

DA FICÇÃO À HISTÓRIA: A IRONIA ROMÂNTICA COMO ELO MEDIADOR ENTRE FATO HISTÓRICO E FICÇÃO NA PROSA SARAMAGUIANA

Glauber Rezende Jacob WILLRICH

Universidade Federal de Uberlândia

glauber_rad@hotmail.com

Resumo: Tendo em vista que a ironia - mais do que mera estratégia discursiva - pode ser considerada como uma particular visão de mundo por parte do narrador; é justamente nas literaturas da pós-modernidade que esta se mostra interessante para a proposição de importantes discussões na crítica literária, principalmente relacionadas às questões sobre os limites e fronteiras entre o que seja fato histórico - considerado fixo e acabado - e ficção - mera criação a partir da realidade que nos cerca. Pensando nessas perspectivas, o interesse deste trabalho é mostrar alguns dos resultados finais obtidos na pesquisa de iniciação científica intitulada “Ironia à Saramago: um estudo sobre o riso e os efeitos da ironia na obra saramaguiana”. Procurou-se montar um arcabouço teórico utilizando-se de vários autores para que pudesse ser plausível a análise do corpus “História do Cerco de Lisboa” do escritor Português José Saramago; e que trouxessem reflexões sobre os possíveis efeitos da ironia – em especial a ironia romântica – na prosa saramaguiana. Constatou-se que o uso dessa estratégia discursiva constitui, para além de um elo mediador entre fato histórico e ficção na narrativa, uma particular visão de mundo frente aos artifícios que regem sua subjetividade consciente para com o mundo.

Palavras-chave: Ironia; Ironia romântica; José Saramago; Pós-modernidade.

1. Introdução:

A ironia é objeto de estudo em diversas áreas de conhecimento, como a filosofia, a retórica, a psicologia ou mesmo na literatura. Entretanto, como nosso desejo inicial para a proposta deste trabalho era analisar os efeitos da ironia - em especial a ironia romântica - no texto literário, particularmente na prosa saramaguiana; foi necessário realizar algumas leituras que pudessem auxiliar na construção de um arcabouço teórico que fosse delineado no campo da teoria literária.

Assim, na primeira etapa deste trabalho, realizou-se a leitura de diferentes estudiosos como Beth Braith, Linda Hutcheon, Maria de Lourdes Ferraz, D.C. Muecke, e Lélia Parreira Duarte. Partimos do pressuposto, inicialmente, que a análise da ironia no texto literário revela-se, para além de elo mediador entre fato histórico e ficção, como estratégia discursiva reveladora da condição humana, proporcionando assim reflexões filosóficas e literárias e que muito se relacionam com algumas questões sobre a pós-modernidade, o estatuto do narrador, a ideologia discursiva, e os limites e fronteiras entre ficção - como objeto construído a partir de uma realidade palpável e concreta -, e fato histórico constituído pela construção de relatos a partir de provas concretas da própria materialidade do real.

Mais ainda: para realizar tal empreitada, seria necessário analisar os possíveis efeitos da ironia por parte de quem a provoca (narrador) e por parte de quem a recebe (leitor). Assim, apesar de nosso recorte teórico específico ter sido o da ironia romântica, fez-se necessário realizar um delineamento teórico a respeito do conceito de ironia retórica, bem como sobre o funcionamento básico dessa estratégia no espaço discursivo da narrativa.

Tendo essas considerações em mente, podemos observar que, especificamente no espaço discursivo da narrativa, existem dois tipos de ironia: a ironia retórica e a ironia romântica. Para se entender a segunda, é necessário primeiramente compreender alguns aspectos que tangem ao conceito de ironia retórica, que serão explicitados nos tópicos a seguir.

2. Ironia retórica:

No decorrer de nossas leituras teóricas, pudemos perceber que a ironia é tradicionalmente definida como a figura retórica em que se diz o contrário do que se quer dizer; porém, a ironia vai muito além disso, uma vez que, como argumenta Maria de Lourdes Ferraz (1987) “dizendo o contrário do que afirma, diz sobretudo mais do que fica expresso”. Mais ainda: independente de qualquer ironia ou tentativa de classificação fenomenológica constatou-se que nada pode ser considerado irônico se não for visto e admitido como tal.

No caso da ironia retórica, esta é considerada como sistema fechado: aquela em que se caracteriza pela valorização do receptor da mensagem, pelo reconhecimento da capacidade de se receber uma mensagem cifrada, e de se perceber a falsidade do enunciado estabelecido, bem como seu sentido contrário. Ou seja: tal ironia busca “estabelecer verdades que interessam a determinada perspectiva” (L.P. Duarte, 2006, p.57), e há uma luta de partidos em oposição, de sentidos contrários, cujo objetivo – por parte do narrador no texto literário – é defender uma determinada posição diante de um conflito previamente estabelecido.

Uma concepção importante a se fazer em relação à ironia, de maneira geral, é que ela está ligada diretamente a uma concepção de visão crítica do mundo, que perpassa inevitavelmente pela subjetividade de quem se serve dela; e tal subjetividade invariavelmente se modifica nas diferentes gerações no decorrer da história, mediados senão por contextos ulteriores. Por este viés, podemos considerar também que a ironia é, além de método, uma prática persuasiva. Prática essa que – conquanto figura de linguagem – revela um estilo, uma atitude, um tom que persegue o objetivo de convencer alguém. E, de acordo com essa tentativa de convencimento, pode-se pensar ainda na ironia como uma forma de manter a ambiguidade e a conciliação de dois elementos paradigmáticos em oposição: o absoluto e o relativo. Pensando dessa maneira, é o que a técnica da ironia romântica vai – a partir do século XVIII – elevar em seu grau máximo.

Outra constatação interessante que pudemos observar foi que, dialogando com Ferraz (1987) não há ironia sem ironista, bem como firmar-se um propósito irônico implica necessariamente uma simulação por parte do ironista: este conhece o objeto no qual quer ironizar, bem como conhece a dualidade do verdadeiro/falso e então representa o conflito, a crise. Em certa medida, a ironia retórica pode se aproximar da mentira e do embuste. Entretanto, no caso dessas outras estratégias, a verdade não aparece, está escondida conquanto objetivo primordial. Já no caso da ironia retórica, a verdade está apenas camuflada, esperando para ser decifrada. Assim, constatamos também que, para que ocorra um ato irônico, é necessário que tanto emissor quanto receptor da mensagem irônica compartilhem de uma

mesma convenção, seja social, cultural ou histórica. É por este viés que Linda Hutcheon (2000) divaga sobre as concepções de arestas da ironia, enfatizando que o ironista, ao fazer uso da ironia, lança alguma brecha, alguma “aresta” para que o receptor da mensagem consiga captar tanto o sentido verdadeiro quanto o sentido falso da mensagem, bem como sua ambiguidade. A falha nesta tarefa pode ocasionar, por sua vez, a exclusão do receptor da mensagem em grupos discursivos pré-estabelecidos, bem como a ocorrência de mal entendidos na não detecção da mensagem irônica.

Pensando no texto literário, há que se considerar que muitas vezes autor e leitor não compartilham totalmente suas convenções, e, portanto, sua obra pode ser mal compreendida – no sentido de que determinado discurso, construído ironicamente, não seja apreendido pelo leitor; na verdade, sabemos que o olhar, sobretudo do crítico literário, deve ir muito além daquilo que supostamente o autor do texto “quis dizer”. A questão primordial deve ser, sempre, a de reconhecer os caminhos a que o texto literário nos conduz ou a que vozes o leitor tem acesso a partir da leitura e análise de um texto literário específico.

3. Para além de ironia retórica...

Ao consultarmos o estudioso D.C. Muecke para o nosso delineamento teórico em questão, nos deparamos com uma concepção um pouco diferente da ironia retórica, mas que muito se relaciona com ela, complementando-a. Para este autor, há diferentes denominações para a ironia tais como: ironia verbal, instrumental, observável, dramática, filosófica e situacional. Neste emaranhado de classificações, apenas nos chamou atenção a denominação de ironia verbal e a de ironia situacional; a primeira que muito se relaciona com a ironia retórica: para o autor em questão essa ironia ocorre quando há a inversão semântica em um espaço verbal/textual. Já a ironia situacional, por sua vez, muito se relaciona com o teatro: não se trata de um ironista, mas sim de alguém, geralmente exterior, observando um fato como irônico.

Apesar de tantas classificações apresentadas por D.C Muecke, o autor discorre que há pelo menos uma qualidade-sensação comum a todos os tipos de ironia: o prazer especial propiciado por ela. Prazer este que pode ser encontrado na sensação de quando percebemos algo contrário e ambivalente. Acreditamos em certo sentido que – como pressuposto para esta pesquisa – este prazer, no caso da ironia romântica, está intimamente relacionado com a valorização da obra conquanto caráter ficcional; e que, este prazer também se relaciona ao efeito do riso, seja um riso cômico ou sarcástico como veremos mais adiante neste trabalho.

4. Ironia e literatura:

Mediante nossas investigações nas leituras teóricas propostas, é interessante observar a argumentação de Ferraz (1987, p. 29) ao afirmar que o lócus privilegiado da ironia é a literatura; na medida em que, nas palavras da autora “a literatura é o lugar por excelência, da expressão/problematização da linguagem, na relação/oposição realidade/ficção ou verdade/ilusão.” Ou seja: é especificamente nos espaços discursivos, e mais ainda, no espaço da narrativa que se apresenta o local mais propício ao acontecimento da ironia, seja retórica ou romântica; uma vez que se admite que a linguagem é expressão do mundo que cerca o

indivíduo, e este, por sua vez, é sujeito consciente de sua própria ação manifestada senão no espaço discursivo.

Mais ainda: sujeito consciente que - pelo viés mimético - apresenta a literatura como caráter de representação, evocando necessariamente a ideia de modelo de mundo concebido senão apenas através da linguagem. Em outras palavras: é na literatura conquanto arte com palavras, arte do discurso, e conquanto reconhecimento de seu caráter ficcional e mimético do mundo real, que se inserem as problemáticas entre relação realidade e ficção bem como verdade ou ilusão. É neste sentido que a ironia pode ser vista - mais além do que uma estratégia discursiva - como uma sutil e particular visão de mundo.

5. As arestas da ironia:

Como afirmado anteriormente, uma condição fundamental para que se ocorra o ato irônico é o fato de o ironista lançar alguma brecha em seu discurso para que o receptor da mensagem consiga captar tanto o sentido pretendido quanto o sentido literal da mensagem. Brecha esta que está necessariamente imbuída em alguma convenção partilhada em comum entre emissor e receptor da mensagem. Ao consultarmos a leitura teórica de Linda Hutcheon (2000), podemos observar que para esta autora, tais brechas são consideradas “arestas” – por vezes cortantes – da ironia, uma vez que ela carrega uma dada carga afetiva que se reflete diretamente nas emoções sentidas por quem pratica a ironia e por quem é vítima dela. Mais ainda: quando se refere a uma emoção atribuída à ironia, relaciona-se a interpretação desta de acordo com a intenção desejada. Ou seja: a ironia pode servir tanto para provocar o riso, quanto para o menosprezo, dentre outros sentimentos; tudo depende da intenção que o ironista deseja lhe atribuir.

É neste sentido que a autora em questão parece concordar com Ferraz (1987) ao afirmar que a ironia, além de transmitir um sentimento, transmite também uma atitude; e neste sentido, traduz uma particular visão de mundo.

Tendo em vista que a ironia envolve, de certa forma, uma interação social, não há razão para ela não estar implicada necessariamente em questões de hierarquia e poder. Neste sentido podemos perceber o interesse particular pela autora, no estudo da ironia voltado para os efeitos causados por ela no ato interpretativo. É nessa relação entre efeitos provocados pela ironia e carga emocional/afetiva envolvida no processo que a autora em questão irá divagar sobre algumas funções/arestas que a ironia pode assumir. Dentre elas: a aresta reforçadora e complicadora que por terem uma carga afetiva mínima, servem apenas para propor que algo se complique, no sentido de chamar para a interpretação.

Acima desta, com carga afetiva maior, está a aresta lúdica vista como afetuosa e benigna, e que muito se relaciona com o riso. Além destas, e aumentando o grau de afetividade da ironia, podemos ter também a aresta distanciadora, autoprotetora, provisória e até mesmo a de oposição e limitadora. Estas últimas muito se relacionam à ironia romântica na medida em que configura-se “a atitude de alguém que, confrontando com a escolha de duas coisas que são mutuamente exclusivas, escolhe ambas. O que é uma outra maneira de dizer que não escolhe nenhuma delas.” (Hutcheon, 2000, p.81)

Por este viés, podemos questionar a respeito dos limites da tomada de posição por parte do ironista: por vezes, não é a evasão ou a falta de coragem em assumir uma posição rígida, estável, fixa; mas sim a admissão – levada muitas vezes pela humildade – de se reconhecer que há ocasiões em que não conseguimos ter certeza absoluta das coisas, da realidade que nos

cerca, não porque não sabemos o suficiente a deleite de determinado objeto, mas sim porque o próprio [f]ato da incerteza é essencial. Neste sentido admite-se um posicionamento da consciência da linguagem, bem como dos limites da existência humana, no que tange à aspectos extragédicos que não podemos conhecer senão através da linguagem. É particularmente neste ponto que a ironia muito se relaciona com as questões envolvendo o romantismo e a pós-modernidade; uma vez que é na recusa – por parte do sujeito enunciativo – de uma posição ideológica fixa, que se instala o paradoxo da consciência da linguagem e da realidade que nos cerca.

6. Ironia romântica:

Ironia romântica é o termo utilizado para designar a estratégia discursiva que o narrador utiliza ao se distanciar da narração propriamente dita, e intromete-se, revela-se dentro do texto tecendo comentários sobre os fatos narrados ou mesmo refletindo sobre sua própria criação literária. É digno de nota enfatizar aqui que estamos tratando da ironia romântica especificamente no texto literário, uma vez que em outras formas de manifestações artísticas também pode haver ironia romântica, bastando apenas que o artista/criador de sua própria obra revele-se de alguma forma em sua criação.

Para entender as origens do termo, foi necessário levar em consideração alguns postulados teóricos referentes ao romantismo no século XVIII, a saber: tal estratégia discursiva recebe este nome, pois, é a partir do movimento romântico que o indivíduo se revolta contra um aparelho ideológico previamente estabelecido por instituições sociais, para buscar o sentido absoluto. Porém, essa busca gera um paradoxo uma vez que “ao lado do desejo absoluto, o homem toma consciência de sua transitoriedade e relatividade; opondo-se à finitude de seu desejo, o homem conhece a finitude da vida.” (Duarte, 2006, p.59)

É nesse paradoxo que, para o escritor romântico, este se apresenta como necessidade e impossibilidade, uma vez que não se pode ter ao mesmo tempo o relato completo da realidade, e assim o sujeito enunciativo se presentifica no texto, como tentativa de admitir o caráter ficcional da obra. Mais ainda, nesta tarefa, o narrador valoriza o leitor de quem é estritamente necessária a participação para que o efeito da ironia romântica aconteça. Assim, nas palavras de L.P Duarte “a obra literária revela a consciência de ser uma construção comunicacional que depende de um leitor para se tornar realidade.” (L.P. Duarte, 2006, p. 60)

A estudiosa sobre ironia Ferraz dialoga no mesmo sentido de L.P Duarte ao afirmar sobre a ideia de intromissão do criador em sua própria obra dizendo que “o elemento narrativo – como representação do mundo em devir – se intromete nesse extravazar do eu “lírico”, irrompe ineroxavelmente a possibilidade de divisão do eu na consciência inelutável do dizer” (Ferraz, 1987; p.36)

É a partir do distanciamento do narrador/enunciativo perante sua própria criação, que subjaz o reconhecimento da impossibilidade do ser humano em se atingir o divino e o absoluto – ideia tão corrente nos idos do século XVIII – uma vez que o narrador conquanto eu materializado, reconhece os limites da natureza humana, mas pode – através da literatura e do exercício da linguagem – criar uma ilusão momentânea da plenitude, cujo objetivo é o gozo pela satisfação, pela liberdade do saber. Podemos perceber até aqui, que a ironia, muito mais do que uma figura de linguagem, pode ser reveladora de aspectos que ultrapassam a linguagem e beiram à discussões de cunho filosófico e que, por sua vez, pode se mostrar útil para reflexões diversas na crítica literária. Mais ainda, há que se perceber que tal conceito de

distanciamento é paradoxal em si, na medida em que o criador de sua própria obra se distancia de seu objeto, mas ao mesmo tempo está dentro do processo de criação, pelo qual se possibilita a tomada de posição crítica diante do objeto.

Além do distanciamento do criador perante a sua obra, podemos constatar também, de acordo com Ferraz (idem) que a ironia romântica dramatiza o “eu” de forma a ocorrer um redimensionamento do tempo, e a narração passa a ser encarada também como o tempo de encenação. É nesta artimanha discursiva que se afirma também que o autor/criador deixa de lado a posição de quem tudo sabe para dar lugar à subjetividade, e legitimar – tendo consciência dessa subjetividade – o caráter ficcional da obra. Além disso, é no sentido de estabelecer uma ambiguidade, que a ironia romântica pode produzir outro efeito: o da tentativa de completude entre os espaços vazios de questões para as quais não se encontram respostas; dando brecha, portanto, para outros sujeitos se portarem na construção de sentidos do texto, neste caso, o leitor.

Outra constatação interessante em relação à ironia romântica é que ela se configura no século XVIII pelo fato de sua autonomia formal se processar quando começa-se a perceber que a obra literária não é só mera representação – no sentido mimético – do universo (real ou poético), mas, mais do que isso, um modo peculiar de a linguagem formular um universo; a própria linguagem do mundo. Linguagem essa que está imbuída na constituição do sujeito enunciador em relação com o mundo que o cerca. Tão logo se confirma a ideia anteriormente explanada neste trabalho, de que o lócus privilegiado do acontecimento da ironia, é a literatura.

No decorrer de nossas investigações, constatamos também que Friedrich Schlegel aparece como sendo o principal percussor da ironia romântica no século XVIII. Para ele, a própria situação metafísica do homem é irônica, pois ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível. Mais ainda: a natureza na concepção de Schlegel é infinita, “não é um ser, mas um tornar-se, um “caos infinitamente fervilhante”, um processo dialético de contínua criação e descrição” (Schlegel apud D.C. Muecke, 1995, p.39)

Neste sentido, e dialogando com D.C. Muecke (1995) cabe particularmente ao homem romântico do século XVIII reconhecer sua finitude, e compreender que – a partir de formas criadas – logo serão descreidas, e assim não se pode adquirir qualquer poder intelectual ou experimental permanente sobre o todo. Dentro dessa perspectiva, muito se relaciona a possibilidade de formação de uma angústia, esta que por sua vez, pode ser a geradora do riso, sobre o qual Schopenhauer afirma que

De fato, o riso se origina sempre e sem exceção da incongruência subitamente percebida entre um conceito e os objetos reais que foram por ele pensados em algum tipo de relação, sendo o riso ele mesmo exatamente a expressão de semelhante incongruência. (Schopenhauer, 2005, p.109).

Ou seja: podemos inferir que o riso estaria relacionado ao paradoxo da incongruência entre uma realidade aparente que nos cerca, e a essência verdadeira, objetividade suprema, que não podemos e não conseguimos alcançar. Ou seja: o riso seria, assim, uma tentativa de escapatória para a eterna angústia que assola a existência humana. Mais ainda, o homem, ao tomar consciência disso tudo, toma consciência também de que a natureza – como ele a compreende em suas formas criadas e observadas pelos sentidos – é eterna; enquanto que sua

vida terrena não o é, e sendo a morte um processo natural, a práxis artística revela-se como distanciadora de sua própria criação, fazendo valorizar-se como ficcional, e imitação da realidade aparente que o cerca, numa tentativa de – nas palavras de D.C. Muecke – “transcender àquilo que sua imaginação e inspiração criaram”. (1995; p. 40) E, além disso, D.C. Muecke (idem) antecipando Nietzsche em concordância com Schlegel, afirma que “oposição, contradição, antinomia e antíteses são essenciais para a existência do homem, sendo este conhecimento, por sua vez, fundamental para uma educação verdadeiramente filosófica”. Nestes aspectos, o riso para Shoppenhauer muito se relaciona à ironia romântica na medida em que ambos possuem uma incongruência a ser problematizada e contrastada: é a partir do distanciamento já comentado anteriormente que se tem a revelação de um contraste. E o riso, por sua vez, consiste na expressão deste contraste.

Ainda com relação ao riso, podemos relacionar a ironia romântica com o humor na medida em que, nas palavras de Duarte (2006, p.64) “o homem mostra-se capaz de rir de si mesmo, e daquilo que com ele se relaciona.” Nestes aspectos, a ironia serve também como ferramenta útil para mostrar que – obra narrativa como ficção – a linguagem é, por sua vez, fingimento; e que, de acordo com Duarte (idem), no processo de construção de sentidos do texto literário, toma-se como objetivo um fingimento relacionado ao ato de se fazer jogos de enganos para seduzir o leitor e estabelecer uma situação de dominação. Dominação esta que também pode ser entendida como uma forma de argumentação por parte do narrador, imbuída nas entrelinhas da materialidade discursiva. Ou também, pode ser entendida como prática persuasiva no sentido de – indo ao encontro das palavras de Ferraz (1987; p.18) – revelar um estilo, uma atitude, um tom que persegue o objetivo de convencer que até na contradição pode haver uma compatibilidade possível.

Neste sentido, se a ironia - como vimos no decorrer de nossas investigações teóricas - é uma particular visão de mundo, então consideramos que a utilização da ironia em uma obra pós-moderna como o *cópus* em questão, é uma particular visão do narrador frente aos artifícios que regem sua subjetividade consciente para com o mundo, e a forma com que tal narrador vê e representa este mundo, manifestado pelo reconhecimento intrínseco da realidade que o cerca, materializada senão através da construção de sentidos, pelo viés da linguagem.

Atentemos para o fato de que se ironia se relaciona intimamente com a subjetividade do indivíduo, há que se reconhecer que a construção de conhecimentos e reflexões teóricas acerca daquilo que nos move e nos tenciona - particularmente no âmbito da teoria literária - é necessariamente uma prática humana. Prática essa imbuída em valores que - como vimos no decorrer de nossas investigações até o presente momento - se presentificam dentro dos limites da existência humana mostrando o caráter por sua vez motivador de nossa práxis investigativa. Assim o é se pensarmos nessa pesquisa como um todo benigna a seus executores para o aproveitamento intelectual e o desenvolvimento tanto acadêmico quanto pessoal em íntima relação com aquilo que nos relacionamos.

7. Análise do romance:

No decorrer de nossas análises acerca do *cópus* selecionado para a presente pesquisa, “História do cerco de Lisboa” do escritor Português José Saramago, pudemos perceber o quão rica esta obra é para a discussão das proposições teóricas que aqui apontamos anteriormente.

Antes de propriamente discorrermos sobre nossas considerações tangíveis a respeito da temática da ironia romântica, faz-se necessário enfatizar, brevemente, alguns dos elementos

estruturais do romance, quais sejam, o tempo e o espaço da narrativa, a construção das personagens bem como o estatuto do narrador; este último de suma importância para o entendimento da mecânica estratégica relacionada à ironia romântica, principal objetivo deste trabalho.

O presente romance – dialogando com Gobbi (2007) - está organizado basicamente em três níveis, ou planos narrativos, a saber: a história de uma personagem, revisor textual – Raimundo Silva -, protagonista, no qual sua trama se desenvolve a partir de um ato cometido por este personagem no “presente” no espaço da cidade de Lisboa em Portugal; a história (fato real) do cerco de Lisboa que este protagonista revisa, e por fim, a (outra) história do cerco de Lisboa que este mesmo protagonista reescreve sob uma nova perspectiva assaz errônea a partir de sua escolha pessoal por mudar um SIM por um NÃO.

Como se não bastassem estes três planos narrativos, há a presença de um narrador que demonstra sua autoridade mostrando que tudo pode com suas personagens e seus diversos planos narrativos, e assim, brinca com eles através ora da fusão, ora através da transposição de planos narrativos; como se observa na seguinte passagem:

“Evidentemente, a Leitaria A graciosa onde o revisor agora vai entrando, não se encontrava aqui no ano de mil cento e quarenta e sete em que estamos (...) A cidade está que é um coro de lamentações, com toda essa gente que vem entrando fugida, enxotada pelas tropas de Ibn Arrinque, o Galego, que Alá o fulmine e condene ao inferno profundo (...) E parece, diz o dono da leitaria que vêm cruzados por mar, malditos sejam eles, corre que serão uns duzentos navios...” (Saramago, 1989; p.61)

Este trecho se mostra muitíssimo interessante para se destacar várias considerações: primeiramente, é interessante perceber a transposição de planos narrativos quando o narrador insinua que tal leitaria onde o protagonista entra, não existia em tempos remotos e passados de outras gerações. O que mesmo podendo ser uma verdade, deixa em alerta o leitor atento para que se questione realmente sobre o status e existência de tal leitaria, ou mesmo de qualquer objeto em qualquer instância histórica. A confusão continua quando nos deparamos com o enunciado “A cidade está que é um coro de lamentações”, no qual o sujeito em questão “A cidade” põe em dúvida se esta se refere à Lisboa atual, relacionada ao plano narrativo onde o protagonista está no presente momento, ou à Lisboa do passado, o cerco, relacionada ao fato histórico do cerco de Lisboa. Como se não bastasse, ainda no mesmo trecho, o leitor se depara com a fala do dono da leitaria “E parece...”, no qual por um breve momento mantêm-se a dúvida da mesma natureza: é o dono da leitaria que existe “no presente”, ou o dono de uma leitaria do passado? Mais ainda, essa dúvida é acentuada pelo ato do narrador no qual nas orações precedentes, este havia postulado que tal leitaria “não se encontrava aqui no ano de mil cento e quarenta e sete”, enfatizando com o advérbio no início da frase “evidentemente”.

Ou seja: há que se considerar que o uso do advérbio em questão serve para enfatizar uma verdade, mostrando de certa maneira a autoridade e sabedoria do narrador; entretanto, este mesmo ato de afirmação pode ser analisado à luz da ironia romântica, na medida em que – sob a percepção de um leitor atento através de suas inferências, ou “arestas” da ironia – há que se propor a reflexão acerca da veracidade daquilo que está realmente narrado.

É interessante perceber que a partir deste pequeno exemplo dado, este se repete de maneira semelhante por quase todo o romance de forma que é mister enfatizar a participação ativa do leitor para a construção de sentidos da narrativa. É aqui que entra em questão o conceito das arestas da ironia postulado por L. Hutcheon já mencionado anteriormente neste trabalho: o narrador em seu momento de enunciação lança algumas brechas (inter)discursivas, tendo em conta o compartilhar de um mesmo contexto; de forma que tais brechas servem de “gancho”, “aresta” para o leitor captar o sentido literal e irônico da mensagem; ou mesmo propor sempre a dúvida daquilo que está sendo narrado. Caso esta tarefa falhe em função do não conhecimento total por parte do leitor, do conhecimento compartilhado em um mesmo contexto, temos um caso de mal entendido da mensagem irônica, que por vezes recai sobre alguma emoção, ou carga afetiva em relação ao leitor para com o narrador. Ou seja: há que se explicitar que para L. Hutcheon, as arestas se relacionam à carga afetiva, a determinado incomodo causado pela ironia. Mas, consideramos que mais do que isso, as arestas por ela postulada, servem como estratégia para que se reconheça os diversos sentidos da mensagem irônica.

Além da transposição espacial que acabamos de comentar, é interessante perceber também uma transposição temporal, na medida em que se admite que o romance não apresenta um tempo definido; dado que – ao lidar com dois planos narrativos distante historicamente – temos dois “tempos” distintos no romance; a saber: o tempo de ação das personagens principais, o revisor textual e seus superiores; e o tempo de ação de toda a história do cerco de Lisboa desde o início do conflito até a tomada definitiva pelos cristãos. É importante enfatizar que o tempo do primeiro plano narrativo é impreciso, dado que o narrador apenas nos avisa que se passam apenas treze dias entre a entrega da revisão de Raimundo Silva e o encontro com a diretora Maria Sara, e logo após esta fica doente por dois dias, e no decorrer da narrativa ocorrem duas visitas à casa do protagonista, bem como idas e vindas pela cidade de Lisboa. Já em relação ao segundo plano, o tempo é definido: são exatos três meses que se passam em 1147 até a tomada final do cerco pelos portugueses.

Ainda em relação à construção espaço-tempo do romance, é interessante perceber a importância da cidade de Lisboa: esta se apresenta quase como elemento mítico, pois, ao ser tratada pelo protagonista Raimundo Silva, ultrapassa os limites temporais: Lisboa é a cidade do passado histórico, relacionada ao segundo plano narrativo, e é também a cidade do presente, relacionado ao plano narrativo principal. É Raimundo Silva que ao transitar por este espaço ultrapassa os limites do tempo em busca de objetivar seus motivos e argumentos para reescrever a história de Lisboa sobre outro viés.

Além desses entrelaçamentos a nível espaço-temporal, há também no romance a presença do entrelaçamento das personagens: a partir de uma mesma instância narrativa – o caso de amor entre duas pessoas – há que se notar o desenvolvimento romanesco entre as personagens principais Raimundo Silva e Maria Sara quase que ao mesmo tempo em que se desenvolve no outro plano narrativo (da história do cerco de Lisboa) o romance entre as personagens Mogueime e Ouroana. E, mais ainda, é digno de nota perceber o clímax do romance entre os personagens Raimundo Silva e Maria Sara; que se dá justamente no clímax da história do cerco de Lisboa: o momento final da verdadeira tomada do cerco pelos portugueses.

É perceptível também no romance como se dá a construção das personagens na medida em que se problematiza diretamente a pós-modernidade e a dita nova historiografia: é Raimundo Silva – um mero revisor – quem traz a tona o estopim, o fato motivador para o desenvolvimento do romance; e será este mesmo revisor que – ao criar uma nova história do

cerco de Lisboa - apresentará alguns personagens esquecidos pela história oficial como os almuadens muçulmanos ou mesmo o soldado português Mogueime. O historiador Carlo Ginzburg, ao tratar sobre o modo com que alguns dos historiadores vêm tratando as fontes com relação aos excluídos da história, nos diz que “No passado, podiam-se acusar os historiadores de querer conhecer apenas as "gestas dos reis". Hoje, é claro, não é mais assim. Cada vez mais se interessam pelo que seus predecessores haviam ocultado, deixando de lado ou simplesmente ignorado (...)" (Ginzburg, 1987, p.15) Assim o é tanto na figura da personagem Raimundo Silva, quanto na figura do narrador saramaguiano, que, ao invés de focar nos eventos históricos relacionados ao rei D. Afonso Henrique, centra suas atenções no soldado português Mogueime e nos almuadens muçulmanos que habitam o interior do cerco de Lisboa. Para exemplificar, observemos como aparece a descrição do rei D. Afonso Henrique pelo narrador:

“... e o rei é este homem barbado, cheirando a suor, de armas sujas, e os cavalos não passam de azêmolas peludas, sem raça, que à batalha vão mais para morrer do que para volteios de alta escola, porém apesar de tudo ser afinal tão pouco, não se deve perder a oportunidade, porque um rei que vem e que vai nunca se sabe se volta.” (Saramago, 1989: 138)

Por estas palavras pode-se perceber como o narrador desmistifica o estatuto da figura do rei como sendo um ser divino, possuidor de glórias e dono de feitos heroicos, diminuindo-o a um ser humano qualquer, com seus defeitos e particularidades. Pode-se perceber assim, que tal mudança de atitude em relação à focalização das personagens implica – no contexto da pós-modernidade – em uma reavaliação sobre o passado histórico bem como a objetividade daquilo que se é conhecido senão por apenas o viés das personagens ditas heróis da história. Mais ainda, tal tomada de atitude revela um posicionamento crítico em relação a determinada objetividade histórica que é reavaliada senão à luz da subjetividade individual. Tudo isso sustentado pela figura de um narrador autoritário que, pelo viés da ironia romântica, transmite uma falsa sensação de imparcialidade e distanciamento em relação aos fatos narrados; mas que se contradizendo, tece comentários sobre o seu próprio fazer narrativo.

8. A metaficção historiográfica e a revisão do passado histórico:

A partir da pós-modernidade admitem-se novos posicionamentos sobre as formas de narrar. Há que se considerar que não se aceitam mais discursos autoritários e totalizadores, tomados por uma ideologia que se constitua como uma verdade fixa e acabada. Ao contrário, nas narrativas da pós-modernidade verifica-se uma tendência de haver determinados elementos misturados à história oficial, como forma de uma reinterpretação do passado, e tomada de posicionamento crítico do mesmo.

Assim o é na “História do Cerco de Lisboa” sob a figura do protagonista Raimundo Silva: este, ao ser proposto de reescrever a história sobre outro viés – o viés da versão da NÃO ajuda pelos mouros – constrói outra história dita ficcional, a partir de elementos da história oficial que ele mesmo conhece. Assim, há, através da transposição de planos narrativos no romance, a construção de significados diversos em participação ativa com o leitor. Ou seja: é a história dentro da história, sendo conduzida pela figura de um personagem

fictício que por sua vez está nas mãos de um narrador, detentor do poder sobre suas próprias personagens.

Mais uma vez, aqui, percebe-se determinada ironia em relação à posição do narrador: este passa a falsa impressão de conduzir um discurso imparcial e verídico, porém é este mesmo narrador o dono de sua personagem, e por sua vez, dono do pensamento e das ações da personagem que irão conduzir o desenvolvimento da outra história do cerco de Lisboa. Por outras palavras, podemos afirmar assim, que o verdadeiro recriar da história não está nas mãos da personagem, mas sim do narrador que conduz esta personagem. Nessas artimanhas discursivas, há que se considerar também que o processo que assim se dá, revela um deslocamento, uma substituição da voz do narrador pela voz da personagem. Mais ainda: é pelo próprio fato do protagonista “deturpar” uma narração objetiva – a história oficial -, que este propõe ao leitor várias possibilidades de apreensão dos fatos históricos, bem como problematiza a questão sobre o poder da palavra frente a subjetividade que rege o indivíduo: afinal, são apenas historiadores em seu ofício, os detentores da verdade histórica? Gobbi (2007) nos mostra que:

“Tanto o romancista quanto o historiador (...) revelam essa “instabilidade”, esta “reversabilidade” da natureza do relato histórico, fruto de um **processo cognitivo** que necessariamente implica a **presença de um sujeito, de um ponto de vista, de uma intenção – de uma ideologia, enfim.**” (GOBBI, 2007; p.91 – grifos nossos)

Mais ainda, problematiza-se a questão sobre os limites entre história e ficção, como podemos ver logo no início do romance o diálogo entre o revisor e o suposto autor da obra revisada pelo revisor:

“O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, todo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, E a música (...) a literatura já existia antes de ter nascido, Sim senhor, como o homem, por outras palavras, antes de ser já o era (...) Sou irônico apenas na vida real, bem me queria a mim parecer que a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais, Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história, (...) Então o senhor doutor acha que a história e a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real, quero dizer, Não tenho a menor dúvida (...)” (Saramago, 1989: p.15-16)

Ou seja: neste diálogo podemos perceber a proposta de reflexões do que seja afinal história, e ficção, materializado senão na tessitura narrativa através da voz dos personagens. Há que se perceber que o autor do livro acredita na verdade histórica autoritária, já o revisor, pelo contrário, acredita que tudo é “literatura”, ou por outras palavras: modos de narrar. A questão se intensifica na medida em que se afirma que a história, bem como os discursos e

acontecimentos já existiam antes serem chamados de história, antes de lhe terem atribuído algum nome.

Pode-se perceber também neste diálogo, por um viés Bakhtiniano¹, determinada carnavalização do discurso na medida em que se apresentam as polifonias discursivas através dos personagens e da figura do narrador. Mais ainda, a leitura deste primeiro diálogo nos permite desconfiar logo no início do romance, sobre questões sobre veracidade histórica e ficção que irão permear por todo o desenvolvimento do romance. Pode-se perceber também certo tom de ironia nas palavras do revisor, o que por sua vez denota um tom de ceticismo em relação aos discursos pré-estabelecidos e inquestionados. Tal ceticismo muito se relaciona com um posicionamento da pós-modernidade que está intimamente ligado à metaficção historiográfica; demonstrando a denuncia a determinada ideologia e o questionamento da mesma. Nas palavras de Kuntz:

“O objetivo da metaficção historiográfica consiste não na denuncia de determinada perspectiva ideológica, mas no despertar de uma agudeza de consciência na percepção da manipulação que está por trás de cada perspectiva. A manipulação da História exige a perspectiva desse contador de histórias a fim de revelar facetas que possam substituir a narrativa oficial, unívoca e autoritária. (...)” (KUNTZ, 2002, p.215)

Assim o é no romance sob a figura do falso narrador autoritário: através dele – conduzindo as ações do personagem – o leitor vai acompanhando passo a passo o processo de reescrita da “outra” história do cerco de Lisboa a partir da perspectiva de que os mouros NÃO ajudaram os cristãos a conquistar o cerco. Para tanto, a personagem Raimundo Silva, para buscar argumentos a fim de sustentar sua decisão da troca pelo não e assim tornar verídica sua narração, passeia várias vezes pelos locais históricos de Lisboa, o castelo onde ocorreram as batalhas bem como as ruas da cidade de Lisboa de hoje:

“Sem o auxílio dos cruzados, que já lá vão pelo mar fora, Raimundo Silva vê-se privado do peso militar desses doze mil homens em quem tínhamos depositado tantas das nossas esperanças (...) Torna-se portanto necessário reconsiderar toda a estratégia, e é para examinar in loco o teatro das operações que Raimundo Silva volta a subir ao castelo (...) Raimundo Silva revê mentalmente a localização das portas, a de Alfafa, sobre cujo muro vive, a de Ferro, a de Alfama, a do Sol, que directamente dão para a cidade, e a de Martim Moniz chamada, única do castelo que dá para o aberto...” (SARAMAGO, 1989, p.218)

Ou seja: podemos perceber neste excerto, além da transposição de planos já comentada neste trabalho, a busca feita pela personagem pelos argumentos a serem sustentados para que sua narrativa torne-se verídica. Mais ainda, podemos perceber que é a própria ação da personagem – o ir até os locais históricos investigar – que propicia, pelo viés do narrador, a transposição não só de planos narrativos, mas a transposição espacial: há, em um mesmo excerto, a Lisboa de ontem e de hoje, bem como o que sobrou de vestígios históricos para ser

¹ Cf. BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoievski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981

[re]contado para as futuras gerações. Assim, a literatura, em seu pleno exercício linguístico, revela seu papel fundamental frente à subjetividade discursiva individual: há que se considerar não só o que aconteceu no passado, mas as fontes, os vieses pelos quais estão sendo contados e recontados. Neste sentido, podemos considerar a metaficção historiográfica não apenas como um movimento particular ao pós-modernismo, mas sim, como um questionamento sobre os discursos pré-estabelecidos e totalitários materializados na fortuna crítica que dispomos para a consulta do passado histórico.

9. A ironia romântica permeando todo o romance...

No decorrer de nossas análises pudemos perceber em vários momentos o aparecimento da ironia romântica; mas não de forma pura como constatado em nosso delineamento teórico. O narrador na presente obra não se dirige diretamente aos leitores em primeira pessoa, mas sim em terceira pessoa; porém, em meio à tessitura narrativa vai tecendo alguns comentários sobre os próprios fatos narrados de forma a parecer aos leitores uma atitude imparcial. A contradição se instala quando temos um estilo textual muito parecido com os ensaios acadêmicos, com enumerações esquematizadas e exemplificações como o exemplo que se segue:

“...atente o revisor na estupenda lição que sobre os erros nos foi dada por Bacon, outro sábio, no livro chamado *Novum organum*. **Divide ele os erros em quatro categorias**, a saber, *idola tribus*, ou erros da natureza humana, *idola specus*, ou erros individuais, *idola fori*, ou erros da linguagem, e finalmente *idola theatri*, ou erro dos sistemas. **Resultam eles, no primeiro caso (...)** **No segundo caso**, a fonte dos erros vem da diferença entre os espíritos (...) **Quanto ao terceiro caso**, o dos erros da linguagem, o mal está em que muitas vezes as palavras não têm qualquer sentido (...) **e finalmente, quarto caso**, são tantos os erros dos sistemas que não acabaríamos nunca mais se começássemos a enumerá-los aqui.” (SARAMAGO, 1989: p.28 – grifos nossos)

Podemos observar neste excerto que além de uma possível intertextualidade com outra obra, considerado material real e conhecido pelo narrador, há também não a narração pura de fatos relacionados aos personagens, mas sim uma explicação, uma enumeração esquematizada a fim de explicar sobre tal obra anteriormente citada. É interessante perceber que divagações extragédicas que por vezes não se relacionam diretamente com os fatos narrados aparecem por toda obra como forma de peripécia, artimanha do narrador como propósito de ironizar o ato narrativo.

Mas, ao mesmo tempo em que temos a presença de uma linguagem imparcial, vemos também os comentários do narrador através de aforismos e expressões de cunho popular, como no exemplo a seguir:

“Está demonstrado, portanto, que o revisor errou, que se não errou confundiu, que se não confundiu imaginou, mas **venha atirar-lhe a primeira pedra** aquele que não tenha errado, confundido, ou imaginado nunca. **Errar**, disse-o quem sabia, **é próprio do homem**, o que significa, se não é erro tomar as palavras à letra, que não seria verdadeiro homem aquele que não errasse. Porém, esta suprema máxima não pode ser utilizada como desculpa universal que a todos nos absolveria de juízos coxos e opiniões mancas.” (SARAMAGO, 1989: p.25-26 – grifos nossos)

Pode-se observar neste excerto que além do narrador utilizar expressões conhecidas de cunho popular como “atire a primeira pedra”, e “errar é humano” para explicar sobre a falta cometida pela personagem, ainda comenta, exprime seu juízo de valor sobre tais expressões quando afirma ao final do excerto que “esta suprema máxima não pode ser utilizada como desculpa universal”.

Mais ainda, é interessante perceber o jogo discursivo que se instala na relação entre ficção e verdade, uma vez que as referidas expressões populares só existem no mundo real, concreto, conhecido pelos homens. Porém, tais expressões são utilizadas no dito “universo ficcional” a fim de concretizar a tessitura narrativa em questão. Por este viés podemos perceber um verdadeiro papel mimético, onde a criação ficcional parte prioritariamente da realidade concreta que o narrador se abstém para sua criação. Mais uma vez, aqui, percebemos o papel da literatura em seu pleno exercício linguístico, na medida em que ela permite a criação de algo ficcional partindo da realidade, e neste processo instala-se o distanciamento, mesmo que temporário, da realidade concreta, do julgo da condição humana, com o objetivo de questionar o passado histórico e avaliar a realidade que nos cerca. Tão logo se afirma em justa medida que a literatura, ao trabalhar com a língua[gem], atua como ponte mediadora entre filosofia, história e ficção.

Outro exemplo que consideramos ser interessante para ilustrar a presença de expressões de cunho popular se referindo às ações das personagens se encontra na página 34, quando o próprio personagem nos diz:

“O revisor Raimundo Benvindo Silva é solteiro e não pensa em casar-se, Tenho mais de cinquenta anos, diz ele, quem é que me iria querer agora, ou a quem eu iria querer, ainda que, **como todo mundo sabe, seja muito mais fácil querer do que ser querido**, e este último comentário, que se diria ser como o eco duma dor passada...” (SARAMAGO, 1989: p.34 – grifos nossos)

Além de comentários desse tipo em relação às ações das personagens, o narrador também introduz comentários que por vezes seu conteúdo permite a problematização entre história e ficção:

“...oxalá não me saia uma História de Portugal completa, que não faltariam nela outras tentações de Sim e de Não, ou aquela, quiçá ainda mais sedutoramente especulativa, de um infinito Talvez que não se deixasse pedra sobre pedra nem facto sobre facto. Afinal, é apenas um romance entre os romances, não tem que preocupar-se mais com introduzir nele o que nele já

se encontra, porque livros destes, as ficções que contam, fazem-se, todos e todas, com uma continuada dúvida, com um firmar reticente, sobretudo a inquietação de saber que nada e verdade e ser preciso fingir o que é, ao menos por um tempo, até não se poder resistir à evidência inapagável da mudança (...) todo romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. Só não se acabou ainda de se averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-ce, ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances.” (SARAMAGO, 1989: p.56)

Para além destes exemplos que permeiam por quase todo o romance, há que se notar também a presença de determinadas passagens que possivelmente possam provocar humor, e consequentemente o riso, quase que em tom jocoso, como forma não só de ironizar a situação, mas também desmistificar o papel de personagens considerados importantes na história oficial. É o que podemos perceber nesta passagem, quando a personagem do Rei D. Afonso Henrique, ao se dirigir às suas tropas profere estas palavras:

“Nós cá, embora vivamos neste cu de mundo, temos ouvido grandes louvores a vosso respeito (...) Nós cá, apesar das dificuldades, que tanto nos vêm do ingrato solo como das várias imprevidências de que padece o espírito português em formação, vamos fazendo o possível, nem sempre sardinha nem sempre galinha...” (SARAMAGO, 1989: p.139)

Faz-se interessante perceber o deslocamento de atitude, na medida em que se considera que tais palavras não seriam tão adequadas ao discurso de um rei. Tal deslocamento – considerado artimanha irônica do narrador – permite provocar o efeito do riso a partir da carga semântica das palavras empregadas neste discurso da personagem. Aqui podemos perceber a incongruência postulada por Shoppenhauer já comentada anteriormente: o leitor espera ver em um discurso de uma figura autoritária como o rei, palavras de pomposidade, formais. Porém, ao se deparar com a surpresa de um discurso jocoso, ou inadequadas ao contexto, revela-se uma discrepância, uma “incongruência” irônica, que por sua vez, pode provocar o efeito do riso.

Em outro momento, podemos observar certa atitude sarcástica por parte de outra personagem – Guilherme Vitulo – ao dirigir estas palavras ao rei D. Afonso Henriques:

“...gozando o rei de Portugal de tão eficazes e fáceis ajudas de Nosso Senhor Jesus Cristo, por exemplo, no perigoso aperto que foi dito ao ter sido o da batalha de Ourique, mal haveria de parecerão mesmo Senhor presumirem os cruzados que ali estavam em trânsito de substituí-lo na nova empresa (...) fossem os portugueses sozinhos ao combate, pois já tinham segura a vitória e Deus lhes agradecerá a oportunidade de provar o Seu poder, esta e tantas vezes quantas para isso vier a ser solicitado.” (SARAMAGO, 1989: p.155)

Ou seja: aqui se presencia uma crítica – materializada pela voz da personagem histórica – à atitude e à argumentação do rei, ao proferir que sua conquista pelo cerco de Lisboa será dada senão pela fé que estes mantêm em Deus, contrapondo à fé dos que acreditam em Alá. Tal crítica se relaciona a um posicionamento céptico, na medida em que se desconfia realmente da hipótese de uma ajuda divina para a conquista do cerco.

Mais ainda, aqui é perceptível novamente a artimanha discursiva relacionada à metaficção historiográfica: quem está redigindo tais fatos e a fala dos personagens é senão a personagem Raimundo Silva. É importante destacar também que não se comprova em fontes históricas que tais diálogos entre personagens históricas tenham realmente ocorrido; o que caracteriza, mais uma vez, o estatuto de criação ficcional partindo de uma realidade concreta pré-estabelecida.

Em síntese, pode-se perceber em algumas partes do romance a presença da ironia romântica como elemento provocador de um riso ora de deboche ora de sarcasmo, tendo como forma de renúncia a acusação e a crítica frente a algumas verdades pré-estabelecidas. Tudo isso se caracteriza como artimanhas discursivas por parte do narrador, utilizadas como jogo discursivo, como ferramenta lúdica para o exercício da linguagem, e ao mesmo tempo revelando um tom sério, uma atitude crítica em relação aos fatos narrados.

10. Conclusão:

À guisa de conclusão deste presente trabalho, foi interessante perceber como se deu todo o processo de realização da pesquisa: esta seguiu rigidamente o cronograma proposto, e houve poucos empecilhos nessa jornada, de forma que todos foram passíveis de solução não atrapalhando de maneira grave o andamento da pesquisa.

No início de nossas investigações, pudemos perceber que a ironia está presente em diferentes manifestações artísticas, como a música, o teatro e a pintura, não se restringindo somente à literatura; embora estejamos de acordo que o lócus privilegiado da ironia seja na literatura.

Diante de nossas análises pudemos constatar que a ironia – mais do que mera figura de linguagem ou estratégia discursiva – serve como elemento chave e norteador para propor várias discussões no âmbito da crítica literária que por vezes ultrapassam o viés apenas linguístico em questão, tecendo uma ponte entre filosofia, literatura e linguagem; na medida em que se problematiza todo um modo de se ver o mundo e a realidade que nos cerca, bem como as relações linguísticas que com ele estabelecemos.

Constatamos também que – no contexto da pós-modernidade – a ironia como particular visão de mundo muito se relaciona à subjetividade individual e aos valores que regem a realidade que nos cerca e nos presentifica. Neste sentido, a pesquisa serviu não só como construto de crescimento acadêmico, mas também pessoal para os nela envolvidos.

Em nossa análise do romance pudemos perceber o teor pós-moderno que tal romance carrega. É através das artimanhas discursivas, materializadas senão pela linguagem, que se pode problematizar e questionar o passado histórico e os limites entre fato histórico e ficção. Assim, concluímos que a atitude geral do narrador ao utilizar-se da ironia romântica, para

além de problematizar e, por vezes, provocar o riso; serve também como uma forma de busca de uma identidade nacional, embarcadas num passado que talvez tenha se perdido sem que o saiba necessariamente onde.

Assim, a literatura, em seu pleno exercício linguístico e fazer artístico – artes com palavras – cumpre bem sua função mostrando-se em um processo não só de mimésis no sentido puro, mas sim num processo também dialético de transformação do ser que perpassa invariavelmente pela subjetividade individual, e pelas práticas humanas imbuídas em valores que formam nosso elemento motivador dentro de nossa práxis investigativa.

11. Referências:

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981
- BOOTH, Wayne C. **A Rhetoric of Irony**. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.
- DUARTE, L.P. **Ironia e humor na literatura**. São Paulo: Alameda, 2006.
- FERRAZ, M. de Lourdes. **A ironia romântica**. Lisboa: IN-CM, 1987, p. 15-45.
- GINSBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- GOBBI, M.L. Z. **A ficcionalização da história: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea**. Araraquara. Tese (Doutorado em Teoria Literária), UNESP, 2007.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- KUNTZ, Maria. **A metaficção historiográfica em História do Cerco de Lisboa**. Revista do Centro de Estudos Portugueses (Fale/UFMG), Belo Horizonte, v. 22, n. 30, jan./ jun. 2002.
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, 250).
- SARAMAGO, J. **História do Cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHLEGEL, F. **Aesthetic and Miscellaneous works**. Trad. F.J. Millington, Londres: 1849.
- SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação**. t.1. Trad., apresent., notas e índices Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.