

A ironia em José Saramago: uma função dialógico-dialética

Irony in José Saramago: a dialogical-dialectic function

Deivis Jhones Garlet*

Lucas da Cunha Zamberlan**

Resumo

Na Literatura, o uso do procedimento irônico coaduna-se a uma estratégia de compreensão e representação do mundo concreto, geralmente com efeitos humorísticos. No entanto, a ironia não é necessariamente restrita ao humor, reduzida ao riso descompromissado, ao contrário, pode constituir-se em importante expediente de crítica. Dessa forma, escapando ao índice reducionista, típico de determinadas posições estéticas do pós-modernismo, a ironia pode ocupar um *locus* de resistência e subversão dos valores monolíticos de dominação e exploração. Nesse sentido, a ironia na obra romanesca de José Saramago assume a marca de um procedimento literário que colabora para a efetivação de um conteúdo de crítica social, notadamente humanista e democrático, no interior do universo ficcional e em relação com a realidade concreta. Objetiva-se uma análise da forma da ironia saramaguiana, enquanto parte de um todo estruturado, e que funciona, pelo movimento dialógico e dialético, de maneira a desvelar as aparências, contribuindo decisivamente para efetivação do conteúdo axiológico das narrativas.

Palavras-chave

José Saramago. Ironia. Dialógico-dialético.

Abstract

In Literature, the use of ironic procedure is related to the strategy of understanding and representing the concrete world, usually with humorous effects. However, irony is not necessarily restricted to humor, reduced to uncompromising laughter, on the contrary, it can constitute an important expedient of criticism. Thus, escaping the reductionism, typical of certain aesthetic positions of postmodernism, irony can occupy a *locus* of resistance and subversion of the monolithic values of domination and exploitation. In this sense, the irony in José Saramago's novelistic work takes the mark of a literary procedure that contributes to the realization of a content of social criticism, notably humanistic and democratic, within the fictional universe and in relation to the concrete reality. The objective is an analysis of the form of Saramaguian irony, as part of a structured whole, and which works through the dialogic and

* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

** Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

dialectical movement in order to unveil appearances, that contributes decisively to the effectiveness of the axiological content of the narratives.

Keywords

José Saramago. Irony. Dialogical-dialectic.

... tenhamos presente a conveniência de não confundir o que parece com o que seguramente estará sendo, mas ignoramos como, e também para que duvidemos, quando creiamos estar seguros duma realidade qualquer, se o que dela se mostra é preciso e justo, se não será uma versão entre outras, ou, pior ainda, se é versão única e unicamente proclamada.
José Saramago – *História do cerco de Lisboa*

Na literatura, o recurso ao procedimento irônico coaduna-se a estratégias de compreensão e representação do mundo, em homologia a idiossincráticas cosmovisões. Seguramente, a ironia concerne ao humor, mas nele não se reduz, ou, ao menos, não deveria se reduzir (BRAIT, 1996). De fato, há formas de uso da ironia que se harmonizam com o riso em si ou, ainda, com a promoção da ambiguidade, da incerteza, da indeterminação, expressões celebradas pelo pensamento pós-moderno, mas também refutadas como parte integrante das ideologias dominantes, logo, complacentes com o *statu quo* (JAMESON, 2002; EAGLETON, 1998, 2014; ŽIŽEK, 1996).

Na obra saramaguiana, o procedimento irônico cumpre uma função dialógica e dialética, distanciando-se do riso descompromissado e acolhendo um potencial crítico com peso axiológico humanista. Como parte integrante de um todo estruturado, a ironia funciona a desvelar as aparências, por meio do movimento tenso de vozes que expressam pontos de vista divergentes. Propomo-nos analisar a ironia em José Saramago, com a tese de que funciona de forma dialógico-dialética, harmônica com o conteúdo humanista e democrático. Iniciaremos com uma breve conceituação da ironia para, em seguida, analisarmos alguns romances representativos da produção saramaguiana, de maneira que possamos, de maneira indutiva, elucidar o procedimento irônico na generalidade da obra do autor.

A ironia: aspectos teóricos

A ironia, enquanto figura de linguagem, possui vasto e antigo histórico. Segundo Brait (1996), em Aristóteles tem-se a definição de ironia como atitude, destacando-se a disposição e a ação típica de certos indivíduos, os quais investem na promoção de uma interrogação que desestabiliza uma certeza. Tal postura encontra em Sócrates um primeiro modelo, com os procedimentos irônicos e a maiêutica. A ironia socrática, exposta por Platão e Aristóteles, distingue a ironia como atitude e a ironia como linguagem, sendo a primeira dedicada a pôr em relevo a singularidade de uma personalidade irônica e a segunda convergindo para os procedimentos linguísticos que ensejam a forma da ironia. Desse modo:

a ironia pode ser estudada a partir das atitudes filosóficas de Sócrates e da maneira como Platão e Aristóteles interpretaram os diálogos socráticos. A 'ironia socrática' pode ser considerada a partir da distinção entre ironia como atitude e ironia como linguagem. Quando se fala filosoficamente das atitudes irônicas, a linguagem é a única dimensão que possibilita a apreensão desse procedimento. (BRAIT, 1996, p. 25, grifo da autora)

Por conseguinte, a linguagem – mais do que uma personalidade – pode ser campo de investigação sistemática da forma da ironia, materializando-se no discurso, isto é, no enunciado. Com efeito, não é do nosso plano de pesquisa enfatizar os caracteres da subjetividade do produtor da ironia, mas, sim, o funcionamento da forma discursiva da ironia no universo ficcional.

Na evolução do conceito, Brait (1996) salienta a definição elaborada por Schlegel – a ironia romântica – cujas principais características seriam: a noção de contradição como essencial a um discurso dialeticamente estruturado, a distância entre o dito e o pretendido, e o leitor capaz de perceber o propósito do discurso contraditório. Para os românticos, conforme Muecke (1995), a *maximi* ironia do Homem reside no fato de ele ser finito e almejar compreender uma realidade infinita, logo incompreensível. A arte, então, e principalmente o artista, adquire uma potência soberana, como o “Deus ou a Natureza imanente em cada elemento criado e finito, mas o leitor também terá consciência de sua presença transcendente enquanto atitude irônica frente à sua própria criação” (MUECKE, 1995, p. 41), um verdadeiro demiurgo irônico. A despeito

dessa suposta posição superior do construtor da ironia, na definição romântica sobressaem elementos que – ancorados em bases pragmáticas – fornecem um conjunto de traços que definem o *ethos* da ironia, tais como contradição, literal e figurado, tensão e movimento.

Priorizando a dimensão discursiva da ironia, Brait (1996) enfatiza o fato de um significante recobrir dois significados, indicado por um índice, cuja função consiste em sinalizar a presença da ironia. Isso nos conduz a uma primeira percepção, ou seja, a ironia – como texto – apresenta, necessariamente, marcadores que viabilizam a inferência do irônico em um dado enunciado, não como uma simples projeção intuitiva, mas objetivamente. A contradição entre dois níveis semânticos ligados a uma mesma sequência significativa caracteriza a ironia verbal (BRAIT, 1996). Esses dois níveis semânticos articulam uma polissemia, dada a inversão semântica entre o dito e aquilo que se quer que seja entendido. Assim, conforme Muecke (1995), o princípio da economia põe em ação o potencial autodestrutivo do oponente através da paródia, da redução ao absurdo, da pergunta retórica, da concordância irônica, entre outros; pelo princípio do alto-contraste, percebe-se – no nível textual – a ironia, ou seja, quanto maior a disparidade, maior a ironia; e o princípio do tópico, ou seja, do tema, pode trazer, *a priori*, contradições, a exemplo da política, da religião, da moral, do amor, entre outros, sendo um terreno fértil para o ironista também pelo fato de o leitor estar envolvido por temáticas universais.

No entanto, a ironia também pode ser apreendida por meio de sinais contextuais¹, afinal “na ironia o significado real deve ser inferido ou do que diz o ironista ou do contexto em que o diz” (MUECKE, 1995, p. 54). Desse modo, o contexto da realidade concreta em que a obra é produzida adquire relevância para a significação irônica, bem como o contexto do universo ficcional, incluindo na construção e na percepção o ironista e o leitor. De fato, é necessária certa comunhão de ideias, de experiências, de valores, enfim, “de marcadores culturalmente acordados na elocução

¹ Ressalte-se o trabalho de Hutcheon (2000), para quem a ironia é sinalizada por evidências textuais ou contextuais. Na esfera do contexto, a autora cita três ambientes para observação da ironia, a saber: o circunstancial, ou seja, o contexto social e físico que envolve a tríade autor-mensagem-receptor; o textual, que pressupõe a compreensão do todo para se perceber a parte – unidade em que se manifesta a ironia; e intertextual, que remete aos possíveis relacionamentos entre os diferentes textos, cujo conhecimento pode se fazer necessário para a percepção da ironia.

e/ou no contexto enunciativo para sinalizar que a ironia está funcionando e como se deve interpretá-la” (HUTCHEON, 2000, p. 142). Com isso, o discurso irônico deixa a condição monológica para se tornar dialógico², sobretudo em dois sentidos. Primeiramente, na convocação do leitor para que participe da construção do sentido irônico, instaurando-se uma intersubjetividade. Em segundo lugar, na tensão entre o dito e o não-dito, entre a aparência e a realidade, colocando em tensão duas vezes, duas posições volitivas, ou seja, a ironia é bivocal (CASTRO, 2005). O discurso irônico, então, contrapõe-se a valores monolíticos, pois se constitui pela plurivocidade assentada na contradição.

Além desse caráter dialógico, a ironia também se caracteriza por sua qualidade dialética³, na obra saramaguiana. Considerando-se a ironia verbal (BRAIT, 1996) ou instrumental (MUECKE, 1995) o dialogismo e a dialética ficam patentes, na medida em que a ironia apenas se torna ato (sai do estado de potência) por meio da percepção do leitor, envolvendo um autor que dirige um discurso irônico para um leitor, o qual percebe a ironia, e um alvo da mesma. *Pari passu*, nota-se que na ironia, enquanto figura de linguagem, há a tensão entre o que se diz e aquilo que se pretende que seja entendido, isto é, há uma afirmação que traz em si sua negação para formar algo novo, em um processo que se assemelha a *Aufhebung* hegeliana. A noção de devir, alicerce da dialética, também se faz presente na ironia, “na forma de um movimento que vai de uma aparência a uma ‘realidade’ contrastante” (MUECKE, 1995, p. 63, grifo do autor), conferindo à ironia aquele caráter desestabilizador de verdades únicas e imutáveis. Por isso, o procedimento irônico converte-se em recurso de “contestação da autoridade, de

² A tensão que movimenta a ironia, no caso da obra de José Saramago, opera pelo sistema elementar do diálogo bakhtiniano, ou seja, pela “contraposição do homem ao homem como contraposição do ‘eu’ ao ‘outro’ (BAKHTIN, 2010, p. 293, grifo do autor), resultando desse sistema uma síntese (aberta) que revela o conteúdo da ironia.

³ É preciso esclarecer, ao menos para se estabelecer um protocolo de leitura, que a dialética que entendemos presente na ironia saramaguiana coaduna-se à marxista, cujo movimento é ensejado pela luta entre contradições, confluindo para uma síntese em devir. A dialética “apreende cada forma devinda no fluir do movimento, portanto, também pelo seu lado transitório; porque não se deixa impressionar por nada; porque, pela sua essência, é crítica e revolucionária. (MARX, 1872, s/p), em plena harmonia com a ironia saramaguiana e o conteúdo axiológico das narrativas. Uma explanação da dialética marxista pode ser lida em Lefebvre (1975).

subversão de valores estabelecidos” (BRAIT, 1996, p. 107), agindo em prol da reflexão crítica⁴.

A ironia no romanesco saramaguiano

Partindo das considerações acima sobre a ironia – sobretudo a ironia verbal – cremos na plausibilidade de analisá-la, nos romances de José Saramago, pelo seu aspecto dialógico e dialético, como um discurso irônico que desestabiliza certezas e, com isso, posiciona-se axiologicamente em termos humanistas e democráticos. Observemos o funcionamento da ironia em *As intermitências da morte*:

Era impossível resistir a um tal fervor patriótico, sobretudo porque, vindas não se sabia donde, haviam começado a difundir-se certas declarações inquietantes, para não dizer francamente ameaçadoras, como fossem, por exemplo, Quem não puser a imortal bandeira da pátria à janela da sua casa, não merece estar vivo. Aqueles que não andarem com a bandeira nacional bem à vista é porque se venderam à morte. Junte-se a nós, seja patriota, compre uma bandeira, Compre outra, Compre mais outra, Abaixo os inimigos da vida, o que lhes vale a eles é já não haver morte. As ruas eram um **arraial** de insígnias desfraldadas, batidas pelo vento, se este soprava, ou, quando não, um **ventilador eléctrico** colocado a jeito fazia-lhe as vezes, e se a potência do aparelho não era bastante para que o estandarte **virilmente** drapejasse, obrigando-o a dar aqueles estalos de chicote que tanto exaltam os **espíritos marciais**, ao menos fazia com que ondulassem honrosamente as cores da pátria. (SARAMAGO, 2005, p. 24-25, grifo nosso).

De modo geral, pode-se inferir o tom irônico da expressão “fervor patriótico” e demais *slogans* enunciados (estes sob a voz e a perspectiva de parte da população – grifo sublinhado). Ironia que revela uma cidade não afeita ao patriotismo, mas acometida de um surto expresso no léxico “fervor”; ironia na repetição enfática do “compre uma bandeira”, reduzindo o ilusório patriotismo a um objeto de consumo; ironia que denota um tom cômico, ao referir-se às inúmeras bandeiras espalhadas pela cidade nos termos de um “arraial” e, sobretudo, pela alusão aos ventiladores para fazê-las tremular “virilmente”, ao gosto dos “espíritos marciais”. O patriotismo atrelado à tradição é, portanto, autorizado e desautorizado pelo narrador, de modo a mostrá-lo alienado, fetichizado ou simplesmente ocasional e oportunista.

⁴ Não se pretende, com isso, defender a causa de que a ironia – como forma de linguagem – serve apenas a objetivos moralmente corretos; inescrupulosos podem recorrer ao seu mecanismo para cooptar e manipular pessoas para causas indignas.

Analisando de maneira mais pormenorizada, o contexto do universo romanesco é indicativo de um alto-contraste, ou seja, as pessoas estarem a desfraldar bandeiras e a comemorar a ausência da morte, quando, em verdade, não refletiram – ainda – sobre os problemas que tal fato acarretará, construindo-se o sentido irônico da situação. Partindo para uma observação da cena pelo prisma da ironia verbal, tem-se a seguinte configuração: A, o enunciador da mensagem irônica; B, o receptor da mensagem, capacitado a perceber a ironia; e C, o alvo da ironia. Nessa organização, A é o narrador; B, o leitor; e C, o ingênuo e superficial patriotismo dos indivíduos. Ocorre um movimento dialético na cena, que vai de um manifesto dos cidadãos – as bandeiras postas em frente das moradas – e tido por patriótico, passa pelas referências lexicais irônicas do narrador (além da própria situação, *per se* contraditória), e chega à construção do sentido de mera aparência do patriotismo, permitindo a percepção de uma essência, ou seja, a de que aquele “fervor patriótico” era, afinal, ingênuo, superficial – falso, se preferirmos uma palavra mais enfática. O discurso irônico desestabiliza uma certeza rarefeita, o patriotismo, promovendo a percepção de uma nova síntese, a de que o patriotismo era, afinal de contas, mera aparência. Observe-se que não se trata da simples oposição de elementos irreduzíveis. É no interior do núcleo temático do patriotismo que se relaciona a pretensão ao ardor patriótico e o desvendamento de sua superficialidade, para, ainda conservando o núcleo, operar-se uma mudança contínua e descontínua. Contínua, na medida em que permanece o patriotismo, e descontínua, pelo fato de ocorrer a superação dialética e perceber-se a fragilidade do mesmo. Enfim, deve-se ressaltar o efeito de comicidade produzido pela disparidade entre a imagem convencional de uma bandeira tremulando ao vento, com a solenidade que tal imagem implica, e a imagem produzida pelas escolhas lexicais do narrador, confluindo para uma bandeira agitada por um ventilador. De uma significação primeira, obtém-se uma significação segunda – esta, cômica, aquela, solene.

Já em *Ensaio sobre a lucidez*, a ironia atinge, sobretudo, as personagens do governo:

O Governo, reconhecendo que a votação de hoje veio confirmar, agravando-a, a tendência verificada no passado domingo e estando unanimemente de acordo sobre a necessidade de uma séria investigação das causas primeiras e últimas de tão desconcertantes resultados, considera, após ter consultado com sua excelência o

chefe do estado, [...] obrigação apurar até as últimas consequências os anómalos acontecimentos de que fomos, durante a última semana, além de atónitas testemunhas, temerários actores, e se, com o mais profundo pesar, pronuncio esta palavra, é porque aqueles votos em branco, que vieram desferir um golpe contra a normalidade democrática em que decorria a nossa vida pessoal e colectiva, não caíram das nuvens nem subiram das entranhas da terra, estiveram no bolso de oitenta e três em cada cem eleitores desta cidade, os quais, por sua própria, mas não patriótica mão, os depuseram nas urnas. É tempo ainda de emendar o erro, não por meio de uma nova eleição, que no actual estado de coisas poderia ser, a mais de inútil, contraproducente, mas através do rigoroso exame de consciência a que, desde esta tribuna pública, convoco os habitantes da capital, todos eles, a uns para que melhor possam proteger-se da terrível ameaça que paira sobre suas cabeças, aos outros, sejam eles culpados, sejam eles inocentes de intenção, para que se corrijam da maldade a que se deixaram arrastar sabe-se lá por quem, sob pena de se converterem no alvo directo das sanções previstas no estado de excepção cuja declaração, após consulta, amanhã mesmo, ao parlamento, para esse efeito reunido em sessão extraordinária, e obtida, como se espera, a sua unânime aprovação, o governo vai solicitar a sua excelência o chefe do estado. [...] **A última frase de efeito do primeiro-ministro, Honrai a pátria, que a pátria vos contempla, com rufos de tambores e berros de clarins, rebuscada nos sótãos da mais bolorenta retórica patrimonial, foi prejudicada por umas Boas noites que soaram a falso, é o que as palavras simples têm de simpático, não sabem enganar.** (SARAMAGO, 2004, p. 35-36, grifos nossos).

A construção da cena realça as apreensões do primeiro-ministro enquanto profere o discurso, que se pretende solene e arauto da ética e da cidadania. Simultaneamente, o narrador sugere tratar-se de um ato premeditado, calculado para ter um efeito dramático, o qual é ironicamente desvelado pela voz narrativa, tornando-se pouco sincero. Analisemos de modo mais explicativo.

Em tal segmento, tem-se o narrador, emissor da mensagem que desautoriza o discurso da personagem primeiro-ministro, o receptor (leitor), que deve perceber a ironia, e o alvo, o discurso do primeiro-ministro. Como já salientamos, o discurso pretende transmitir a ideia de um governo democrático e que defende os direitos dos cidadãos, em tom oficial e típico do discurso político, criticando e – inclusive – ameaçando aqueles que votaram em branco. A voz narrativa, no entanto, por meio de um comentário ao final do discurso, funciona como uma antítese, desacreditando a sinceridade das palavras do primeiro-ministro e a própria pompa oficial, o nacionalismo e o patriotismo evidenciados em sua obsolescência. Assim, por meio da contradição, instala-se a ironia – como figura de linguagem capaz de pôr em ação a voz da personagem e a da instância narrativa, intersubjetivamente. O discurso político oficial e o discurso nacionalista são postos em suspensão crítica pela posição antitética

assumida pelo narrador, em uma interdiscursividade, construindo-se um movimento: da aparência democrática do discurso do primeiro-ministro à essência antidemocrática do governo, com a interposição da contradição pelo narrador. Assim, na totalidade da obra, tem-se que o alvo da ironia é o governo, a classe dirigente, que age demagogicamente, tanto quanto o discurso do primeiro-ministro. Novamente, não há uma simplória oposição de elementos, mas uma superação dialética, um movimento contínuo (a permanência do núcleo temático governo) e descontínuo (a passagem do governo democrático para antidemocrático). Aqui, percebemos a ironia com pouco teor cômico, e muito mais saliente um matiz de gravidade da situação.

Como se pode notar pelos exemplos citados, uma consequência do uso da ironia na ficção saramaguiana consiste na crítica a setores sociais dominantes, suas instituições e seus valores. O tom emotivo-volitivo mais acentuado, do narrador, em defesa dos setores sociais explorados pelo capital pode ser verificado na posição de repúdio diante dos governantes demagógicos e do racionalismo conservador (instrumental). O posicionamento contestador é uma tônica na obra do autor luso, não se fazendo sentir unicamente pelo conteúdo proclamado, mas também pelos recursos formais empregados, a exemplo da ironia. O que devemos ressaltar, considerando-se o todo romanesco de cada obra saramaguiana, é que não há um silenciamento das vozes socialmente hegemônicas, elas manifestam-se em relativa autonomia e liberdade, instalando o dialogismo. A ironia, considerando-se o exposto, adquire uma importância capital no confronto de ideias, de valores, de argumentos, especialmente em razão de permitir a livre e autônoma manifestação de outrem, não lhe sonogando o direito de voz.

Observemos, no *Ensaio sobre a lucidez*, o discurso do presidente, personagem representativa do poder político dominante, e a cena construída para o seu ato, com símbolos nacionais: eles coexistem com a ironia do narrador, que desvela uma significação segunda em relação ao discurso e aos símbolos pátrios:

A imagem seguinte, cenograficamente introdutória, mostrou uma bandeira nacional a mover-se extenuada, lânguida, preguiçosa, como se estivesse, a cada instante, à beira de resvalar desamparada do mastro. Estava de calmaria o dia em que lhe foram tirar o retrato, comentou alguém numa destas casas. A simbólica insígnia pareceu ressuscitar aos primeiros acordes do hino nacional, a aragem mole havia dado subitamente lugar a um **vento enérgico** que só poderia ter vindo do **vasto oceano** e

das **batalhas vencedoras**, soprasse ele um *poucoquinho* mais, com um *poucoquinho* mais de força, e certamente veríamos aparecer **valquírias cavalgando com heróis na garupa** (SARAMAGO, 2004, p. 92,93, grifos nossos).

A descrição do cenário em que se dará o discurso do presidente é permeada por uma inflexão valorativa da instância narrativa, sobretudo pelos recursos estilísticos escolhidos para veicular uma imagem específica. Vemos símbolos do nacionalismo, da pátria, como a bandeira e o hino. Aquela, em um primeiro momento, aparece atrelada a adjetivos – grifos em sublinhado – comuns a um núcleo temático de debilidade, de imobilidade. Em seguida, ao som do hino nacional, o estandarte parece reanimar-se, assimilado a léxicos hiperbólicos de um núcleo comum de monumentalidade, grandiloquência, ancestralidade e dinamismo – grifos em negrito. O contraste entre a situação primeira, estática, e a situação segunda, de dinâmica energia, principia um procedimento irônico para com o cenário do discurso, retirando-lhe a pompa e a solenidade justamente pela contradição entre as adjetivações, sobretudo aquelas grifadas em negrito, as quais, pelo recurso ao hiperbólico, edificam uma imagem de absurdo da situação. O paroxismo flerta com o disparatado – “valquírias cavalgando com heróis na garupa” – criando uma tensão com a pretensão de regularidade oficial do cenário e confluindo para um sentimento de descrédito para toda a cena que se desenrolará naquele espaço. A ironia se revela ainda mais incisiva na medida em que o emissor, ou seja, o narrador, se utiliza de uma expressão (reiterada) diminutiva ao extremo – grifos em itálico – para sinalizar que por muito pouco não se chega ao absurdo completo. É, pois, pelo alto contraste que se movimenta a ironia para com a solenidade e a monumentalidade dos símbolos pátrios, em especial a bandeira nacional. A aparência de monumentalidade, de energia ancestral é obliterada pelos adjetivos hiperbólicos, criando-se a imagem da essência prosaica da bandeira e do hino, ocorrendo, então, a inversão semântica. A ironia, aqui, tende para o chiste, com certo grau de humor. Com certeza, ao pensarmos o todo narrativo, pode-se atribuir como alvo dessa ironia o próprio governo, e não apenas os símbolos nacionais.

Na sequência da cena, o discurso do presidente, que ocupa materialmente mais de três páginas, é também grandiloquente, recorrendo a valores tradicionais, como a família e a religião, e responsabilizando as pessoas que votaram em branco pela retirada do governo para fora dos limites da capital, além de advertir de que os direitos

existem, mas que não se pode abusar deles – como o voto em branco, discurso francamente marcado pela hipocrisia, considerando-se o todo romanesco. Ao fim, o narrador introduz um comentário irônico, desestabilizando ainda mais as palavras do presidente:

Falo-vos com o coração nas mãos, falo-vos despedaçado pela dor de um afastamento incompreensível, como um pai abandonado pelos filhos a quem tanto amara [...] Todo o vosso sofrimento haverá sido inútil, vã toda a vossa teimosia, e então compreendereis, demasiado tarde, que os direitos só o são integralmente nas palavras com que tenham sido enunciados e no pedaço de papel em que hajam sido consignados, quer ele seja uma constituição, uma lei ou um regulamento qualquer, compreendereis, oxalá convencidos, que a sua aplicação desmedida, inconsiderada, convulsionaria a sociedade mais solidamente estabelecida, compreendereis, enfim, que o simples senso comum ordena que os tomemos como mero símbolo daquilo que poderia ser, se fosse, e nunca como sua efectiva e possível realidade. Votar em branco é um direito irrenunciável, ninguém vo-lo negará, mas, tal como proibimos às crianças que brinquem com o lume, também aos povos prevenimos de que vai contra a sua segurança mexer na dinamite [...] adeus, e que o senhor vos proteja. A imagem grave e compungida do chefe do estado desapareceu e em seu lugar tornou a surgir a **bandeira** hasteada. O vento agitava-a de cá para lá, de lá para cá, como uma **tonta**, ao mesmo tempo que o hino repetia os bélicos acordes e os marciais acentos que haviam sido *compostos em eras passadas de imparável exaltação patriótica, mas que agora pareciam soar a rachado*. (SARAMAGO, 2004, p. 95-97, grifos nossos)

Perceba-se que a voz do presidente, em um discurso direto, faz-se presente – não é proibida de se manifestar livremente. No entanto, o comentário do narrador utiliza-se da ironia para propor um segundo sentido para todo o discurso, a começar pela referência ao estado da bandeira, grifo em negrito: “tonta”, como se estivesse perdida, sem uma direção a acorrer. A seguir, o hino, grifos em sublinhado, com seus acordes beligerantes e marciais, parece não surtir o mesmo efeito no tempo presente, uma vez que composto em uma época remota, grifo em itálico. O sentido primeiro, ou seja, da bandeira e do hino como símbolos de um patriotismo e de um nacionalismo elevados, cede lugar – a inversão semântica ou a superação dialética – ao sentido segundo, isto é, o caráter anacrônico e obsoleto de tais símbolos. A expressão final, grifada em itálico, de que os sons do hino pareciam “soar a rachado” arremata a ironia, sugerindo o tom desafinado do próprio hino e também do discurso do presidente em relação ao tempo presente do mundo representado. A expressão “soar a rachado” é indicadora do fato de certos valores tradicionais – como a pátria, o nacionalismo, a família e a religião – estarem ultrapassados, porque dissonantes em relação aos novos

tempos e com a situação peculiar vivida pelos “brancos” de *Ensaio sobre a lucidez*. Certamente, a ironia aqui desempenha uma função de desestabilização: dos valores tradicionais e do discurso do governo, da elite política.

Também em *Ensaio sobre a cegueira*, a ironia funciona de maneira a desestabilizar a credibilidade de certos aparatos de Estado, como o exército, encarregado de vigiar os cegos confinados em um manicômio. Acompanhemos a cena em que os soldados vão entregar as caixas de comida aos cegos e, inesperadamente, encontram um grupo no átrio do edifício manicomial:

Os dois soldados da escolta, que esperavam no patamar, **reagiram exemplarmente perante o perigo. Dominando, só Deus sabe como e porquê, um legítimo medo**, avançaram até ao limiar da porta e despejaram os carregadores. Os cegos começaram a cair uns sobre os outros [...] Se ainda estamos em tempo de ter um soldado de dar contas das balas que dispara, estes poderão jurar sobre a bandeira que procederam em legítima defesa, e por acréscimo também em defesa dos seus camaradas desarmados que iam em missão humanitária e de repente se viram ameaçados por um grupo de cegos numericamente superior. (SARAMAGO, 1995, p. 88- 89, grifos nossos)

Primeiramente, atentemos para o sentido literal expresso na cena, ou seja, de que os soldados, diante de um inimigo ameaçador, reagiram de maneira exemplar diante do perigo. Em seguida, observemos os sinais indicadores da ironia no texto e no contexto ficcional: o grupo de cegos que aparece no átrio não oferece ameaça ou perigo aos soldados, simplesmente pelo fato de estarem cegos, em uma situação de desamparo frente aos militares que veem e estão armados (a exceção dos que levam as caixas de comida, estes sem armas, mas, ainda assim, em condições melhores que os cegos). O que estamos a enfatizar é o fato de haver um grupo de cegos indefeso, perante o qual os soldados reagem de forma desproporcional, matando todos, em uma verdadeira chacina. Sendo assim, com os dados da situação contextual do próprio universo romanesco, podemos começar a perceber a ironia do narrador, por exemplo, ao afirmar que a reação do exército foi “exemplar”, que os soldados dominaram um “legítimo” medo – grifos em negrito. A reação exemplar, o legítimo medo e a ênfase entonacional colocada com a expressão “só Deus sabe como e porquê” – grifo em negrito – deixam de ter a significação literal para solicitarem uma compreensão transliteral, isto é, solicitam que o leitor perceba e efetue a inversão semântica para a

negação do significado primeiro. Com isso, opera-se uma mudança dialética, com um movimento que vai da aparência de exemplaridade da reação dos recrutas para a essência desproporcional de sua atitude perante os cegos indefesos.

De modo similar, a justificativa que os soldados poderiam apresentar aos superiores, em caso de terem de prestar conta de seus atos, recorrendo ao argumento de “legítima” defesa, de que estavam ameaçados por um inimigo “numericamente superior” ou de irem em “missão humanitária”, adquire – a justificação – um sentido segundo, ou seja, de negação da legitimidade, da superioridade do inimigo e da humanidade da missão, rejeitando o significado primeiro literalmente expresso. A ironia, assim, desestabiliza o papel exercido pelos militares e funciona como uma denúncia de seu despreparo e violência descabida para com os indefesos.

Além dos setores dominantes das superestruturas jurídicas e políticas, também constituem alvo da ironia no romance saramaguiano as esferas culturais e ideológicas e a própria estrutura capitalista, a exemplo das funerárias, dos asilos e dos hospitais em *As intermitências da morte*. As funerárias fazem da morte das pessoas um negócio; os asilos, a velhice como mercadoria; e os hospitais igualmente tratam os enfermos como objetos. Expressões como “lares do feliz ocaso” ou “benfazejas instituições”, empregadas pelo narrador para designar os asilos, carregam uma inflexão irônica ao colidirem com atitudes que desrespeitam a dignidade humana por parte dos asilos, interessados mais nos dividendos econômicos do que no bem-estar dos idosos. De modo semelhante, os hospitais – que amontoavam os doentes em qualquer lugar, sem nenhuma consideração humana – são denominados de “beneméritos estabelecimentos de assistência”, com uma inflexão nitidamente irônica.

A ironia, portanto, funciona como recurso estilístico que desestabiliza vozes e verdades centrípetas hegemônicas de maneira dialógico-dialética e contribui para a realização do conteúdo humanista-democrático. Insere, em diversas ocasiões das narrativas, além da crítica social, o tom humorístico, todavia distanciado de uma posição autoral de distanciamento inconsequente para com a matéria narrada, ou mesmo de superioridade da ironia romântica⁵. Não se trata, pois, de uma atitude irônica

⁵ A ironia saramaguiana distancia-se de uma forma de ironia pós-moderna, a qual pressupõe uma força subversiva contida no riso, no distanciamento irônico. Importa frisar, seguindo paradigma de Žižek (1996), que a atitude descompromissada, por meio do riso, da ironia ou do cinismo, é parte integrante

para com o universo ficcional e extraficcional, mas de uma figura de linguagem que permite a efetivação do postulado de conteúdo axiológico em correlação com o mundo extraestético.

Referências

BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.

CASTRO, Maria Lília Dias de. A dialogia e os efeitos de sentido irônicos. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. 2. Ed. Campinas: Unicamp, 2005.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do Pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria: Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Tradução de Maria Lucia Oliveira. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

LEFEBVRE, Henry. *Lógica formal/Lógica dialética*. Tradução de Carlos Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.

MARX, Karl. *Posfácio à Segunda Edição Alemã (1872) do Primeiro Volume de O Capital*. Disponível em: http://www.dorl.pcp.pt/images/classicos/oe3_me_t2t08.pdf. Acesso em: 20 jan./2014.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

das ideologias dominantes, e é prevista e aceitável em razão de sua incapacidade transformadora. Em José Saramago, no entanto, podemos afirmar que a sua ironia, ou seu “cinismo”, “representa a rejeição popular à cultura oficial, a rejeição pela plebe, através da ironia e do sarcasmo: o clássico procedimento cínico [*kynical*] consiste em confrontar as expressões patéticas da ideologia oficial dominante – seu tom grave e solene – com a banalidade cotidiana e expô-las ao ridículo, assim evidenciando, por trás da *noblesse* sublime das expressões ideológicas, os interesses egoístas, a violência e as reivindicações brutais do poder” (ŽIŽEK, 1996, p. 313, grifos do autor).

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

ŽIŽEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma? In: ŽIŽEK, Slavoj. (Org.). *Um mapa da ideologia*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

Recebido em: 11/06/2020

Aprovado em: 19/08/2020