O exagero, recurso comum à comédia, é utilizado por Eça de modo exacerbado, alterando os gestos de suas personagens em manifestações largas e espalhafatosas, detalhando suas vestes e suas atitudes, como vimos na lamentação religiosa de Teodorico, quando este se joga ao chão, desarruma seus cabelos e sai ajoelhado pelo corredor jogando seus lamentos até o oratório. Já Machado serve-se

das personagens de maneira mais comedida, a tal ponto que um simples grito sucedido de um desmaio de D. Evarista já se torna uma postura exagerada.

Quando comparados, os traços caricaturais do escritor português parecem bem mais acentuados que os do autor brasileiro. Para isto, basta conferirmos os tipos de ambos. No primeiro, vê-se o tipo Teodoro declarar-se abertamente *Sou positivo (...) ao que é acessível ao bacharel* (p. 1440), ou mesmo *Titi*, com seu olhar repressor e seu modo asqueroso;

já no segundo, Simão afirma *A ciência é o meu emprego único*, enquanto n' *A Cartomante* não existem caricaturas. Eça os autores empregarem recursos similares, suas construções não se efetivam de modo semelhante. Lendo as ironias de Eça e Machado, observamos que elas guardam aquele impacto negativo de que fala Booth. Voltam-se para uma visão crítica de temas como amor, clero, política, enfim, termos representarem tão fielmente uma caricatura social: um padre, uma solteirona beata, um funcionário de repartição pública etc. Já em Machado nota-se o comedimento, podendo dizer que estritamente ligados ao homem e seu contexto social. Mas quando atentamos para o discurso de ambos, a ironia revela-se substancialmente diversa.

O exagero, recurso comum à comédia, é utilizado por Eça de modo exacerbado, alterando os gestos de suas personagens em manifestações largas e espalhafatosas, ironia, ou até mesmo um único recurso irônico, podem se detalhando suas vestes e suas atitudes, como vimos na lamentação religiosa de Teodorico, quando este se joga ao chão, desarruma seus cabelos e sai ajoelhado pelo corredor manifestar-se sob vários aspectos, com maior ou menor jogando seus lamentos até o oratório. Já Machado serve-se comicidade. As personagens de Machado não apresentam as

das personagens de maneira mais comedida, a tal ponto que um simples grito sucedido de um desmaio de D. Evarista já se torna uma postura exagerada.

Quando comparados, os traços caricaturais do escritor português parecem bem mais acentuados que os do autor brasileiro. Para isto, basta conferirmos os tipos de ambos. No primeiro, vê-se o tipo Teodoro declarar-se abertamente *Sou positivo (...)* ao que é acessível ao bacharel (p. 1440), ou mesmo Titi, com seu olhar repressor e seu modo asqueroso; já no segundo, Simão afirma *A ciência é o meu emprego único*, enquanto n'A Cartomante não existem caricaturas. Eça volta-se com maior ênfase no aspecto social, parece estar mais vinculado ao seu tempo, daí suas personagens representarem tão fielmente uma caricatura social: um padre, uma solteirona beata, um funcionário de repartição pública etc. Já em Machado nota-se o comedimento, podendo dizer que nele a caricatura detém-se mais em sua representação temática, voltando-se mais para o indivíduo na busca do universal. Na verdade, nestes recursos análogos que apresentam uma diversidade tão intensa nas narrações de ambos os escritores vêm confirmar o campo infinito em que a ironia, ou até mesmo um único recurso irônico, podem se mover.

Servindo-se do discurso do narrador, a ironia pode manifestar-se sob vários aspectos, com maior ou menor comicidade. As personagens de Machado não apresentam as

causas evidentes de suas atitudes, deixando-se levar pelos acontecimentos da vida, sem qualquer convicção de credo ou de moralidade, melhor dizendo, sem a determinação de um herói épico, ou mesmo de um dramático. A elas se destina o olhar irônico do narrador que, em sua onisciência, denuncia as segundas intenções da personagem, ou mesmo denigre sua imagem positiva. As personagens machadianas, apesar de serem apresentadas por uma focalização externa, são também delineadas com a visão onisciente do narrador. Para isto basta lembrarmos o narrador *ad hoc* de *A Cartomante*. Sob seu ponto de vista, as personagens deixam de apresentar somente seus elementos composicionais exteriores para carregarem um código de valores em que predomina o ceticismo do autor-implícito. Vê-se, pois, que, em Machado, o narrador parece conduzir a intensidade da ironia destinada às suas personagens.

Em Eça de Queiroz, contrariamente ao escritor brasileiro, as personagens têm um objetivo moral e social, apresentando o remorso de um herói dramático (como Teodoro ante a figura do mandarim) ou mesmo a determinação de um épico (como Teodorico em sua luta para obter a herança). Suas atitudes são embasadas em uma causa, apesar de tal comportamento não ser suficiente para a realização dos acontecimentos desejados. Ironicamente, suas expectativas são, em geral, frustradas, pois a força dos acontecimentos fala mais alto que os desejos das personagens, como se elas

fossem incapazes de conduzir suas próprias vidas, não por incapacidade de perceber suas atitudes, como as personagens machadianas, mas pela incompetência de agir adequadamente aos seus interesses. A ironia do escritor português destinada às personagens é endossada pelo narrador e seu discurso atribui valores positivos ou negativos às personagens de acordo com seu sentir em relação a elas, uma vez que se trata de um narrador-protagonista. Normalmente suas personagens são focalizadas sob a visão interna do protagonista. Desta forma, o texto é tomado por um alto grau de subjetividade, introjetando na narração a ideologia e a afetividade do protagonista, ou mesmo do autor-implícito. Não se trata, porém, de uma focalização totalmente fixa, uma vez que, em alguns poucos momentos, o narrador de *Eça* permite a uma ou outra personagem focalizar seu relato. Tal atribuição não muda substancialmente o narrado até então; serve apenas para incutir um pouco de ironia na imagem do protagonista, focalizador *oficial* da narração queirosiana.

Ainda do ponto de vista irônico, o discurso e o estilo de cada autor são bem diversos: o autor de *O Mandarin* parece concentrar-se em descrições minuciosas de ambientes e cenários e preocupar-se em criticar as mazelas sociais de seu país, muitas vezes apresentando o traço lírico emparelhado à sua comicidade; ao passo que o autor de *A Cartomante* parece ocupar-se em enfatizar as misérias da

condição humana, deixando que a mordacidade domine seu discurso e estilo.

Em um primeiro momento, pode-se pensar na focalização externa e interna para justificar tal variação. Porém, retomando algumas passagens do texto machadiano, como aquela em que o narrador tenta definir a crença de Camilo,

Também ele, em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de crendices, que a mãe lhe incutiu e que aos vinte anos desapareceram. No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião, ele, como tivesse recebido da mãe ambos os ensinamentos, envolveu-os na mesma dúvida, e logo depois em uma só negação total. Camilo não acreditava em nada.

ou resgatando um trecho queirosiano, no caso, *O Mandarin*,

...a vida é um bem supremo: porque o encanto dela reside no seu princípio mesmo, e não na abundância das suas manifestações!

que almejava um reconhecimento social. Eça parece acreditar vemos que existe uma acentuada divergência entre ambos. Na vida humana. Daí sua narração apresentar momentos de verdade, talvez pudéssemos vislumbrar, com o conceito de autor-implícito em mente, a posição de Machado e Eça ante a própria natureza humana: o primeiro parece posicionar-se no palco para o riso e deleite do leitor. Sua ironia fica ceticamente em relação ao homem, descrente de qualquer maior nas linhas de sua narração, criticando abertamente a sociedade portuguesa, ou mesmo o comportamento humano. segundo parece persistir uma ponta de otimismo, uma crença Assim, Eça aproveita-se da narrativa para criar um riso ainda viva na natureza humana.

descompromissado, uma maior comichão, e de seu discurso para lançar suas farpas irônicas.

Na mordacidade do escritor brasileiro perdura uma ironia que produz um espasmo dos lábios, construída em sua retórica para expressar a dialética humana. Pode-se dizer que sua ironia seria, basicamente, um exemplo de ironia romântica. Machado trabalha, assim, com a ironia da razão para apresentar um pensamento supostamente racional a respeito da condição humana, relevando a questão filosófica da vida humana e da narração em detrimento do aspecto cômico.

Fica claro percebermos que a ironia de Eça apresenta um maior grau de comicidade, voltando-se, assim, também para um aspecto emocional. O autor português enfatiza o riso descompromissado e o riso moralizador; como admirador e amigo de Antero de Quental ou como representante dos inquietos estudantes de Coimbra, talvez ele acreditasse na força do riso como corretivo de uma sociedade. Como homem que almejava um reconhecimento social, Eça parece acreditar na vida humana. Daí sua narração apresentar momentos de grande comicidade, explorando os movimentos das personagens para criar o risível. Como palhaços, suas personagens agem no palco para o riso e deleite do leitor. Sua ironia fica maior nas linhas de sua narração, criticando abertamente a sociedade portuguesa, ou mesmo o comportamento humano. Assim, Eça aproveita-se da narrativa para criar um riso descompromissado, uma maior comicidade, e de seu discurso para lançar suas farpas irônicas.

Geralmente o narrador queiroiano atinge um grau de subjetividade máximo ao final da narração, com suas explicações subseqüentes ao desenlace. A inversão de acontecimentos que se efetiva na maior parte das obras de Eça realiza-se no desenlace da narração, um pouco antes de seu final; e isto dá ao narrador um espaço para *concluir* seu discurso. A narração que, até então, dominava uma farta descrição de cenários e ambientações, com o predomínio das cenas, passa a explorar o resumo em seu discurso. O narrador, que poucas vezes clamara ao leitor, dirige-se agora diretamente a ele, como se não acreditasse na sua capacidade de entendimento e resolvesse *conversar* diretamente com ele, em uma última tentativa de persuasão e esclarecimento da narração. *mórbida do narrador extrapola o*

O escritor português explora com muito mais intensidade a verve cômica de sua ironia. Também ele apresenta um riso crítico, mas talvez por revelar um número muito maior de ironias verbais e situacionais, sua narração torna-se mais risível, representando mais fielmente um estado emocional de contentamento. *ção, pois seu significado oscila apenas entre*

Em Machado, ressoa o riso do sarcasmo e da mordacidade, destilando a sua descrença na capacidade reformadora do homem. Para ele, o riso nada mais seria do que um último estado emocional possível ante a razão, pois é ela que permite vislumbrar a real condição humana. Salvaguardando a vertente satírica de *O Alienista*, o autor brasileiro

concentra-se com maior afinco na ironia das entrelinhas de seu discurso, e não na encenação de suas personagens. Acompanhando as construções de suas ironias, vê-se que o narrador, possibilitado pelo distanciamento irônico, exclui-se da representação diegética e isola-se entre esta e o leitor. Na ironia de seu discurso, condena-se o mundo diegético das personagens e o universo extradiegético do leitor.

Seguindo as normas de brevidade e unidade de Edgar Allan Poe, Machado deixa seu desenlace para o final da narração, sem qualquer chamado ao leitor naquele momento. O leitor que, até então, habituara-se com as intromissões e provocações do narrador, vê-se diante de fatos inesperados e do seu silêncio. A ironia mórbida do narrador extrapola o texto e atinge o leitor, deixando-o sozinho ante a realidade humana.

Na verdade, quando comparamos a ambigüidade em Eça e em Machado, percebemos mais claramente a composição irônica de cada autor. No primeiro escritor, a ambigüidade mantém-se no campo da narração, pois seu significado oscila apenas entre o discurso do protagonista e a intenção crítica do autor-implícito, entre uma avaliação positiva e uma visão crítica pejorativa. Os termos utilizados na composição ambígua são contextualizados apenas nos seus possíveis significados. Machado, porém, trabalha de modo mais complexo. Sua ambigüidade não se restringe aos significados dos vocábulos,



nem à duplicidade dos valores do protagonista e do autor-implícito. Na narração do brasileiro, a ambigüidade é estruturada tanto no universo diegético quanto no extradiegético, já que Machado constrói sua ironia como se o leitor fosse seu observador irônico.

Na tríade da ironia, Machado parece compor da seguinte forma: "narrador=ironista", "observador irônico=leitor" e "vítima irônica= personagem e leitor"; enquanto Eça parece dispor deste modo: "narrador=ironista", "observador irônico= leitor e personagem", "vítima irônica=personagem e protagonista". Nestas correlações, percebe-se uma maleabilidade dos papéis que fazem uma construção irônica; e neste vaivém, o narrador machadiano parece irreduzível no seu lugar de ironista, infundindo, em todo o seu texto, ironias em direção às personagens, extensivas muitas vezes ao leitor; já o narrador queiroziano deixa o leitor isento de sua ironia, e, algumas vezes, funde-se nas ironias dirigidas às personagens, tornando-se sua própria vítima irônica.

Finalizando, diríamos que, em Eça de Queiroz, a construção irônica está mais evidente no discurso, surgindo no uso comum de um advérbio, nos símiles, elaborando sua ironia retamente direcionada ao objeto em apreço. A intenção irônica torna-se, assim, desvelada ao leitor com maior facilidade. Sua sátira prima pelos recursos cômicos de uma comédia, tais como a inversão e o exagero, explorados na

ilustração de uma cena e no comportamento das personagens, enfim, utilizando aspectos externos da comicidade. Seu elemento fantástico acaba por sucumbir à narração, integrando-se à fábula e transformando-se em maravilhoso. A dicotomia que inverte semas de um vocábulo ou causa um verdadeiro quíproquê na vida das personagens cria um mundo carnavalizado. Enfim, vê-se que o ironista português enfatiza os elementos exteriores das personagens e o significado habitual dos vocábulos, deixando que o riso flua fartamente de sua narração.

O escritor Machado de Assis constrói sua ironia de modo mais velado, servindo-se de um *tartamudear* discursivo. Ele não se limita ao universo diegético; muito pelo contrário, estrutura sua narração na pressuposta figura do leitor, visto que é ele quem pode perceber sua ironia para com as personagens. Sua ironia, quando apoiada no significado de um sema, não se detém no termo utilizado para a narrativa e extrapola a narração, jogando com a dicotomia do mundo diegético e extradiegético. Sagazmente, sua ironia destinada às personagens, por vezes atinge o próprio leitor. Afinal, pode-se dizer que o escritor brasileiro mergulha em sua condição de autor, explorando a percepção intelectual do leitor ante sua narração, daí sua ironia estar mais próxima à mordacidade e à dor do que à alegria do riso cômico.

O que procuramos, enfim, em nosso trabalho, foi enfatizar o enfoque irônico, onde, na subversão da imagem do



ser humano, vê-se a crueldade do real, pois na dor e na alegria da sua contigência, delineia-se desde o riso até o sarcasmo. Nesta extensa gama de ironias, reponta, também, o sentimento humano, já que as particularidades de cada autor achegam-se na tentativa de vislumbrar a verdadeira situação do homem, que ora é descrito com mordacidade, ora com complacência, buscando sempre, dele, uma visão mais completa.

BIBLIOGRAFIA



1 **Cópus**

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. A cartomante. In:____.
Obra completa. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1992.
v.2, p.477-483.

____. O alienista. In:____. Obra completa. Rio de
Janeiro: José Aguilar, 1992. v.2, p. 251-288.

BIBLIOGRAFIA

EÇA DE QUEIROZ, José Maria. O mandarim. In:____. Obras
completas. Porto: Lello e Irmão, 1951. v.1, p. 1430-
1487.

____. A relíquia. In:____. Obras completas. Porto: Lello
e Irmão, 1951. v.1, p. 1488-1675.

2 OBRAS SOBRE EÇA DE QUEIROZ

1 **Cópus**

ATAÍDE, Vicente. Anotações didáticas sobre Eça de

Queiroz. Minas Gerais, 19 mai. 1979. Suplemento
MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. A cartomante. In:____.
literário, p.8.

Obra completa. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1992.

v.2, p.477-483.. Entre campo e cidade. In:____. Tese e
antítese: ensaios. 2.ed. São Paulo: Nacional, 1971.

p.31-36. (Coleção Ensaios, 1)

____. O alienista. In:____. **Obra completa.** Rio de

Janeiro: José Aguilar, 1992. v.2, p. 251-288.

fantástico. Minas Gerais, 5 jun. 1982. Suplemento

EÇA DE QUEIROZ, José Maria. O mandarim. In:____. **Obras**

completas. Porto: Lello e Irmão, 1951. v.1, p. 1430-
MARTINS, Antônio Coimbra. Ensaios queirozianos. Lisboa:

1487.
Europa-América, 1967.

MATOS, A. Campos. Eça: um dissimulador persistente. JL:

____. A relíquia. In:____. **Obras completas.** Porto: Lello

Jornal de letras, artes e idéias, v.7, n.294, p.23-29,

e Irmão, 1951. v.1, p. 1488-1675.

fev.1988.

MOISÉS, Massaud. A influência de Eça na literatura

brasileira. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 8 jul.

1979. Suplemento literário, p.10-11.

____. Dicionário de termos literários. 2.ed. São Paulo,

Cultrix, 1978.

2 OBRAS SOBRE EÇA DE QUEIROZ

- Alegre: Globo, 1938.
- NEVES, João Alves das. Eça, discípulo de Machado? _ I. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 2 nov. 1963. Suplemento literário, p. 3.
- ATAÍDE, Vicente. Anotações didáticas sobre Eça de Queiroz. Minas Gerais, 19 mai. 1979. Suplemento literário, p.8.
- CÂNDIDO, Antônio. Entre campo e cidade. In:____. Tese e antítese: ensaios. 2.ed. São Paulo: Nacional, 1971. p.31-56. (Coleção Ensaaios, 1)
- FONSECA, Pedro C. L. Aspectos formais e o conteúdo fantástico. Minas Gerais, 5 jun. 1982. Suplemento literário, p.6.
- MARTINS, Antônio Coimbra. Ensaaios queirosianos. Lisboa: Europa-América, 1967.
- MATOS, A. Campos. Eça: um dissimulador persistente. JL: Jornal de letras, artes e idéias, v.7, n.294, p.23-29, fev.1988.
- MOISÉS, Massaud. A influência de Eça na literatura brasileira. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 8 jul. 1979. Suplemento literário, p.10-11.
- ____. Dicionário de termos literários. 2.ed. São Paulo, Cultrix, 1978.

MOOG, Vianna. **Eça de Queiroz e o século XIX.** Porto Alegre: Globo, 1938.

NEVES, João Alves das. **Eça, discípulo de Machado? _ I.** **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2 nov. 1963. v.4, Suplemento literário, p. 3.

_____. **Eça, discípulo de Machado? _ II. O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 9 nov. 1963. Suplemento literário, p.4. Porto, 1976. p.957-1006.

_____. **Eça, discípulo de Machado? _ III. O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 nov. 1963. Suplemento literário, p.3. Mundos, 1945. p. 413-482.

_____. **Eça de Queiroz e o Brasil. O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 6 ago. 1966. Suplemento literário, p.1.

_____. **Eça de Queiroz e o Brasil. O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 ago. 1966. Suplemento literário, p.1.

_____. **Eça de Queiroz e o Brasil. O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 jan. 1962. Suplemento literário, p.1.

_____. **Quando Eça agitava o Brasil. O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 9 mar. 1960. Suplemento literário, p.3. literatura brasileira. São Paulo: Martins. p.89-108.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. **A expressão do cômico na obra de Eça de Queiroz. Brotéria**, Lisboa, v.34, n.3, p.249-266, mar. 1942.

PIZA, Daniel. A 'phabulosa' sátira de Eça. **Cultura**,

11 abr. 1992. p.4. São Paulo, 31 mar. 1962.

Suplemento literário, p.4.

REIS, Roberto. A decadência no romance: Eça de Queiroz e

a ficção brasileira de 30. **Arquivos**, Curitiba, v.4,

n.1, p.3-21, jan. 1982. **Arquivos**, v.2, n.4, p.155-162,

jul.-dez. 1974.

SARAIVA, António José, LOPES, Óscar. Eça de Queiroz.

In:____. **História da Literatura Portuguesa**. 9.ed. de

Porto: Porto, 1976. p.957-1006. 1979.

SIMÕES, João Gaspar. Entre o realismo e a fantasia.

In:____. **Eça de Queiroz: o homem e o artista**. Lisboa:

Dois Mundos, 1945. p. 413-482.

BRUNA, Jaime. Parataxe e hipotaxe no estilo de Machado

____. Eça e Machado - I. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo,

24 out. 1954. Suplemento literário, p.1.

____. Eça e Machado - II. **O Estado de S. Paulo**, São

Paulo, 31 out. 1959. Suplemento literário, p.6., 1977.

CARONI, Ítalo. *O alienista*. **O Estado de S. Paulo**, 19

set. 1970. Suplemento literário, p.3.

3 OBRAS SOBRE MACHADO DE ASSIS

CARONI, Ítalo. *O alienista*. **O Estado de S. Paulo**, 12

ANDRADE, Mário de. Machado de Assis. **Aspectos da**

set. 1970. Suplemento literário, p.3.

literatura brasileira. São Paulo: Martins. p.89-108.

CINTRA, Ismael Angelo. Machado, Eça e o realismo.

In: **Simpósio de Literatura Comparada**, Belo Horizonte,

1987. **Anais**, v.2, p.752-758.

- ANDREWS, Norwood. A razão hipócrita em Machado. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31 mar. 1962. 1986. Suplemento literário, p.4.
- BACCI, Selma R. C. Machado de Assis crítico e a literatura portuguesa. *Arquivos*, v.2, n.4, p.155-162, jul.-dez. 1974.
- BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- BRUNA, Jaime. Parataxe e hipotaxe no estilo de Machado de Assis e Eça de Queiroz. *Língua e literatura*, v.4, p.267-284, 1975.
- CÂNDIDO, Antônio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CARONI, Ítalo. *O alienista*. *O Estado de S. Paulo*, 19 set. 1970. Suplemento literário, p.5.
- CARONI, Ítalo. *O alienista*. *O Estado de S. Paulo*, 12 set. 1970. Suplemento literário, p.5.
- CINTRA, Ismael Ângelo. Machado, Eça e o realismo. In: *Simpósio de Literatura Comparada*, Belo Horizonte, 1987. *Anais*, v.2, p.752-758.

- COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis. *A literatura no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v.4, p. 151-173.
- D'ONOFRIO, Salvatore...[et alli]. *Conto brasileiro: Rio quatro leituras*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- DRUMMOND, Pizaro. Humor, riso e lágrima em Machado de Assis. *Leitura*, Rio de Janeiro, v.6, n.34, p.17, abr. 1960.
- FERNANDES, José. A topografia da verdade de A síntese. *cartomante*. *Signótica: revista do mestrado em Letras e Lingüística*, Goiânia, v.1, n.1, p.19-39, 1988.
- FORNAZARO, Antônio F. O avesso do poder em *O alienista*, Minas Gerais, Belo Horizonte, 31 jul. 1976. Suplemento literário, p.3.
- GOMES, Renato Cordeiro. A tradução cênica de *O alienista*. *Matraga*, v.1, n.0, p.34-37, 1986.
- GROSS, Maria C. C. O recanto psíquico. Minas Gerais, n.1030, 5 jul. 1986. Suplemento literário, p.8.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. A filosofia de Machado de Assis. In: _____. *Cobra de vidro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 53-58 (Coleção Debates, 156.)

- LEITE, Elizabeth Rocha. Uma visão de Machado através d'O *alienista*. *Movimento literário*, Araraquara, CEL/FFCL/UNESP, v.4 n.9, p.8-13, ago./set. 1974.
- LIMA, Luis Costa. O palimpsesto de Itaguaí. José, Rio de Janeiro, n.3, p.27-33, set. 1976.
- MACEDO, Helder. Machado de Assis: entre o lusco e o fusco. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n.121/122, p.7-24, jul-dez. 1991.
- MAFFEI, Eduardo. *O alienista*: tese, antítese e síntese. D.O.Leitura, v.5, n.49, p.14-15, jun. 1986.
- MATOS, Mário. Machado de Assis contador de histórias. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v.2, p.11-24.
- NOGUEIRA, Nícea H. de Almeida. *A fortuna crítica de Memórias póstumas de Brás Cuba e Tristram Shandy*. S. J. Rio Preto: IBILCE/UNESP, 1993. Dissertação (Mestrado em Letras - área de concentração em Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista, 1993.
- OLIVEIRA, Edson Santos. Machado de Assis: representação e ironia em "Teoria do medalhão", *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, v.11, n.13. p.105-115, jun. 1991.

- REGO, Enylton Sá. *O calundu e a panacéia*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- RIBEIRO, Cleone A. C. L. A. O mundo anônimo do alienista. *Revista de letras*, São Paulo, v.25, p.32-47, 1985.
- RIEDEL, Dirce C. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. 2.ed. São Paulo: Francisco Alves, 1979.
- ROCHA, Diva Vasconcelos da. *O alienista e a poética do carnaval*. *Linguagem*, Rio de Janeiro, v.3, n.1, p.91-105, 1980.
- SANTOS, João Camilo dos. Algumas reflexões sobre *O alienista* de Machado de Assis. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n.121/122, p.41-56, jul-dez. 1991.
- SOUZA, Claudio de. *O humorismo de Machado de Assis*. [Conferência realizada na ABL, acrescida com dois capítulos acerca do laconismo e da impassibilidade de Machado de Assis] Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- VICENTINI, Albertina. *O alienista e a literatura carnavalizada*. *Estudos*, Goiânia, v.13, n.3/4, p.129-159, jul-dez. 1986.
- BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.



4 OBRAS DE REFERÊNCIA, CIÊNCIAS HUMANAS, TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS

- ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In:____. O baile das quatro artes. 3.ed. São Paulo: Martins, 1975. p.9-33.
- BAKHTIN, M. Epos e romance. In:____. Questões de literatura e estética. São Paulo: Hucitex/Unesp, 1988. p.397-428.
- ____. Particularidades do gênero e temático-composicionas das obras de Dostoiévski. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p.105-155.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria semiótica do texto. São Paulo: Ática, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. O homem e a obra. In: POE, E. A. Ficção completa, poesias e ensaios. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.
- BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar.
- BOOTH, Wayne C. A Rethoric of Irony. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.



BOURNEUF, Ronald, OVELLET, Réal. O ponto de vista. In:

_____. O universo do romance. Tradução José Carlos

Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976. p.99-129.

FIORIN, José Luiz. Elementos de análise do discurso.

CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem, Revista do
Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, v.8, 1970.

FOUCAULT, Michel. História da loucura. Tradução José

_____. Na sala de aula: caderno de análise literária.

3.ed. São Paulo: Ática, 1989.

FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. Tradução de

CINTRA, Ismael Ângelo. Teorias representativas sobre o
foco narrativo: uma questão de ponto de vista, Stylos,
n.52, 1981.

GONZÁLEZ, Mário. O romance picaresco. São Paulo: Ática,

CARPEAUX, Otto Maria. Prefácio. In: GOETHE, J.W.

Fausto. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho.

GOTLIB, Nádia B. Teoria do conto. 2.ed. São Paulo:

Rio de Janeiro: W. M. Jackson [1952]. (Clássicos

Ática, 1983. (Série Princípios, 2)

Jackson, 14)

JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos

CONRADO, Regina F. A. Infância de Graciliano Ramos:

memória, sentimento e discurso: introdução a um estudo

de Isidoro Blikstein e José Paulo Saca. São Paulo:

da ironia. Assis, UNESP, 1989. Dissertação (Mestrado em

Cultrix/EDUSP, 1989. p.34-82.

Literatura de Língua Portuguesa) - Instituto de Letras,

História e Psicologia de Assis. Universidade Estadual

Paulista, 1989. *etics today: the ironic discourse,*

Telavivo, v.4, n.3, p.451-464, 1983.

DANZIGER, Marlies K. Introdução ao estudo crítico da

literatura. São Paulo: Cultrix/USP, 1974. Ática, 1986.

(Série Princípios, 72)

- DIMAS, Antônio. **Espaço e romance.** São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 101)
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso.** São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura.** Tradução José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica.** Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GONZÁLEZ, Mário. **O romance picaresco.** São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios, 151)
- GOTLIB, Nádia B. **Teoria do conto.** 2.ed. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 2)
- JAKOBSON, Roman. **Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia.** In: _____. **Linguística e comunicação.** Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Saes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1969. p.34-62.
- KAUFER, David S. **Irony, interpretive form and the theory of meaning.** *Poetics today: the ironic discourse*, Telavive, v.4, n.3, p.451-464, 1983.
- KOTHE, Flávio R. **A alegoria.** São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios, 72)

- LEITE, Lígia C. M. **O foco narrativo.** São Paulo: Ática, 1985.
- LIARD, L. **Lógica.** Tradução de Godofredo Rangel. 6.ed. São Paulo: Nacional, 1965.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MÜECKE, D. C. **Images of Irony. Poetics today: the ironic discourse, jerusalem, v.4, n.3, p.399-413, 1983.**
- MÜECKE, D. C. **Irony.** London: Methuen, 1973.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão.** São Paulo: Ática, 1986.
- OLIVEIRA, Ana M. D. C. M. **Contribuição para o estudo da ironia em *Uma campanha alegre* de Eça de Queiroz.** Campinas: UNICAMP, 1990. Dissertação (Mestrado em Lingüística). Universidade Estadual de Campinas, 1990.
- OLIVEIRA, Edson Santos de. **Representação e ironia em *Teoria do medalhão*, Boletim, v.11, n.13, jun. 1991.**
- PIRANDELLO, Luigi. **El humorismo.** Tradução de José M. Velloso.
- RIBEIRO JR., João. **O que é o positivismo.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

- POE, Edgar Allan. Os crimes da Rua Mongue. In: _____. **Ficção completa, poesias e ensaios.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. _____. **A filosofia da composição.** In: _____. **Ficção completa, poesias e ensaios.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.
- SANT'ANNA, Afonso R. Paródia, paráfrase e cia. 3.ed. _____. **O sistema do Dr. Abreu e do Prof. Pena.** In: _____. **Ficção completa, poesias e ensaios.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.
- SANT'ANNA, Afonso R. Paródia, paráfrase e cia. 3.ed. _____. **O sistema do Dr. Abreu e do Prof. Pena.** In: _____. **Ficção completa, poesias e ensaios.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.
- POSSATO, Maria Carmem G. **O narratário em *Memórias de um sargento de milícias*.** S. J. Rio Preto: IBILCE/UNESP, 1991. Dissertação (Mestrado em Letras - área de concentração em Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista, 1991.
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso.** Tradução Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.
- RIBEIRO JR., João. **O que é o positivismo.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico.** São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto e contexto: ensaios.** São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 73-95.

SANT'ANNA, Afonso R. **Paródia, paráfrase e cia.** 3.ed. São Paulo: Ática, 1988.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino - americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos.** São Paulo: Ática, 1990. p.11-28.

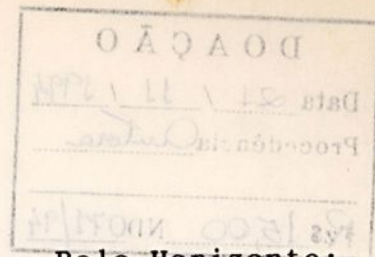
_____. Retórica da verossimilhança. In: _____. **Uma literatura nos trópicos.** São Paulo: Ática, 1990. p.29-48.

SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de Madame Bovary. In: _____. **Uma literatura nos trópicos.** São Paulo: Ática, 1990. p.49-65.

SEGE, José Carlos. **Carnaval, carnavais.** São Paulo: Ática, 1986.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética.** Tradução de Celeste Aéda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Ltda, 1975.





TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 8.ed. Belo Horizonte:

Itatiaia, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura do fantástico*.

Tradução Maria Clara C. Castello. São Paulo:

Perspectiva, 1975.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da*

literatura. São Paulo: Ática, 1989.



