

A ironia como instrumento de construção do Realismo: d' *As Farpas à Decadência do Riso*

O riso é a mais útil forma da crítica, porque é a mais acessível à multidão. O riso dirige-se não ao letrado e ao filósofo, mas à massa, ao imenso público anónimo. É por isso que hoje é tão útil como irreverente rir das ideias do passado: a multidão não se ocupa de ideias, ocupa-se das fórmulas visíveis, convencionais das ideias.

Eça de Queiroz

José Maria Eça de Queiroz (nome de batismo) nasceu em Póvoa de Varzim, próximo ao Porto, na República Portuguesa. Iniciou suas atividades literárias em 1866, com a *Gazeta de Portugal*. Em 1867, advogou em Lisboa e dirigiu o jornal político *Distrito de Évora*. Ligou-se ao *Cenáculo*, grupo de intelectuais boêmio dirigido por Antero de Quental. Em 1869 seguiu para o Oriente Médio, em virtude da inauguração do Canal de Suez. Daí surgiu *O Egito*, obra de cunho jornalístico.

De volta a Lisboa, em 1870, publica, no *Diário de Notícias*, *O Mistério da Estrada de Sintra*. Em 1871, fundou, juntamente com Ramalho Ortigão, *As Farpas*, chamada pelos próprios uma revista de Crítica Social. Na qualidade de cônsul, partiu para Havana em 1872, sendo transferido em 1874 para Londres. É aí que escreve *O Primo Basílio*. Em 1885, aos 40 anos, casou-se com a irmã do conde de Resende, Emília de Castro Pamplona, e publica, quatro anos depois, *Os Maias*, considerada sua *masterpiece*, grande romance da fase madura de Eça.

Em 1889, foi nomeado cônsul de Paris. Em agosto de 1900, morre na capital francesa.

Essa pequena nota biográfica não introduz à toa o presente capítulo. É, pois, assim como o identifica cidadão português e cosmopolita sua passagem como cônsul em vários países da Europa, incluindo Inglaterra e França, que

também a ironia será substantivo prentificado em sua obra, quer na fase inicial e inflamada, sobre a qual sempre nos referiremos como fase “programática”, quer na fase mais madura, fase em que conheceremos o Eça de Queiroz ficcionista, fundador do romance moderno português e, mesmo separando a publicação de *As Farpas* e de *Os Maias* um total de dezessete anos, ainda contamos com o seu ironismo presente nas páginas do referido romance. Adentraremos, assim, operando uma catálise de alguns conceitos de ironia para que possamos esclarecer alguns pontos acerca do manuseio dessa estratégia discursiva por Eça de Queiroz.

Sabe-se que o conceito de ironia é de grande dificuldade para o leitor inexperiente em filosofia, mesmo porque a sua utilização, desde Sócrates, possibilitou a inúmeros teóricos tratar do assunto de maneira distinta e, por vezes, controversa. Por isso, em vez de recorrermos a um recorte determinadamente filosófico do termo, dialogaremos com a leitura de D. C. Muecke, professor de literatura, que analisa de modo sistemático e exaustivo, com exemplos relevantes da literatura internacional, o conceito de ironia, desde o seu aparecimento em Platão, até a atualidade. Em *Ironia e o Irônico*¹, o teórico encontrará um dos instrumentos mais instigantes de reflexão e criação literárias.

Muecke descreve categorias diversas para o conceito, enumerando formas de ironia², afirmando que a ironia adquire funcionalidades diferentes, que variam de acordo com o efeito, meio, técnica, função, objetivo, praticante, tom ou atitude. Além disso, cada autor tem a sua própria forma de ironia, que não difere apenas pelo uso de técnicas, estratégias ou estilos de época.

¹ MUECK, 1995.

² Ironia como ênfase retórica; Modéstia escarneadora ou ironia autodepreciativa; Zombaria irônica; Ironia por analogia; Ironia não-verbal; Ingenuidade irônica; Ironia dramática ou o espetáculo de cegueira; Ironia inconsciente; Ironia autotraidora; Ironia de eventos; Ironia cósmica; Incongruência irônica; Ironia dupla; Ironia ardil; Ironia romântica.

Em qualquer de suas formas, a ironia será uma estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciadores irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida.³

A ironia estimula o leitor a reconhecer as várias possibilidades de interpretação que o texto apresenta, exigindo, assim, que o leitor se comporte de forma ativa, atento ao que o texto tem a oferecer. O leitor participante, segundo Muecke, precisa ter a capacidade de perceber que a linguagem não tem significados fixos, e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar. “O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado “transliterar” não-expresso de significação contrastante”.⁴

A ironia é uma estrutura comunicativa que se relaciona com a sagacidade; é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente.

Todos os tipos principais de ironia que foram praticados e todas as classes de fenômenos que ora consideramos irônicos foram reconhecidos, com maior ou menor clareza, como ironia. A partir de então, quase tudo pode ser classificado ou como reformulações, redescobertas, distinções entre a ironia “real” e a “chamada” ironia, esclarecimentos, classificações ou subclassificações; ou pode ser encarado como discussões mais gerais da natureza da ironia, seu lugar na vida intelectual e espiritual do homem e seu lugar com relação a outros modos literários.⁵

Apesar de sua característica multifacetada, o que não se pode negar é

³ MUECK, 1995, p. 19.

⁴ MUECKE, op. cit., p. 58.

⁵ MUECKE, op.cit., p. 46.

que, a ideia contraditória da ironia, em que se dizia uma coisa na intenção de fazer entender outra, ampliou-se e, ser irônico é possibilitar uma série de interpretações.

Em *Ironia e o Irônico*, Muecke questiona-se sobre os papéis da ironia e sobre a importância da partilha de situações e acontecimentos⁶ irônicos na vida diária dos diferentes grupos sociais. No seu estudo, conclui que muitas vezes se tem um significado literal e um oculto em desacordo um com o outro. Isso faz com que Muecke desenvolva um interesse pela ironia como arte e invista numa pesquisa para verificar o que realmente se entende por ironia, de que maneira ela atua, qual a sua função e o seu valor, como é construída, por meio de qual estratégia de leitura é reconhecida, qual a origem do conceito e o seu destino.

Muecke percebe que o fato de se afirmar que a história é o registro da falibilidade humana e que a história do pensamento é o registro da descoberta recorrente de que aquilo que garantimos ser a verdade era apenas uma verdade aparente, ideia que equivale à noção de que a literatura sempre foi um imenso palco para observar e praticar a ironia, sugere que a ironia tem basicamente uma função corretiva, tendo a capacidade de restabelecer o equilíbrio quando passamos a ver a vida de forma muito séria ou o inverso, quando não a levamos a sério suficientemente. Portanto, ela estabiliza o instável, mas também desestabiliza o excessivamente estável.⁷

Em relação ao conceito, o estudo de D. C. Muecke nos mostra que a ironia se trata, como já foi dito, de algo vago, instável e que se apresenta de várias formas. A palavra “ironia”, segundo ele, teve sua significação modificada ao longo dos séculos e, além disso, apresenta sentidos diferentes, de acordo com os países ou mesmo ambientes em que é empregada. Para Muecke, onde se encarava a ironia como algo essencialmente intencional e instrumental, em que

⁶ “*Happenings*”. MUECKE, op. cit., p. 15.

⁷ MUECKE, op. cit., p. 19.

se chegava a um propósito usando a linguagem de forma irônica, passou-se a considerá-la como algo que podia ser não-intencional, algo observável e, por conseguinte, representável na arte, tornando a ironia passível de dupla significação. Onde ela era tida como uma prática mais restrita ou ocasional, passou-se a generalizá-la; onde se encarava a ironia como um ato finito ou uma forma de comportamento, passou-se também a considerá-la como algo constante e autoconsciente.⁸

Já a figura do ironista, no estudo de Muecke, é a de alguém que vê de forma irônica e, por isso, se apresenta deste modo:

Ver alguma coisa irônica na vida é apresentá-la a alguém como irônica. (Se somos um artista, então apresentamo-la aos outros). Esta é uma atividade que exige, além de uma larga experiência de vida e um grau de sabedoria mundana, uma habilidade, aliada a engenho, que implica ver semelhanças em coisas diferentes, distinguir entre coisas que parecem as mesmas, eliminar irrelevantias, ver a madeira a despeito das árvores, e estar atento a conotações e ecos verbais.⁹

Ver um sentido irônico implica não só a habilidade de ver contrastes, mas também o poder de moldá-los na mente de alguém. Inclui a capacidade, quando confrontada de algum modo com alguma coisa, de imaginar, de lembrar ou de observar que esse “algo” formaria um contraste irônico.¹⁰

Lélia Parreira Duarte publicou um estudo em que define uma chamada ironia retórica¹¹, a exemplo do estudo publicado por William Booth em *Rethoric oh Irony*. Essa ironia, apresentada pela autora, atua de forma intelectual, provocada pelo estranhamento, pelo inesperado e pelo paradoxal, que entram em confronto com o habitual e com o previsível. Em consonância

⁸ Ibidem, p. 34-35.

⁹ Ibidem, p. 61.

¹⁰ Ibidem, p. 62.

¹¹ DUARTE, 2006, p. 64.

com os pressupostos de Muecke, Lélia reafirma que o papel fundamental do receptor do dito irônico é estar predisposto, quando inserido no processo discursivo, a fazer o seu próprio raciocínio, associando a contradição ao significado pretendido. Segundo ela:

Esse tipo de ironia será assim basicamente (...) uma volta da semântica em que a palavra passa a ter outro conteúdo/significado, diferente do conteúdo/significado primitivo. Constitui-se então como ornato, luxo do discurso, cuja função será a de um sedutor deleite pragmático que, jogando com a expressão linguística e com o prazer da compreensão, pode fazer chegar a um conhecimento efetivo capaz de preencher possíveis lacunas da convicção intelectual. Ao mesmo tempo, a retórica do discurso irônico está sempre ligada a algum tipo de disputa pelo poder e pela dominação do outro.¹²

De acordo com a autora, a ironia retórica corresponde ao primeiro grau de evidência da ironia, através da qual compreendemos a mensagem com o sentido contrário ao exposto, estratégia que pode utilizar tanto a simulação quanto a dissimulação. Mesmo que a mensagem não expresse exatamente o sentido pretendido, não se pode desconsiderar que há uma mensagem para ser compreendida, algo é afirmado nela, “o que pode significar uma ideologia a exaltar ou defender”.¹³

Diferentemente da ironia retórica, Lélia Parreira Duarte apresenta-nos a ironia denominada *humoresque*¹⁴, ou de segundo grau, cuja função não é dizer o oposto ou afirmar algo sem realmente fazê-lo, mas sim conservar a ambiguidade da ironia e demonstrar a “impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo, pois o texto construído com essa ironia se configura como código evanescente e lugar de passagem”.¹⁵ Como a professora verificou em seu estudo:

¹² Ibid., p. 21-22.

¹³ Ibid., p. 31.

¹⁴ Ibid., p. 37.

¹⁵ Ibid., p. 31-32.

(...) a ironia *humoresque* ocorre em momentos de distensão, embora exija um espírito alerta e ativo, capaz de afirmar sua substância nas fronteiras, consciente de que o absoluto se realiza e ao mesmo tempo se destrói num momento fugidio. Ironizar será, nesse sentido, distanciar-se, poder colocar questões, transformar presença em ausência, introduzir no saber o relevo e o escalonamento da perspectiva. Em razão disso o mesmo já não será o mesmo, mas outro. Será ter flexibilidade, prevenir-se contra o desencanto com a arte de examinar superficialmente, sem se envolver como o fanatismo exclusivista. Pela recusa do envolvimento e do encantamento, a ironia *humoresque* será uma *gaieté* um pouco melancólica, inspirada na descoberta da pluralidade: nossos sentimentos e ideias devem renunciar à solidão senhorial e coabitar no tempo e no espaço como a multidão, preferindo a justiça à intimidade.¹⁶

A ironia *humoresque*¹⁷ surge da consciência de que a vida está em desacordo consigo mesma e com o mundo, pois os desejos do homem embatem-se contra a certeza de sua morte, a impenetrabilidade do futuro, a limitação de seus poderes, a força da biologia, a obstinação das forças naturais: a infinita insaciabilidade do desejo encontra finitas possibilidades de satisfação.¹⁸ Por isso, há tanta decepção nos textos que utilizam essa ironia como estratégia textual. Sempre há mais anseios do que recursos para pô-los em prática. Sempre a realidade se mostra mais limitada do que o plano das ideias.

Mais uma vez, como não poderia ser diferente, o papel do leitor e sua interpretação são fundamentais, já que a percepção dessa ironia é feita basicamente por meio da intuição, “pela consciência do contraste entre aparência e realidade e pela capacidade de ler nas entrelinhas, nos silêncios, nos espaços vazios e nas incongruências”.¹⁹ Na verdade, essa ironia será uma realização conjunta de autor e leitor, já que os elementos fundamentais da estrutura comunicativa são emissor, receptor e mensagem, o que supõe uma comunhão do código entre os dois extremos do processo.

¹⁶ Ibid., p. 33.

¹⁷ Ibid., p. 35.

¹⁸ Ibid., p. 37.

¹⁹ Ibid. p. 38.

Levando em consideração o estudo da professora, nota-se que a ironia de Eça de Queiroz se aproxima mais da ironia dita *humoresque*, pois as frustrações e limitações encontram-se sempre presentes. Nos primeiros escritos de Eça, sobretudo, n' *As Farpas*, a ironia se dá de uma forma talvez mais ácida e sarcástica. Porém, nos escritos seguintes, sobretudo nos romances, despontam os conflitos, as contradições e, principalmente, os desacordos característicos desse tipo de ironia. Os desejos das personagens não se realizam, elas sempre se deparam com as próprias limitações. A decepção, presente principalmente no fim dos romances, torna-se também uma característica claramente observável. Mas nos ateremos a como essa ironia funciona como um projeto de escrita em Eça, através de alguns textos que poderíamos chamar de “doutrinários”.

A questão aqui não é dizer exatamente se Eça é ou não um intelectual ironista, mas sim se a ironia é própria de sua atividade intelectual como escritor realista. E, obviamente, essa é uma questão que não se pode dar por encerrada mas, é recurso predominante na literatura de Eça o jogo entre dizer e desdizer a partir do que se diz. Ou seja, é na construção do texto enquanto texto lido que o interlocutor opera a interpretação de toda a ambiguidade que impregna os discursos das personagens de Eça, ambiguidade que é própria de uma escritura realista que não se percebe em todos os representantes da escola, quer em Portugal ou em outros países da Europa. Além de Muecke e Lélia, que defendem a leitura de uma definição de ironia como esta sendo um elemento que atua como denunciador de que algo acontece em desacordo e, portanto, o autor a utiliza para demonstrar esse desacordo ao leitor, dialogaremos com Linda Hutcheon e sua obra *Teoria e Política da Ironia* (2000), na qual a escritora percorre um caminho onde busca determinar as funções e os efeitos contraditórios da ironia.

Em maio de 1871, data em que Eça, depois de retornar de sua viagem ao Oriente, assume o cargo de administrador do Conselho de Leiria, e participa

das Conferências Democráticas do Casino Lisboense, é também publicada a primeira edição de *As Farpas* (fig. 1), periódico mensal que era intitulado pelo escritor e por Ramalho Ortigão “crônica mensal da política, das letras e dos costumes”. Em carta ao próprio Ramalho, Eça pede ao amigo, em tom imperativo, que o mesmo não se afaste da alegria, comburente, segundo Eça, ironia, elemento sempre presente na estratégia de escrita de Eça e que nos servirá de assunto neste capítulo. Escreve Eça a Ramalho: “Não se descuide de ser alegre: só a alegria dá alma e luz à ironia — à Santa Ironia — que sem ela não é mais do que uma amargura vazia”²⁰

A referida primeira edição de *As Farpas* (1871) traz na capa uma ilustração de Manoel Macedo (fig. 1), uma espécie de diabo segurando um binóculo, observando o que se passa para além daquilo que podemos ver.



Figura 1

Esse diabo possui asas, rabo, barbicha, orelhas pontiagudas e sorriso debochado. O que ele simboliza? Em termos gerais, a figura diabólica

²⁰ Instituto Camões, 2000, p. 44.

representa todas as forças que perturbam, que nos fazem tornar ao indeterminado e ao ambivalente. Em vez de um domínio das forças bem ordenadas, representa sobremaneira uma regressão para a desordem, a divisão e a dissolução. Para os teólogos cristãos os demônios são criados bons e se tornam maus por vontade e não por natureza. Inumeráveis textos relatam os atos maléficos do inimigo, atribuindo a ele a responsabilidade por todas as catástrofes, tempestades e tormentas, além de serem os corruptores dos frutos da terra, a causa das doenças nos homens e no gado, o motivo pelo qual os navios afundam e desabam as casas. Suas armas favoritas são a tentação e a trapaça, sendo as tentações da carne, do dinheiro, do poder e das honras as mais terríveis.

O Diabo, com sua aparência multiforme e seus diversos nomes, figura entre os personagens mais importantes da cultura popular e até mesmo da erudita do Ocidente Medieval. Tido como a encarnação do mal, o oponente das forças celestes, o tentador tanto dos homens bons, como dos ímpios e dos pecadores, ele era considerado onipresente, onisciente e onipotente, e seu poder se fazia sentir em todos os aspectos da vida e das representações mentais medievais. Segundo o pesquisador Ricardo Costa, os demônios eram representados por uma gama riquíssima de imagens, frequentemente mostrados em traços repugnantes, onde se misturavam formas humanas e animais. Os corpos demoníacos eram retratados com uma tremenda desproporção, excessivamente altos ou baixos, magros ou gordos, normalmente escuros e irregulares, mesclando formas de anfíbios, répteis, símios e dragões. Essa deformação intencional figurada na iconografia cristã aproximava os demônios das figuras de faunos, sátiros e outros personagens mitológicos da tradição pagã.²¹

²¹ COSTA, apud COSTA e PEREIRA, 2001, p. 53-64.

Ao relacionar essa figura mitológica à obra em questão, poderíamos dizer que, ao segurar o binóculo, o diabo d'*As Farpas* é, em certo sentido, o próprio escritor, aquele que consegue ver além dos demais partícipes da sociedade, enxergando aquilo que está para além dos olhos do homem comum? Não estaria presente nessa representação também inserida toda uma ideia de papel do intelectual? Não poderíamos também nos remeter, também, à etimologia da palavra “diabo”, do latim *diabolos*, que significaria: “aquele que separa”? Separar é uma operação que consiste em dispor os elementos de estudo de modo que possamos perceber as partes que os compõem, de modo que se possa operar a análise, antes da possível síntese. Nesse caso, que parece ser o caso de Eça, separar é, acima de tudo, criticar.

Decerto, pode-se afirmar que em *As Farpas* que Eça, juntamente com Ramalho, iniciará de fato sua militância intelectual, utilizando a ironia como recurso central da sua estratégia literária, pontuando sua denúncia das mazelas de Portugal através desse recurso. Urbano Tavares Rodrigues já apontava que o escritor, através da ironia, operava essa revolução na arte literária portuguesa. Cito Urbano: “Eça de Queiroz é, para mim, acima de tudo, o supremo ironista da nossa literatura moderna e o renovador da língua literária”²². Essa ironia que “joga com tudo e não se entrega definitivamente a nada”.²³ Vamos a uma leitura dos referidos textos.

As Farpas são, caracterizadamente, a primeira fonte escolhida para caracterizar a força com que o recurso da ironia é utilizado por Eça de Queiroz em muitas de suas páginas de literatura. Compondo a um estilo próprio, partindo de um projeto já muito bem anunciado em sua conferência no Casino, no mesmo mês e ano da publicação do primeiro número d'*As Farpas*, Eça expõe em seu texto toda uma construção pautada na ironia, desde os recursos

²² RODRIGUES, 2000, s/p.

²³ MORA, 1993, p. 1562.

estilísticos utilizados para tal, chegando culminantemente ao assunto sobre o qual se discorre.

Logo na nota introdutória, datada de junho de 1871, Eça dirige-se diretamente ao leitor, endereçando seu texto àquele que o lerá, adjetivando-o, inserindo-o em uma casta, classe social e ideologia definidas. Nela, Eça relata o motivo pelo qual, aparentemente, aquele texto está ali escrito, apontando sua proposta e funcionalidade: a denúncia. Assim como o diabo que segura seu binóculo, para que veja mais de perto aquilo que, de longe, não se pode enxergar.

Leitor de bom-senso, que abres curiosamente a primeira página deste livrinho, sabe, leitor celibatário ou casado, proprietário ou produtor, conservador ou revolucionário, velho patuléia ou legitimista hostil, que foi para ti que ele foi escrito — se tens bom-senso! [...] Aproxima-te um pouco de nós e vê.²⁴

O desafio irônico já fora lançado logo de início. Ao convidar um leitor de bom senso, levantando a possibilidade dele não possuí-lo, ademão o escritor já aplica a ideia de que aquele para o qual escreve precisa ler exatamente o que as páginas que se sucedem apresentarão. A interlocução direta com o leitor, endereçada a este por meio dos adjetivos substantivados que se seguem, promove já o primeiro tom de crítica eciana marcada pela ironia. Trata-se de uma maneira peculiar de dizer que aquele “livrinho” tem por objetivo atingir a tudo e a todos, mas salvaguardando a prerrogativa de que, somente os possuidores da virtude do bom senso compreenderão o objetivo das linhas ali escritas.

Segundo Linda Hutcheon em *Teoria e Política da Ironia*, a ironia possui duas vertentes bastante marcadas por posturas um pouco dicotômicas dos teóricos que a estudam. De um lado, a ironia pode ser encarada como instrumento que indica certa necessidade ou desejo de entreter, realizando o

²⁴ QUEIROZ, 2000, p. 9.

jogo do velamento *versus* desvelamento de uma possível verdade e, no outro vértice, a partir de uma concepção mais clássica de ironia, segundo a autora retomada recentemente pelos linguistas, “a ironia envolve certas atitudes julgadoras (além da crítica simples) por parte do ironista, atitudes como deboche e escárnio.”²⁵ Contudo, mesmo as vertentes apresentando essa característica dicotômica, segundo a autora, a ironia se mantém axiológica e avaliadora. Para ela, a ironia não acrescenta somente maior riqueza e possibilidade de interpretação a um discurso. Ela (a ironia) revela uma atitude ou um sentimento, tanto por parte do ironista, como por quem o lê:

Ambos, o ironista e o interpretador, possivelmente fazem julgamentos sobre a capacidade e a posição intelectual do outro [...] — distanciamento ou envolvimento. [...] A ironia, do ponto de vista de ambos participantes potenciais, pode ser vista como uma versão do que Kenneth Burke chamou de “ato simbólico”, *o dançar de uma atitude* [...]. Ao estabelecer um relacionamento diferencial entre o dito e não dito, a ironia parece ensinar a inferência, não só de significado, mas de atitude e julgamento [...].²⁶

Em Eça de Queiroz essa atitude apontada por Linda é bastante perceptível. Mas, antes mesmo de elaborar o discurso, utilizando-se da ironia como ferramenta, Eça deixa claro que, mesmo ao estabelecer, na clareza do texto, seus julgamentos e de Ramalho acerca da sociedade portuguesa, Eça propõe um modo para que isso seja realizado. Sabe que *As Farpas* talvez não atinjam o propósito reformador a que se propõe, e sabe também que, por anos, desde Antonio Vieira, outras farpas já lançadas foram contra as vilezas, as injustiças, as podridões daquela sociedade. Por serem também outros os tempos, Eça sugere que as farpas sejam lançadas com um propósito, talvez, em princípio, inusitado. Convida o escritor a rir.

Com uma consciência aguda do poder que sua ironia sugere, Eça declara

²⁵ HUTCHEON, 2000, p. 65.

²⁶ Ibidem, p. 66.

que “Nunca poderão tão ligeiras Farpas ferir a grande artéria social”²⁷ mas, o remédio para que elas produzam algum efeito é o riso. Eça convida: “Vamos rir. O riso é uma filosofia. Muitas vezes o riso é uma salvação. E em política constitucional, pelo menos, o riso é uma opinião.”²⁸

A consciência que Eça apresenta de que o seu texto não ferirá a “grande artéria social” é irônica. Ele está ciente de que o seu papel é um papel importante na questão da denúncia diante do Estado. Toda a sociedade, segundo Eça, vive um estado de dissimulação, onde o discurso não confere com a atitude, no mais das vezes, hipócrita. Apoiados numa ideia de religião salvadora, os burgueses a tomam como um “artigo de moda”, aceitando “Deus como um chique”, em tempos onde “ser padre não é uma convicção, é um ofício.”²⁹

A ironia em Eça envolve uma interação social, onde o desvelamento daquilo que está sendo colocado como informação, trabalhada do ponto de vista dissertativo-argumentativo, traz em si a polêmica e a controvérsia que, aliadas à maneira “afiada” pela qual a estratégia discursiva do autor é construída, constituem o seu potencial disruptivo e subversivo. Há sempre, em se tratando de uma focalização naquele que escreve, uma preocupação muito grande em estabelecermos a intencionalidade do escritor, o ficcionista, tentando atribuir-lhe determinado papel na sua escritura. Todavia, talvez fosse necessário pensar de que maneira também essa construção discursiva atinge o leitor, o decifrador do texto enquanto instrumento de ironia.

Hutcheon afirma que os teóricos que estudam ironia parece cometerem um equívoco. Sua grande maioria fundamenta um modelo semântico da ironia na contraposição lógica, naquilo que anteriormente chamamos de “o dito pelo

²⁷ QUEIROZ, 2000, p. 12.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, p. 13.

não dito”. Linda propõe que o significado irônico pode vir a ser constituído de outra forma, aproveitando todo seu caráter ambíguo, sem que haja a necessidade de se estabelecer uma dicotomia excludente. Talvez seja esta saída proposta por Hutcheon que poderemos aplicar à leitura que ora fazemos do papel ironista de Eça. Cito Hutcheon:

[...] eu quero considerar aqui o que pode ocorrer se o significado irônico for visto como sendo constituído não necessariamente apenas por uma substituição *ou/ou* de opostos, mas por *ambos* o dito e o não dito trabalhando juntos para criar algo novo. A “solução” semântica da ironia, então, mantém em suspenso o dito mais alguma coisa *diferente dela* e *em acréscimo a ela* que permanece não dito.³⁰

Nesta vertente da noção de ironia, acoplando o dito ao não dito, deixa-se de se pensar a ironia como um modelo fechado, como um tropo. Ela passa a ser uma atitude discursiva, onde o que é dito não necessariamente tem de ser tomado como não dito, ou seja, não necessariamente aquilo que se diz ou se escreve é contrário ao que realmente se gostaria de dizer. Em Eça de Queiroz essa estratégia parece ser mais elaborada. O que Eça aponta em seus textos não deve ser lido como uma contra-afirmação, ou mesmo uma negação do próprio elemento que está velado pela crítica. Eça expõe o elemento criticado, mas sua ironia se fundamenta justamente na afirmação em que não é diretamente direcionado aquilo que se quer expor, mas jocosamente constituída essa afirmação por um jogo de ideias, que caracterizam, apontam e disfarçam a verdadeira intencionalidade daquilo que se toma como afirmado no texto.

Parece que no Eça d’*As Farpas* a ironia se apresenta como uma espécie de sarcasmo, uma forma bastante recorrente que constitui a atitude mais próxima daquilo que ora intitulamos atitude irônica intermediária, uma vez que esse sarcasmo eciano não é exatamente o exagero excludente a favor da

³⁰ HUTCHEON, 2000, p. 99-100.

dicotomia dito/não dito. Eça elabora seu discurso de modo que possamos perceber certa assertiva declarada como verdade, mas o que o escritor deseja é realmente colocar em cheque essa mesma declaração, levando o leitor a desconfiar dela a partir de um mecanismo que eu chamarei aqui de “dialética irônica”.

Eça, a todo o momento nas linhas de *As Farpas*, sempre que deseja aplicar um tom irônico ao que escreve, o faz utilizando essa estratégia estilístico-retórica da dialética, que envolve, muitas vezes, uma caracterização singular, realizada pelo uso dos adjetivos, seguida, ou não, de uma pontuação exclamativa ou interrogativa. Seja na crítica ao governo, seja na crítica à família, seja na crítica ao clero, o escritor emprega essa estratégia de maneira marcada, porém, ao mesmo tempo, faz com que tenhamos a impressão de que não se trata de ironia, e sim de ataque direto a essas instituições. O jogo dialógico que Eça produz entra em consonância com o que Hutcheon denominou “solução irônica”.

Ou seja, é a ironia a estratégia que permite ao sujeito, transferir-se ora para esta, ora para aquela esfera de pensamento, não só com o intelecto e a imaginação, mas com toda a alma artística. Renunciar ora a um pensamento, ora a outro, retomando-os a partir de certas realidades convenientes, procurando encontrar na individualidade a unidade do todo, ora neste, ora naquele indivíduo, essa parece ser sua estratégia. O espírito do artista cuja técnica de construção de seu objeto se baseie na ironia, contém em si, uma pluralidade de espíritos e todo um sistema de sujeitos que não se anulam, mas que são paradoxais entre si.

Em uma de suas *Farpas*, publicada como carta ao leitor, por resultado da sua não convocação ao cargo de cônsul, que ocuparia por ter sido aprovado em segundo lugar no concurso público, Eça, com ironia mordaz, demonstra toda influência desta categoria na sua escrita. Por ser considerado pelo governo

chefe do partido republicano em Portugal, e por ter participado das Conferências do Casino, Eça denuncia ironicamente estes motivos, terminando esta farpa com um excerto de ironia magistral:

[...] Querido Leitor: nunca penses em servir o teu país com a tua inteligência, e para isso em estudar, em trabalhar, em pensar! Não estudes, corrompe! Não sejas digno, sê hábil! E, sobretudo, nunca faças um concurso; ou, quando o fizeres, em lugar de pôr no papel que está diante de ti o resultado de um ano de trabalho, de estudo, escreve simplesmente: sou influente no círculo tal e não mo façam repetir duas vezes!³¹

É perfeitamente compreensível que esta estratégia da ironia sirva tão bem aos propósitos do projeto de reformulação proposto por Eça, já n' *As Farpas* com Ramalho Ortigão. Melhor explicando. O problema do engajamento de um artista em questões da esfera pública só se pode fazer efetivamente mediante o trabalho desse artista na estruturação de uma estratégia de escrita que dê conta deste projeto interventivo. O artista, engajado, estabelece um pacto com certas formas artísticas, de modo a oferecer visibilidade à sua proposta, rompendo com a previsibilidade, seja na questão da apresentação formal dessa proposta, enquanto gênero, seja na própria construção dos signos que funcionam como cifras dessas realidades não aparentes à primeira vista.

No caso de Eça, a construção de símbolos a partir desses signos cifrados estabelece um jogo entre o particular e o universal, pois se aprofunda o escritor na psicologia das personagens para criar, a partir desse mergulho, uma relação paradoxal com a própria função social dessas mesmas personas. Cito Mário Sacramento:

[...] Eça preferirá, muito caracteristicamente, deslocar o jogo do cômico do indivíduo para o cidadão, ou seja, fazer incidir a contradição sobre o social, mostrando a disjunção existente entre o que há de mesquinho no indivíduo e a gravidade das funções sociais que exerce, entre o prestígio que o aureola e a

³¹ QUEIROZ, 2000, p. 215.

interior vacuidade, entre a gravidade e a banalidade do que diz, entre a austeridade do porte social e o desregramento da vida íntima.³²

É como se Eça estivesse, no sentido mais jocoso da expressão, fazendo brincadeira com coisa séria. É a instauração de uma estética do riso que fica evidente na obra do autor, sempre permeada por esta questão da ironia. A professora Beatriz Berrini, em seu texto *Eça de Queiroz: precursor da modernidade*, aponta para o riso como um instrumento de luta do autor. Cito:

O riso é a arma que o autor maneja no seu combate pela reforma da nação. Reveste a crua e dura verdade, com uma capa de humor. [...] Eça, a partir de sua visão irônica e usando os recursos humorísticos da linguagem, não se vai limitar a apontar erros e a tentar assim corrigir essas falhas [...] Por detrás da linguagem sorridente, das pilhérias, dos sarcasmos, das invectivas grotescas [...] é possível apreender o seu espírito, dominado por uma ironia angustiada, ao retratar o estado da nação.³³

Num trecho extremamente interessante e exemplificador dessa estratégia discursiva, Eça coloca em diálogo o “Ano Novo” (1972) e o “Ano Velho”, a fim de que um aponte ao outro as mazelas que estão por se manterem e outras que virão. Já é irônica e, porque não, indireta, a maneira pela qual esse diálogo se constrói, a começar por sua característica alegórica (Anos personificados a conversar na noite de *Reveillón*), culminando na própria consciência que ambos tomarão de que o país necessita de mudanças, as quais supostamente não serão trazidas pelo ano que se aproxima, visto que este desconhece tudo sobre Portugal. Num mesmo diálogo, através da aplicação de sua ironia, Eça critica o poder...

Ano Novo (*preparando a carteira e o lápis*):

— Este país em que vou entrar é uma monarquia ou uma república?

Ano Velho (*gravemente*):

³² SACRAMENTO, 1945, p. 140.

³³ BERRINI, 2003, p. 46.

— As geografias dizem que é uma monarquia... Pelo que vi pareceu-me que nem era uma monarquia, nem uma república — e que era apenas um *chinfrim*.
 — Mas, Ano Velho, pelo menos há um rei?
 — Há um, Ano Novo. Os jornais revelam de vez em quando sua existência — contando que fora fotografar-se! É quanto se sabe de sua vida pública.
 — Mas esse rei reina?
 — Reina — como quando diz na descrição de uma sala “no alto, ao pé da cornija, *reina* um friso dourado...” [...] ³⁴

...aponta para o mau momento das finanças...

[...] — E de que vive o país? Tem rendimentos, tem orçamento?
 — Tem de menos, todos os anos, para pagar as despesas da casa — uns cinco ou seis mil contos. É a isto que eles chamam — as finanças. Cada ministério...[...] ³⁵

...critica a aristocracia, o pequeno burguês e o povo português...

[...] — Fale-me da aristocracia...
 — É uma coleção de capacetes, vazios das velhas cabeças, as quais iam cair ao chão, e onde se metem, para os sustentar, cabeças novas de merceeiros, que pagam para isso ao Governo.
 — Ainda bem! Fale-me agora do povo...
 — É um boi que em Portugal se julga um animal muito livre, porque não lhe montam na anca — e o desgraçado não se lembra da canga!
 — E a burguesia?
 — Chuta! Mais baixo! Esse é o nome de desprezo com que os tendeiros enriquecidos que já descansam fulminam os tendeiros pobres que ainda trabalham. [...] ³⁶

...e ainda, como não podia deixar de ser, a família também é da crítica elaborada do autor:

— E a família?...
 — É um grupo de egoísmos — que janta de chinelas.
 — Mas as mulheres?
 — Pessoas excelentes, que têm a doçura de fingir que não têm espírito — só

³⁴ QUEIROZ, 2000, p. 249 (Grifo meu).

³⁵ Ibidem, p. 250.

³⁶ Ibidem, p.251.

para não humilharem os maridos. [...] ³⁷

É preciso dizer que, apesar do uso da referida estância de ironia no texto *As Farpas*, essa primeira vertente ainda possui algo de bastante direto, mesmo em se tratando de uma ironia que não se faz dicotômica por natureza. Explico-me: se em Eça de Queiroz pode-se perceber a ironia como estratégia discursiva, utilizando-se o autor de uma forma, que talvez possamos chamar de “lateral” de ironia, n’*As Farpas* o projeto de atacar a sociedade tendo por intermédio essa estratégia é bastante claro. Em vários documentos, seja em correspondências com seus amigos literatos, também conferencistas daquele mesmo ano de 1871 no Casino, seja nos próprios textos que podem receber o adjetivo de “programáticos”, Eça expõe todo o projeto de reformulação da sociedade pelo viés do ironismo.

Em carta aos amigos Emídio Garcia, professor em Coimbra e amigo de Eça, e João Penha, companheiro de mesa nas tias Camelas, ambas escritas em maio de 1871, o escritor deixa clara a intenção da publicação do periódico de crônicas, que como já dissemos aqui, tinha como temática principal a política, as letras e os costumes. Cito-as, primeiro a endereçada a Garcia:

Meu caro Garcia, Aí remeto um prospecto. Já deve saber pelos jornais a índole e a feição desta publicação; de resto o título é o melhor programa. “As Farpas” são um panfleto revolucionário, é a ironia e o espírito a serviço da Justiça. São o folhetim da Revolução.³⁸

Agora a endereçada a João Penha:

No estado em que se encontra o País, os homens inteligentes que têm em si a consciência da revolução — não devem instruí-lo, nem doutriná-lo, nem discutir com ele — devem farpeá-lo. “As Farpas” são, pois, o “trait”, a pilhéria, a ironia, o epigrama, o ferro em brasa, o chicote, — postos ao serviço da revolução.³⁹

³⁷ Ibidem, p. 253.

³⁸ QUEIROZ, s/d, p. 1236.

³⁹ Ibidem, p. 1261.

Fica clara a intenção de Eça de que, pelos menos seus amigos, seus dialogadores intelectuais, soubessem exatamente do que se tratava esse projeto que agora se constituía em folha e tinta como modelo “desarmado” de intervenção junto à sociedade lisbonense. A exemplo do que discutiremos no próximo capítulo, o discurso de Eça nessa primeira fase de sua literatura é bastante direto e, mesmo que a estratégia irônica, enquanto estética discursiva, não seja composta pela construção ingênua de uma ambiguidade dicotômica, ainda assim, é ainda uma ironia sem muitas sutilezas de disfarce. O que pretendo afirmar aqui é que de certa forma voltamos àquela ideia já supracitada quando dialogamos com a teoria acerca da ironia em D.C. Muecke, a qual afirma não haver ironia sem ironista.

Eça de Queiroz na fase em que escreve *As Farpas* e, concomitantemente, participa das Conferências, parece-me “autointitular-se” um ironista. Seja nos textos das correspondências que citamos, seja nas declarações presentes nos, mais uma vez aqui referidos, “textos programáticos”, melhor dizendo, os textos em que Eça apresenta sua proposta do que deve ser a literatura enquanto arte, o escritor apresenta a ironia como uma escolha estilística dos textos que se seguirão. Porém, é interessante notar que a estratégia discursiva de Eça amadurecerá com o tempo, e a sua ironia tomará um rumo menos direto, diria mais sutil. Talvez sua ironia passe de um estigma mais panfletário (não utilizo esse termo em seu sentido partidário), mais direto, mais exposto, a uma caracterização mais literária, diria, mais narrativamente constituída. Penso que a ironia de Eça nos romances se revista de outro tom, sendo, pois, percebida com muito menos clareza do que a ironia que se constitui como ferramenta discursiva em *As Farpas*, ou no texto da Conferência.

Poder-se-ia afirmar que a ironia de Eça sempre foi uma ironia de sutilezas da linguagem, ou seja, sua construção ultrapassa o limite do tropo, da relação simples de recurso calcado na contradição, ou no paradoxo, relação esta

criticada veemente por Linda Hutcheon. Acredito que em todos os textos onde a ironia aparece como ferramenta discursiva a serviço da crítica que é impetrada por Eça, ela não constitui, em si mesma, um elemento óbvio, dada a fineza da construção sintática, semântica e, porque não, a escolha vocabular que já renderam a Eça vários escritos acerca dessa habilidade em transformar a língua em estilo.⁴⁰ Contudo, essa ironia de sutilezas parece ultrapassar seu aspecto fundamentado em seu viés estilístico quando Eça começa a escrever os romances. Percebe-se que é nos romances que a ironia que Muecke, apoiado por Lélia, define como ironia *humoresque*, acontece.

A referida ironia se constituirá a partir de um binômio: estilo *versus* tempo narrativo. Compreendamos. Na construção dos romances, não é na ação das personagens que Eça deposita toda a sua intenção de se operar uma obra realista. É na construção linguística, que conta com a ironia como elemento constituinte, que Eça comporá sucessivos quadros, onde são expostas as feridas sociais portuguesas que o escritor se propõe a investigar, culminando essa exposição numa tentativa, já consciente do fracasso, de corrigir-se tudo o que não vai bem à nação, supostamente recuperando algo que foi perdido e que não pode retornar do passado. O tempo narrativo em Eça vai se tornando, a cada romance, um constituinte importante na utilização da ironia, porque esta não ocorrerá apenas num corte sincrônico, mas será percebida através de uma leitura diacrônica da obra.

O que entendo acontecer com a ironia em Eça é que, nos romances, em especial os da segunda fase (refiro-me, sobretudo, a *Os Maias*), esta se opera de modo diferenciado, presente não só na estilística construída pelo autor, mas na construção do tempo da narrativa, i.e., a ironia será um elemento de elo entre o enredo, a ação, a construção dos núcleos dramáticos, participando como

⁴⁰ GUERRA DA CAL, 1969.

elemento a ser entendido no desfecho da construção. Entendo que a ironia em Eça constitui-se aí um elemento muito mais ideológico do que na primeira fase, visto que o romance, lido e compreendido como um organismo (nesse sentido é que Eça se aproxima bastante do viés naturalista) é que demonstrará, ao longo de sua narratividade, a ironia que o impregna.

Mário Sacramento em seu livro: *Eça de Queirós — Uma estética da Ironia* (1945), ratifica que a opção de Eça pela sua inserção naquilo que podemos chamar de Escola Realista só teria sido possível porque o autor optou pela ironia como veículo do seu Realismo. Sua atitude crítica, desde muito cedo, fez com que Eça abrisse os olhos aos romances de seus contemporâneos franceses e optasse por escolher uma estética que desse conta de expor tudo aquilo que já fizeram de maneira tão singular Balzac, Flaubert e Zola. Os dois últimos, talvez mais caros a Eça pela proximidade cronológica, renderam ao escritor diálogos brilhantes, dignos de estudos em literatura comparada e até mesmo a célebre acusação de Machado de Assis, que afirmara em texto crítico que *O crime do Padre Amaro* constituía um inconfundível plágio de *La Faute de l'Abbé Mouret*, romance de Zola publicado depois do romance de Eça. Mesmo a colocação de Eça sobre o referido “plágio” é irônica. Cito:

Mas, dir-me-ão indignadamente pessoas bem intencionadas, como se podem produzir tais acusações? – Meu Deus, bem simplesmente. Dos dois livros, a crítica decerto conheceu primeiro *O crime do padre Amaro*, e quando um dia, por acaso, descobriu, anunciado num jornal francês, ou viu numa vitrina de livreiro, a *Faute de l'Abbé Mouret*, estabeleceu imediatamente uma regra de três, concluindo que a *Faute de l'Abbé Mouret* devia estar para *O crime do padre Amaro* como a França está para Portugal. Assim achou sem esforço esta incógnita: PLAGIATO! Ou ainda, o que é mais provável, e mais grato ao Sr. Zola, conhecendo já a *Faute de l'Abbé Mouret*, apenas viu anunciado *O crime do padre Amaro*, estabelecendo logo a mesma regra de três, com os termos invertidos = e achou a mesma incógnita: PLAGIATO! *Sic itur ad abyssum!*⁴¹

Eça, nesse diálogo com os contemporâneos, arregimenta uma literatura

⁴¹ ROSA, s/d, p. 344.

de combate e que opta pela ironia como veículo que, segundo Mário Sacramento, não servirá a uma tese definitiva sobre quais são os motivos causadores das mazelas sociais em Portugal. Ao contrário, Eça postará forças em diálogo constante, travando a luta pela constituição de uma verdade que atenda aos propósitos da crítica que ora se opera em dado momento discursivo, entretanto, sem optar por essa ou aquela saída, reconhecendo talvez a impossibilidade de solução e, conseqüentemente de equilíbrio. A permanência do problema como elemento insolúvel constitui o que, em Eça, Mário Sacramento chama de “permanente diálogo”:

A problemática de uma cultura só é susceptível de transmissão, naturalmente, por uma oposição de ideias, ou seja, no limiar artístico, pelo diálogo ou pelo teatro. [...] O caso de Eça, porém, é justamente a ausência de tese: no seu espírito as ideias e os sentimentos opõem-se, equivalentes e incapazes de decisão. O seu problema, portanto, é alcançar o permanente diálogo, a contradição que nunca se resolve.⁴²

Esse permanente diálogo se tornará muito mais efetivo nos romances, quando Eça, assim como Flaubert, operará o que Sacramento chama de superação irônica, que não corresponde a determinação de uma solução para o paradoxo ou a situação ambígua postos em diálogo, mas sim, o agir-se *als ob*, “como se” a resolução se tivesse dado. Segundo Sacramento, Eça desenvolverá esse diálogo não criando tipos típicos, i.e., personagens que desenvolverão em si a comicidade, de outra maneira, as personagens serão contraditórias ao compararmos seus discursos com sua trajetória de vida ao longo da narrativa. O desacordo entre o que “dizem” as personagens e aquilo que realmente o “são” constitui, segundo Sacramento, o elemento primordial na construção discursiva que faz de Eça um ironista e, conseqüentemente, um realista, já que considera Mário que o motor que move o realismo eciano é a ironia.

⁴² SACRAMENTO, 1945, p. 141.

Veremos no capítulo final como Eça trabalhará a ironia fazendo de *Os Maias* um dos maiores exemplos de sua estética da ironia. Mas ainda continuo, por ora, especulando o recurso da ironia na primeira fase.

Em texto intitulado *A decadência do riso*, publicado nas *Notas Contemporâneas*, Eça retorna ao tom programático presente em *As Farpas*, colocando ironia a serviço de uma espécie de “metatexto”. A tônica da discussão levantada por Eça usa como epígrafe a célebre frase de Rabelais “...Riez! Riez! Car le rire est le propre de l’homme” leva-nos a refletir que a sociedade descrita e narrada por Eça em seus romances é uma sociedade fadada à melancolia, donde o eco do riso de que Rabelais se propõe a afirmar ser próprio do homem se perdeu, já que parece não mais haver motivo para que ríamos. Essa consciência de Eça dialoga com o momento *fin-du-siècle* no qual está inserido o autor, no qual o espaço para o riso perdeu a razão tendo em vista as mazelas sociais que se aglomeram e se multiplicam. A saída irônica de Eça para tal situação se constitui em se operar uma reflexão comicizada acerca de referido fato.

Em artigo publicado na Revista *O Marrare*, Michelle Matter expõe a postura de Eça diante do decadentismo que ora se postula, revelando diante dele sua postura irônica.

Os sentimentos do eu - lírico do poema de Baudelaire (*Spleen*), a vida enfadada e a ausência da alegria – alegria está manifestada comumente pelo riso – são apontados por Eça de Queirós [...] como comportamentos típicos da sociedade europeia finissecular. Eça mencionara a frase de Rabelais sobre seus respectivos dias – “... Et maintenant riez! Car lê rire est lê propre de l’homme!” – para opor a ela o sentimento de decadência de seu tempo: “Decerto, folheando os nossos livros, cruzando as nossas multidões, vivendo o nosso viver, o bom Rabelais diria que ‘chorar é próprio do homem’ – porque o largo e puro riso do seu tempo não o encontraria em face alguma”.⁴³

⁴³ MATTER, apud *O Marrare*, nº 9, 2008, p. 114. Disponível em: www.omarrare.uerj.br/numero9/michelle.htm .

Eça, no diálogo constante sem a tentativa de apostar na defesa de uma única tese, assim como já dissemos, coloca em diálogo a sua postura realista com certa tonalidade romântica, de retorno às coisas mesmas. A reflexão de Eça passa por aquilo que para Freud, alguns anos mais tarde, será denominado “excesso de civilização” e é dessa civilização que Eça se põe a rir e apostar numa mudança de atitude que aproxime o homem do riso novamente. A tendência de análise do referido extrato seria de pensarmos que, ao debochar do riso, Eça defende a tese de que será impossível rir novamente, já que o riso se tornou tão decadente quanto o fim de século europeu. Mas enxerga Eça uma saída? Talvez. Ironicamente, ou não, proporá Eça que abandonemos a curiosidade e o devir quase “fáusticos” para adentrarmos no único universo onde seria possível resgatar o riso: na simplicidade da natureza humana, afastando-se, pois, desse excesso de civilização. Cito:

Pobre moço, que, de muito trabalhar sobre o universo e sobre ti próprio, perdeste a simplicidade e com ela o riso, queres um humilde conselho? Abandona o teu laboratório, reentra na natureza, não te compliques com tantas máquinas, não te subtilizes em tantas análises, vive uma boa vida de pai pródigo que amanha a terra, e reconquistarás, com a saúde e com a liberdade, o dom augusto de rir.⁴⁴

Essa postura de Eça é no mínimo curiosa, já que revela muito de sua ambiguidade na construção de sua estratégia discursiva pautada na ironia. Parece o autor abandonar o tom sarcástico d’*As Farpas*, tomando uma postura mais conciliatória. Contudo, é no mínimo estranho que o autor de *Os Maias* suponha em algum momento que o retorno do riso a Portugal está associado a um abandono do excesso de civilização, uma vez que no referido romance parece Eça construir um quadro que nos parece demonstrar exatamente o

⁴⁴ QUEIROZ, apud Obras Completas, s/d, p. 1480.

contrário: que Portugal não se modernizou; não acompanhou a marcha da Civilização Europeia. Será que é sob este ponto que realmente repousa a proposta de Eça em *Os Maias* ou a ironia está mais uma vez a serviço da construção de uma verdade mais ambígua e, por isso, mais verdadeira? Seria esse o postulado de Eça para a literatura realista? Afinal de contas, se há algo que caracteriza a literatura como arte é justamente seu caráter ambíguo, seja por um lado trabalhando com a estética do *als ob*, seja, por outro, utilizando-se do paradoxo do mentiroso, em máxima instância. Cito Luiz Costa Lima:

Ora, e aqui chegamos ao que mais nos importa: a literatura enquanto tal não cabe em um conceito. O conceito que mais se habilitaria a dar conta dela seria o de ficção. Mas, se superpusermos literatura e ficção, que faremos de gêneros como a biografia, a autobiografia, o ensaio e a carta? A raiz da ficção, como se afirma a partir de Vaihinger, conquanto sem a necessidade de seguir seus passos, é o *como se (als ob)*.⁴⁵

É com base nesse recurso estilístico, na ironia, que Eça define um traço marcante de sua produção. Sua literatura provoca a gargalhada, uma espécie de riso presente em uma literatura que os próprios leitores de Eça no século XIX costumavam dizer servir para curar o *spleen* ultrarromântico dos franceses e dos ingleses. A ação catártica do riso nos textos ecianos, produzida por uma técnica pedagógica da denúncia, educa e entrete.

Há estudos, dentre eles o recomendado texto de Ernesto Guerra da Cal⁴⁶ que se atêm demoradamente aos aspectos estilísticos da obra queiroziana. Embora não trate com especificidade da questão da ironia, Ernesto afirma que Eça de Queiroz é um ironista porque provoca em nós a consciência das antinomias, porque não nos deixa repousar em sono leve, nem mesmo admite que caiamos na ingenuidade, para que não creiamos naquilo que aparentemente se coloca a serviço de uma pseudoverdade. Aliás, é nesse registro que vale a pena pensarmos que Eça, apesar de ser influenciado pelo

⁴⁵ COSTA LIMA, apud Ano 1. Nº 1 – Julho de 2008, p. 54.

Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistaautonomia/pdfn02/n02artigo3.pdf>

⁴⁶ O livro de da Cal intitulado *Lengua y estilo de Eça de Queiroz* foi lançado em Coimbra no ano de 1954, e foi traduzido no Brasil pela Editora Tempo Brasileiro em 1969.

humour francês, não era um repetidor de tipos típicos do século XIX europeu com a intenção de se utilizar desses modelos para provocar o riso. Eça revolucionou a linguagem literária de modo que seus escritos funcionavam realmente como farpas, ou como lâminas do mais afiado bisturi. Eça é um moderno, que submete o mundo português, agrário, pequeno-burguês e católico à profunda delação por meio do riso.

[...] A sua ironia, sempre cáustica e aguda, submeteu os hábitos de uma estrutura social arcaica à gargalhada ampla e sonora do mundo moderno. Em verdade, o que ele buscou apreender, mas isso para ironizá-los em sua ficção, foram os aspectos negativos de uma sociedade em crise, a sociedade do velho mundo burguês, romântico e explorador. [...] Daí a crítica à educação apegada a valores institucionalizados e fossilizados, pois tais valores é que respondiam pela continuação do mundo decadente. Não retrata, faz caricaturas. E com armas do ridículo e da ironia procurou destruir um mundo, para levantar outro sobre as ruínas do primeiro [...] ⁴⁷

É nessa capacidade de extrair do trágico o cômico que consiste a ironia de Eça. Seja na denúncia do sacrilégio clerical, do adultério cínico e dissimulado, do incesto e da mentira sustentada pela hipocrisia familiar, do arcaísmo político ainda pombalino, (arcaísmo este que resiste às investidas positivistas dos grupos mais vanguardistas) que podemos constatar o brilhantismo estilístico de Eça, que contribui em suma para que nasça, como já citamos várias vezes aqui, o romance moderno português. Segundo o teórico Mário Vieira de Carvalho:

É este pano de fundo crítico que continua a marcar a perspectiva de Eça de Queiroz quando, na viragem para o Realismo – como se extraísse todas as consequências da sua observação da “sociedade romântica” com as especificidades e desfasamentos com que esta se manifestava em Portugal – passa a privilegiar na sua escrita jornalística e na sua ficção o espírito que elogia na crônica. [...] A sua mordacidade, ora por via do sarcasmo, ora da ironia, está constantemente presente: fustiga o “*mundo moderno nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar* segundo o passado; transforma a fotografia em ‘*caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador,*

⁴⁷ FILHO apud Anais do Congresso Internacional de Língua Portuguesa, Filosofia e Literaturas de Língua Portuguesa, 2007, p. 426.

aristocrático, etc.”⁴⁸

Quando trouxemos Urbano Tavares Rodrigues para o diálogo, em um dos parágrafos iniciais deste capítulo, percebemos que ao afirmar que a ironia de Eça “joga com tudo e não se entrega definitivamente a nada” nos parece constituir um ponto de convergência entre as teorias de D.C. Muecke, Linda Hutcheon, Lélia Parreira, Mário Sacramento e Luiz Costa Lima, onde nos parece unânime pairar a ideia de “não-fechamento” dos fins para os quais Eça constrói o seu conceito de ironia.

⁴⁸ CARVALHO apud Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas. Nº 9-10. Abril-Setembro de 2000, p. 119.