

Ironia imagética em Saramago: pintando cavernas e jangadas com palavras¹

Kazue Saito Monteiro de Barros

Liliane Felix Valença Cintra

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: Este estudo teve como objetivo caracterizar e definir a ironia, investigando suas diferentes estratégias de formulação. Nosso *corpus* compõe-se dos romances *A Caverna* e *A Jangada de Pedra*, ambos de José Saramago. Foram utilizados não só estudos específicos sobre a ironia, mas também pressupostos e conceitos do Sociointeracionismo Americano. Concluiu-se que o fenômeno irônico pode revelar-se sob três formas de construção: (1) de forma predominantemente verbal; (2) por meio da multimodalidade, em que fotos, desenhos e cores diferenciadas unem-se a recursos linguísticos para a produção de sentido; (3) por meio exclusivamente verbal, porém gerando uma imagem que, uma vez concluída, dispensa a linguagem utilizada em sua formação e inscreve-se como desenho crítico na mente dos leitores. Neste artigo, nos deteremos no estudo desse terceiro tipo de ironia identificado, aqui chamado de ironia imagética.

Palavras-chave: tipos de ironia; ironia imagética; romances.

Abstract: This study aimed to characterize the phenomenon of irony by examining its different formulation strategies. Our *corpus* consists of Jose Saramago's novels *The Cave* and *The Stone Raft*. The theoretical basis of the analysis includes not only specific studies on irony but also the presuppositions and concepts of American Sociointeractionism. The data demonstrated that irony may be constructed by (1) predominantly verbal means; (2) multimodality, where photos, drawings, colors and words are joined for the production of meaning; (3) exclusively verbal elements that create a mental image in the reader's mind. Although the words themselves may not be critical, the image generated by them gives a very critical and ironic

1. Recebido em 31/05/2012. Aprovado em 19/10/2012.

meaning to the message as a whole. This article focuses on this type of irony, which we called imagetic irony.

Keywords: types of irony; imagetic irony; novels.

Resumen: Este estudio tuvo como objetivo caracterizar y definir la ironía, mediante la investigación de sus diferentes estrategias de formulación. Nuestro corpus está compuesto por las novelas *A Caverna* y *A jangada de pedra*, ambas de José Saramago. Se emplearon no sólo estudios específicos sobre la ironía, sino también presupuestos y conceptos del Sociointeraccionismo Americano. Se llegó a la conclusión de que el fenómeno irónico puede manifestarse bajo tres formas de construcción: (1) de forma predominantemente verbal; (2) a través de la multimodalidad, en la cual, fotos, dibujos y colores diferenciados se unen a recursos lingüísticos para la producción de sentido; (3) por medio exclusivamente verbal, si bien generando una imagen que, una vez concluida, prescinde del lenguaje utilizado en su formación y se inscribe como diseño crítico en la mente de los lectores. En el presente artículo, nos detendremos en el estudio de este tercer tipo de ironía identificado, aquí denominado ironía imagética.

Palabras-clave: tipos de ironía; ironía de la imagen; novelas.

Introdução

O fenômeno irônico pode revelar-se sob três aspectos: primeiro, de forma predominantemente verbal, através de ditados populares, repetições e demais recursos linguísticos capazes de possibilitar uma interpretação dialética. Este é o tipo mais frequente de ironia, encontrado em praticamente todos os gêneros textuais. O segundo tipo irônico se constrói por meio da multimodalidade, em que fotos, desenhos e cores diferenciadas unem-se a recursos linguísticos para a produção de sentido. A ironia multimodal é muito frequente em textos publicitários e propagandas. Finalmente, há o que chamamos ironia imagética, um tipo irônico construído exclusivamente por elementos verbais, capaz de gerar uma imagem que, uma vez concluída, dispensa a linguagem utilizada em sua formação e inscreve-se como desenho crítico na mente dos leitores. Neste artigo, analisaremos em especial o

terceiro tipo, a ironia imagética. Nossa análise se dá através de dois romances de José Saramago: *A Caverna* e *A Jangada de Pedra*. Convém salientar que, ao analisarmos os romances, não temos intenção de fazer nenhuma crítica literária – nosso foco está nas estratégias de construção da ironia enquanto fenômeno discursivo. O que tentamos responder através da pesquisa é: quais são as estratégias discursivas para a construção de ironias? E como o “ironista”² sinaliza o sentido irônico do texto?

De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2008), as teorias que tratam da ironia classificam-na como: a) *tropo*, seguindo a tradição retórica, a que pertence Kebrat-Orechionni, para quem a ironia objetiva dizer o contrário do que se quer que o interlocutor compreenda; b) *menção*, proposta por Wilson e Sperber, ou seja, uma espécie de citação de um personagem desqualificado, o qual expressa seu ponto de vista, deslocadamente, em relação ao contexto – Oliveira define assim a teoria de menção: “os autores sustentam que as menções são interpretadas como o eco de um enunciado ou de um pensamento no qual o locutor assinala a falta de ajuste ou de pertinência.” (2006: 39); c) *polifonia*, em que um locutor apresenta, mas não assume e até considera absurda, a posição de um enunciador e d) *paradoxo*, visto por Berrendoner como capaz de invalidar, no próprio ato de produzir, uma enunciação.

Brait analisa a ironia sob a perspectiva discursiva, segundo a qual o fenômeno se dá “como conjunção de discursos e, mais especificamente, como forma particular de interdiscurso” que ‘não parece estar necessariamente a serviço do riso, embora essa seja uma consequência inevitável’. (2008: 13). Sendo um fenômeno discursivo, a ironia não está restrita a gêneros específicos, podendo aparecer em textos cujo objetivo é humorístico bem como naqueles que ostentam um papel social sério, educativo e disciplinador, utilizando-se da ironia como estratégia de persuasão.

Enquanto todas as teorias, tomadas em conjunto, podem favorecer a visão panorâmica do objeto estudado, cada uma delas, separadamente, visa a

2. “Ironista” é a tradução oficialmente utilizada para o termo “ironist”, conforme aparece na obra de referência de Hutcheon (2000).

defini-lo de acordo com óticas específicas. Em nosso caso, acontece o mesmo. Para nós, a ironia não aparece apenas como um meio de expressar o contrário do que é dito, mas como modo de significar algo *diferente* – o contrário, às vezes, mas, não sempre – do enunciado. Essa diferença entre o que é dito e o que se quer dizer gera uma quebra naquilo que Tannen e Wallat (2002) chamam de “estruturas de expectativa”, sobre as quais se constrói toda e qualquer interação. Para nós, é essa quebra o que ocasiona um efeito cômico, tantas vezes presente em textos irônicos, o qual, muitas vezes somado à crítica, produz a sensação de ironia.

As autoras, com cujo ponto de vista concordamos, apresentam uma noção interativa de enquadre

que se refere à definição do que está acontecendo em uma interação, sem a qual nenhuma elocução (ou movimento ou gesto) poderia ser interpretado... A noção interativa de enquadre, então, refere-se à percepção de qual atividade está sendo encenada, de qual sentido os falantes dão ao que dizem.” (Tannen e Waallat 2002: 188-189).

O enquadre e as estruturas de expectativa estão intimamente relacionados e a quebra nessas estruturas, de certa forma, contribui para o fenômeno da interferência de séries, apontado por Bergson (2007: 71) como componente da comicidade – tantas vezes presente em um discurso irônico – e expresso assim: “uma situação é sempre cômica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e pode ser interpretada ao mesmo tempo em dois sentidos diferentes.”

Linda Hutcheon (2000: 16) lança a seguinte pergunta: “O que o leva a decidir que o que você ouviu (ou viu) não faz sentido por si só, mas requer uma suplementação com um sentido (e um julgamento) diferente, inferido, que então o levaria a chamá-lo de ironia?” Encontramos na teoria sociointeracionista seguida por Tannen e Wallat uma possível resposta: a quebra nas estruturas de expectativa leva os leitores/expectadores/

interlocutores a reavaliar a situação em que aquele texto é produzido, em busca das intenções do autor. Essa quebra é um dos fatores que possibilitam a compreensão do efeito irônico.

Para Hutcheon (2000), a ironia figura mais como estratégia discursiva do que como *tropo* retórico ou figura. O sentido irônico de um discurso segue em fluxo – não é estagnado e fixo, como se pudesse ser retirado de um reservatório ou de uma caixa de ferramentas. Afirma a autora:

A ironia acontece como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações. (Hutcheon 2000: 30)

É nas comunidades discursivas que a ironia “acontece” – e este é o verbo que, para a autora, define melhor o processo discursivo em que se constrói o efeito irônico.

Acerca do humor presente nas ironias, Hutcheon reflete:

Nem todas as ironias são divertidas – embora algumas sejam. Nem todo humor é irônico – embora algum seja. No entanto, ambos envolvem relações de poder complexas e ambos dependem de contexto social e conjuntural para que possam realmente existir. (Hutcheon 2000: 48)

Não obstante a aparente máscara de desprezo que se pinta no fenômeno irônico, acreditamos que muitas vezes ocorre uma mistura entre as definições de ironia e de sarcasmo. Para a autora, a ironia não é obrigatoriamente cômica. Mas, o fator cômico, presente, mesmo que não obrigatoriamente, na maioria dos textos irônicos, confere à ironia uma leveza que o sarcasmo não tem. Obviamente, a linha de demarcação entre ambos é demasiado tênue e subjetiva. Porém, a mais marcante característica diferenciadora entre sarcasmo e ironia é o elevado grau de mordacidade crítica que o sarcasmo apresenta.

A ironia envolve as emoções, sendo capaz de despertar sentimentos, como simpatia ou raiva, concordância ou revolta. Logo, encontra meio propício no romance, gênero destinado à manipulação emocional dos interlocutores.

Ao estabelecer um relacionamento diferencial entre o dito e o não dito, a ironia parece ensinar a inferência, não só de significado, mas de atitude e julgamento... Nesse sentido ela é o que a teoria dos atos de fala chama de um ato ‘perlocucionário’ também, pois ela produz certos efeitos consequentes sobre os sentimentos, pensamentos ou ações da plateia, do falante ou de outras pessoas. (Hutcheon 2000: 66)

O significado, em qualquer ato comunicativo, está delimitado por um contexto social e situacional específico, logo, a autora descarta os conceitos tradicionais de semântica – que abordam o significado em termos de “condições de verdade ou da relação de palavras com coisas” – e atenta para a prática social da linguagem, afirmando que “parece não haver outra maneira de falar sobre o estranho fato semântico de nós podermos usar a linguagem para transmitir mensagens que são diferentes do que estamos realmente dizendo.” (Hutcheon 2000: 90) Além disso, a relação entre o dito e o não dito não é igualitária: o não dito está sempre “desafiando” o dito.

Para Hutcheon (2000), a ironia tem três aspectos semânticos: (1) relacional – a ironia é produto da relação entre o autor, o interlocutor e o próprio discurso irônico; (2) inclusivo – o sentido literal não é abandonado, mas adicionado ao sentido do que não é dito explicitamente, e assim, juntando o dito e o não dito, cria-se uma terceira área significativa, na qual acontece o efeito irônico. É na interseção entre o dito e o não dito que a ironia se constrói. E (3) há o aspecto diferencial – a ironia não significa exatamente o oposto do que se diz, ou seja, o dito e o não dito não são, obrigatoriamente, contrários, mas são sempre diferentes.

Conceituamos ironia como uma estratégia discursiva que envolve dois aspectos fundamentais: a quebra das estruturas de expectativa e a possibilidade

de interpretação em pelo menos dois sentidos distintos. A crítica não é obrigatória para produzir o efeito irônico, mas mostra-se presente quando o texto tem funções moralizantes ou denunciadoras. Classificamos o fenômeno irônico como ironias linguísticas – aquelas que utilizam, predominantemente, mecanismos verbais em sua construção; ironias multimodais – que mesclam mecanismos verbais e pictóricos; e ironia imagética – em que as palavras usadas geram uma imagem na qual reside a crítica. Como adiantado, neste artigo, o foco incidirá sobre o terceiro tipo de ironia citado, aqui chamada de ironia imagética, a qual consiste em uma imagem mental construída através de palavras não necessariamente irônicas.

Nosso *corpus* se compõe de dois romances de José Saramago: *A Caverna* e *A Jangada de Pedra*. O primeiro tem como texto base o mito da caverna, relatado por Platão em *A República*, livro VII. Antes de tratar do romance, vejamos um resumo desse mito platônico.

Através de seu método de perguntas e respostas, Platão constrói a história de seis prisioneiros em uma caverna, cuja própria condição de prisioneiros é ignorada por todos eles, já que viveram sempre assim. Seu pescoço é atado por cordas de tecido de forma a não movimentarem a cabeça, o que garante que olharão para um único ponto, fixado a sua frente. Existe, por trás do local onde estão, uma espécie de murada, e, à sua frente, uma fogueira e uma parede. Enquanto pessoas e animais passam sobre a murada, o fogo reflete sua sombra na parede e os prisioneiros julgam ver a realidade, quando veem, de fato, apenas a projeção de sua sombra. O mesmo acontece quando algum transeunte fala: os prisioneiros julgam ouvir a voz, mas o que escutam é apenas o som de ecos. Platão sugere retirar algum dos prisioneiros e levá-lo à superfície, fora da caverna. Primeiro, a luz lhe cegaria, mas, supondo que houvesse uma adaptação, aos poucos, o personagem poderia perceber que existem coisas que nunca imaginou, ou que conheceu apenas superficialmente. Quando esse ex-prisioneiro voltasse à caverna para alertar seus companheiros da existência de outras realidades, os cinco o julgariam enlouquecido, pois não conhecem nem reconhecem nenhum dos seres que o ex-prisioneiro vira. A questão lançada por Platão é: o que alguém que consegue sair da caverna,

e observar realidades diferentes, deve fazer? Será possível se conformar novamente com os ecos e as sombras projetadas na parede?

O romance *A Caverna* relata a história de um oleiro, Cipriano Algor, viúvo, que mora numa aldeia de interior com a filha e o genro. A uma distância considerável da casa dos Algores, cresce um centro comercial (conhecido como o Centro) que começa a ditar as regras do que é vendável ou não, e para onde o oleiro viaja, periodicamente, a fim de entregar as encomendas de louças que o Centro lhe compra, e para levar o genro, o jovem Marçal Gacho, que trabalha como guarda, no setor de segurança do Centro. Cipriano aprendeu a profissão de oleiro com seu pai, o qual, por sua vez, a aprendeu com o pai, e assim numa sucessão interminável. Porém, em determinado momento, o Centro passa a rejeitar os artefatos de barro cozido da olaria Algor, sob a justificativa de que objetos de plástico duram mais e são mais baratos, o que gera uma desvalorização para as bilhas, canecas e louças construídas por Cipriano. A partir desse momento, o narrador passa a mostrar que Cipriano vive em uma das muitas cavernas que a existência humana possibilita. Por não saber fazer outra coisa, o oleiro e sua filha, Marta, resolvem continuar a obra da olaria, construindo bonequinhos de barro, de seis modelos diferentes, aparentemente inúteis, e arriscar ofertá-los ao Centro para que este realize uma enquête sobre o seu potencial valor econômico.

Enquanto isso, o jovem genro de Cipriano, Marçal, recebe a tão esperada (por ele) promoção a guarda residente e ganha autorização para viver no Centro com o sogro e a esposa, que, a esta altura do romance, está grávida. É ao se mudar para o Centro que se torna claro o fato de Cipriano Algor ter saído de uma caverna para entrar em outra. Cipriano, agora não mais oleiro, pois o Centro rejeitou também os bonecos, resolve descobrir que espécie de lugar é este em que está obrigado a morar.

Quando Marçal chega a casa dizendo que trabalhará em turno diferente, numa tarefa sigilosa, a curiosidade de Cipriano aumenta e ele não descansa até descobrir o que o Centro está tentando esconder. Durante a noite, enquanto seu genro está de guarda numa área subterrânea do Centro, Cipriano aparece e, sem opor resistência, Marçal indica o caminho para o mistério. Cipriano

entra num local escuro e úmido e sente que está andando sobre uma plataforma elevada. Ao erguer a vista, percebe seis esqueletos humanos, sentados no chão, com a cabeça imobilizada através de uma corda. À frente deles, há uma parede e restos de uma fogueira. Cipriano sai da caverna, consternado, clamando para o genro: “estes somos nós”. Percebendo que, não importa o caminho tomado, o ser humano sempre estará em uma ou outra caverna, Cipriano decide voltar para a aldeia, propor casamento a sua vizinha, Isaura Madruga, por quem nutre interesses românticos secretos, e viver com o cão Achado, que, logo cedo no romance, aparece em sua casa e a quem tiveram de deixar na aldeia, aos cuidados de Isaura, pois o Centro não admite animais de estimação. Quando Marta e Marçal vêm visitar Cipriano, num dia de folga, descobrem o homem que escolheu em que caverna queria habitar.

O segundo romance que analisamos neste trabalho é *A Jangada de Pedra*, no qual ficamos sabendo que a Península Ibérica, de repente, se desprende da Europa, através de uma rachadura na fronteira entre Espanha e França, os montes Pireneus. Mas, antes de essa porção territorial sair flutuando propriamente, acontecem coisas estranhas com alguns personagens. Os quatro personagens que vagam desde o início da narrativa, tentando entender as coisas que vêm ocorrendo em sua terra natal, são: Joana Carda, que risca o chão com uma vara de negrilho, no exato momento da rachadura dos Pireneus, e o risco não se desfaz, nem com as mais extremas tentativas; Joaquim Sassa, que atirou ao mar uma pedra, mais pesada que suas forças, e a viu, espantado, cair a uma distância enorme mar adentro, bem no justo momento da ruptura dos montes; José Anaíço, que é seguido por um bando de milhares de estorninhos desde que os Pireneus se racham até que encontra Joana Carda, se envolve romanticamente com ela, e os estorninhos, tão repentinamente como chegaram, se vão; Pedro Orce, espanhol de Andaluzia, que sente a terra tremer debaixo dos pés, sem que nenhum sismógrafo registre efeito igual. Os quatro aproveitam o caos que a separação da península ocasiona para tentar encontrar respostas aos fenômenos estranhos que estão ocorrendo. Maria Guavaira, portuguesa que resolveu, por pura falta do que fazer, desfiar uma meia de lã azul e descobriu que, por mais que puxasse o fio, a meia não se

desfazia e o fio não se acabava, recebe em casa os quatro personagens iniciais, que chegam até ela por seguirem um cão ruivo e gigantesco, com uma luz inexplicável no olhar e um fio de lã azul pendurado nos dentes, cão que não ladra, não morde e que faz de tudo para eles entenderem que devem segui-lo.

Esses personagens, junto com o discurso do autor (e do narrador), favorecem a criação da ironia imagética, além de nos proporcionarem muitas ironias linguísticas.

A ironia imagética

Para melhor iniciar este tópico, é necessário tocar em um assunto não pouco complexo: a metáfora. Iniciaremos abordando, de forma bastante resumida, algumas definições que pavimentarão nosso caminho rumo ao que chamamos de ironia imagética. Embora haja pontos de contato entre a metáfora e a ironia imagética, demonstraremos que estas são estratégias comunicativas distintas. Ilustraremos essa distinção através do *Conto da Ilha Desconhecida*, de Saramago, comparando sua construção, enquanto metáfora, à ironia imagética presente em *A Jangada de Pedra* e *A Caverna*.

Para Pontes (1990: 50), metáfora significa “entender um conceito em termos de outro.” “Especificamente”, continua a autora, nós tendemos “a estruturar os conceitos menos concretos e inerentemente mais vagos (como aqueles das emoções) em termos de conceitos mais concretos que são mais claramente delineados em nossa experiência.”

A autora chama atenção para o fato de que estruturar um conceito em termos de outro não significa que os dois sejam a mesma coisa. Baseando-se em estudos de Lakoff e Johnson, sugere que “as metáforas não têm como base similaridades existentes, inerentes aos conceitos, mas são as próprias metáforas que criam essas semelhanças que, de outra forma, não existiriam.” (2000: 57).

D’onofrio (1980) classifica a metáfora em dois momentos: o retórico e o semântico. No primeiro momento, a metáfora seria “uma identidade construída por transferência de sentido de um lexema para outro”, que teria valor predicativo capaz de dar uma percepção especial a determinado objeto.

O autor afirma que “a relação analógica ou de semelhança, própria da metáfora, atinge ideias e sentimentos, não apenas objetos, e envolve todo o enunciado, não só as palavras isoladamente consideradas.” (1980: 153).

Já no nível semântico, o autor define metáfora de forma discursiva, como uma estratégia que estabelece relação entre elementos sintagmáticos. Essa relação pressupõe a atribuição de qualidades a seres pertencentes a campos semânticos diferentes. Logo, a metáfora teria, sob essa perspectiva, uma função predicativa, implicando em caracterização e julgamento.

Tolentino (2000: 88) cita Lakoff, confirmando que “na maioria dos casos, o que está em evidência não é a verdade ou falsidade de uma metáfora, mas as percepções e inferências tiradas dela e as ações sancionadas por ela.”

Cavalcante (2002), citando os trabalhos de Fauconnier e Turner sobre a habilidade humana de produzir significados, admite que

o reconhecimento dos processos de identidade, igualdade e equivalência é o resultado de um complexo, criativo e inconsciente trabalho da mente humana. Apesar de inconscientes, os processos de identidade e oposição, igualdade e diferença são apreensíveis na consciência humana e, assim sendo, proveem uma forma natural de acesso aos processos desencadeadores da produção de significado. (Cavalcante 2002: 75)

A metáfora funcionaria, assim, como um enquadre (*frame*), ou seja, uma “definição do que está acontecendo em uma interação, sem a qual nenhuma elocução (ou movimento ou gesto) poderia ser interpretado.” (Tannen e Wallat 2002: 188) A metáfora guia a interpretação do leitor, fazendo-o perceber que espécie de jogo está sendo jogado.

A ironia imagética, para se construir, cruza seus caminhos com os da metáfora, mas, seguindo a diferenciação de Hutcheon (2000), afirmamos que, as forças interpretativas presentes na metáfora e na ironia são opostas. Na metáfora, cria-se uma semelhança entre elementos diferentes que se unem através do discurso – e de nenhuma outra forma. É o discurso que cria essa semelhança e a lança no mundo real. A ironia, por outro lado, não cria

apenas uma semelhança: ela é construída de tal forma que evidencia uma diferença através da semelhança. O ironista está interessado, não apenas em aproximar polos conceituais diferentes, mas em apontar, através de pistas de contextualização, que as *diferenças* entre os polos são seu foco. Quando Saramago constrói a imagem da jangada de pedra, ele não quer apenas comparar a Península Ibérica a uma nau que, mais uma vez na história, se lança ao mar. Ele pretende estabelecer, além dessa semelhança, a diferença entre a Península e o restante da Europa: há uma intenção crítica, escondida por trás da imagem que a faz dar um passo além da metáfora e tornar-se ironia.

Kothe (1986: 9-10) diz que

a força da metáfora é proporcional à quantidade e qualidade de coisas que ela for capaz de sugerir de modo sintético. Ela é tanto mais surpreendente quanto mais distantes entre si forem os elementos da comparação. [...] Nos primeiros textos gregos em que a palavra metáfora foi usada, ela designava o movimento contínuo das patas dos cavalos, movimento em que a pata traseira vai tocar o mesmo ponto deixado pela pata dianteira.

A Jangada de Pedra é uma crítica social que trata da unificação da Europa e da franca inadaptação a esse fenômeno, por parte da Península Ibérica, que flutuava à deriva, por assim dizer, sem uma identificação econômica, social e cultural marcante com os demais países europeus. O romance proporciona ao leitor o que chamamos aqui de ironia imagética. Trata-se da construção de uma imagem, com palavras irônicas ou não, capazes de gerar, no interior da própria imagem, um quadro crítico, de ironia marcante. Enquanto a ironia linguística funciona apenas quando podem ser lembradas as palavras que a constroem, sendo, em alguns casos, necessário recordar toda uma frase ou um ditado popular para que o sentido seja alcançado, na ironia imagética a linguagem serve para construir uma imagem que, após finalizada, dispensa as palavras que a formaram e constitui, por si só, uma ironia brilhante e uma crítica desenhada na mente dos leitores.

Várias páginas do romance descrevem o rompimento dos montes Pireneus e o consequente deslocamento da Península Ibérica rumo ao oceano, deixando de fazer parte da Europa. A península (agora ínsula) flutua no oceano enquanto líderes políticos discutem o futuro da Europa e tecem comentários acerca da importância de Portugal e Espanha para o continente. O narrador descreve assim a primeira manifestação de afastamento da península:

Chegou o momento de dizer, agora chegou, que a Península Ibérica se afastou de repente, toda por inteiro e por igual, dez súbitos metros, quem me acreditará, abriram-se os Pireneus de cima a baixo, como se um machado invisível tivesse descido das alturas, introduzindo-se nas fendas profundas, rachando pedra e terra até ao mar. (Saramago 2006: 31)

E, continua, na página 39,

Então, a Península Ibérica moveu-se um pouco mais, um metro, dois metros, a experimentar as forças. As cordas que serviam de testemunho, lançadas de bordo a bordo, tal qual os bombeiros fazem nas paredes que apresentam rachas e ameaçam desabar, rebentaram como simples cordéis, algumas mais sólidas arrancaram pela raiz as árvores e os postes a que estavam atadas. Houve depois uma pausa, sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda, e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com sua gente e os seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido. (Saramago 2006: 39)

Linda Hutcheon (2000: 99) distingue ironia de metáfora através do “aspecto semântico diferencial”, ou seja, “a identidade básica da ironia se constitui principalmente em termos de diferença e a da metáfora, em termos de similaridade”.

Para ilustrar e esclarecer essa diferença, usaremos um exemplo colhido em obra do próprio José Saramago: *O Conto da Ilha Desconhecida*. Nesse conto, um personagem masculino anônimo vai até o castelo real e se posta na “porta das petições” a fim de conseguir que o rei atenda seu pedido. O rei, de início, não se dá ao trabalho de comparecer para ouvi-lo, mas envia o primeiro-secretário, que envia o segundo, que envia o terceiro, que acaba enviando a “mulher da limpeza”, que, como não tem subordinados, vai dizer ao homem que o rei anda ocupado e não virá tão cedo. O homem resolve esperar e só sair de lá com o pedido atendido: quer que o rei lhe dê um barco para que possa ir em busca da ilha desconhecida.

O rei, após tamanha insistência, resolve atender ao pedido do homem que quer um barco. Pergunta-lhe se sabe navegar e ouve em resposta que a prática é a melhor instrutora. Aquilo parece ao rei uma grande loucura, mas, a fim de ver-se livre do homem inconveniente, dá-lhe um cartão para ser entregue ao dono do barco, confirmando a nova posse. Chegando ao porto, o homem logo identifica seu barco, que na verdade não passa de uma caravela, e se dá conta de que não está sozinho: a mulher da limpeza identificou-se com o sonho de encontrar a tal ilha desconhecida e fugiu do castelo para aventurar-se na busca. O homem que agora tem um barco, mas ainda não tem tripulação, tenta recusar-se a levá-la, sem êxito. Como não consegue mais ninguém que queira acompanhá-lo no que parece uma loucura sem tamanho, aceita a companhia da mulher.

A mulher encarrega-se da limpeza do convés, o homem traz mantimentos para a viagem e ambos se preparam para seguir seu rumo ao oceano. Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. “Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma.”

Saramago, através do *Conto da Ilha Desconhecida*, cria uma metáfora acerca da necessidade do autoconhecimento. As relações entre a metáfora criada e o leitor são baseadas na similaridade, o leitor precisa identificar-se com a ideia apresentada, identificar os personagens e seus sentimentos e

aproximá-los de seu universo, reconhecendo neles elementos não-ficcionais. A ironia, por outro lado, requer que se veja não a similaridade, mas as diferenças entre o dito e o não dito. Os sentidos múltiplos do texto ficam visíveis simultaneamente e, como já foi dito, produzem o efeito irônico através da intersecção entre si.

A metáfora poderia ser comparada a um papel semitransparente sobre um desenho, o qual permite ver e decalcar seus contornos, tornando-o reconhecível. A ironia seria mais comparável a máscaras sobrepostas, todas feitas em papel semitransparente, que permitiriam ver umas às outras e ao próprio rosto por trás da última máscara. É nesse reconhecimento da máscara (o dito) e da face por trás dela (o não dito) que se constrói o efeito irônico.

Obviamente, como ocorre em todas as ironias analisadas – e em praticamente todos os discursos em uma sociedade – a ironia imagética precisa ser contextualizada em relação a elementos que não estão necessariamente presentes no texto (ou na imagem) irônico. É necessário entender que Portugal e Espanha são vistos como diferentes da maioria dos países europeus – em aspectos culturais, econômicos e militares, por exemplo. Ao mesmo tempo, não se pode afirmar com convicção que existe uma identidade europeia homogênea. Isso é demonstrado no romance, no seguinte trecho:

Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo, para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, por si só, uma benfeitoria, promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com o seu igual, começamos finalmente a saber o que a Europa é, se não restam nela ainda parcelas espúrias que, mais tarde ou mais cedo, por qualquer modo se desligarão também. Apostemos que em nosso final futuro estaremos limitados a um só país, quintessência do espírito europeu, sublimado perfeito simples, a Europa, isto é, a Suíça. (Saramago 2006: 139)

Este é o cenário construído para a imagem crítica de uma jangada de pedra a flutuar pelo Oceano Atlântico. A ironia reside também no fato de,

séculos atrás, durante as grandes navegações, os ibéricos terem se lançado ao mesmo oceano em caravelas, em busca de novos mundos. Agora, colocados, sem opção, num bloco de terra e pedra, flutuam à deriva em busca de identidade nacional e continental.

Levando em conta o que dissemos até aqui sobre a ironia imagética, podemos perceber que, em *A Caverna*, Saramago constrói mais uma ironia desse tipo. Ao apresentar uma releitura do mito platônico, pintando a imagem da caverna social e capitalista onde se inserem os valores ocidentais, o autor nos convida a refletir numa crítica que dispensa as palavras exatas de sua construção e se fixa na imagem por elas gerada.

A ideia do romance é mais abrangente que a de Platão – Saramago aponta a existência de inúmeras cavernas possíveis, não de apenas uma possibilidade de mundo real. Isso é feito no romance, sutilmente, ao se descreverem lugares como o forno da olaria Algor e o Centro.

Para exemplificar, notemos como é descrito o forno da olaria, que funciona no quintal da casa de Cipriano Algor, o qual trabalha desde o início da vida nesta profissão que herdou do pai e do avô. A narrativa apresenta assim um sonho de Cipriano acerca do forno:

Uma vez que se trata de um sonho, não há que estranhar esse último ponto. Estranhável, sim, por muitas liberdades e exageros que a lógica onírica autorize ao sonhador, é a presença de um banco de pedra lá dentro, um banco exatamente igual ao das meditações, e de que Cipriano Algor só pode ver a parte de trás do recosto, porquanto, insolitamente, este banco está virado para a parede do fundo, a não mais que cinco palmos dela. [...] Cipriano Algor deslizou suavemente entre uma das extremidades do banco e a parede lateral que lhe correspondia, e sentou-se. [...] Ora, no instante preciso em que os dedos de Cipriano Algor iam tocar a parede, uma voz vinda de fora disse, Não vale a pena acenderes o forno. A inesperada ordem era de Marçal, como foi também dele a sombra que durante um segundo perpassou na parede do fundo para logo desaparecer. Cipriano [...] fez um movimento para

voltar-se e perguntar por que motivo não valia a pena acender o forno e que vem a ser isso de me tratares por tu, mas não conseguiu virar a cabeça. A sombra já não estava, a ela não podia fazer perguntas, na vã e irracional suposição de que uma sombra tenha língua para articular respostas, mas os harmónios suplementares das palavras que Marçal havia proferido ainda continuavam a ressoar entre a abóbada e o chão, entre uma parede e a outra parede. [...] Agora até lhe parecia que as palavras que a voz do genro dissera tinham sido outras, e ainda mais enigmáticas, Não vale a pena que se sacrifique. (Saramago 2000: 194-195)

Notamos a imensa similaridade na descrição do forno com a caverna descrita por Platão em *A República*. Cipriano não podia mover a cabeça, via apenas vultos e ouvia vozes e ecos cujo significado era dúbio. O sonho de Cipriano continua:

Cipriano Algor pensou que o melhor, o mais fácil, seria levantar-se simplesmente do banco de pedra e ir lá fora perguntar ao genro que diabo de conversa era aquela, mas sentiu que o corpo lhe pesava como chumbo, ou nem sequer isso, que em verdade nunca será o peso do chumbo tanto que o não consiga erguer uma força maior, o que ele estava era atado ao recosto do banco, atado sem cordas nem cadeias, mas atado. Experimentou outra vez virar a cabeça, mas o pescoço não lhe obedeceu. (Saramago 2000: 196)

Em pouco tempo, ainda sonhando e preso a esta caverna, Cipriano ouviu a voz do genro a comunicar-lhe que havia outras possibilidades lá fora: como guarda recém promovido, Marçal levaria Cipriano e Marta para viver no Centro. Cipriano vê-se obrigado, não mais no sonho, mas quando este se realiza, a mudar-se com o genro e a filha. O Centro mostra ser, então, a caverna de Marçal. Todas as propagandas sobre a superioridade da vida dentro dessa cidade fechada agem sobre o personagem a ponto de fazê-lo acreditar que não existe mais nenhuma possibilidade de vida digna em outro lugar. É

só quando se encontra, já no desfecho do romance, uma caverna idêntica à que Platão descreve que Marçal e Cipriano percebem a realidade: ao sair de uma caverna, é inevitável entrar em outra e viver requer conhecer outras cavernas para, depois de ter visto, poder escolher.

A ironia imagética requer um suporte que permita a sua construção através de muitas palavras, narrativas inteiras, explicações contextuais, por isso, no romance, esse tipo de ironia parece ter um meio propício ao seu desenvolvimento. Ressaltamos que, embora tenhamos analisado a ocorrência mais provável de uma construção irônica em determinado gênero, não podemos concluir que nunca ocorrerão em gêneros inesperados. Como assevera Miller (2009), os gêneros são dinâmicos e não estanques, podendo mudar de acordo com os propósitos comunicativos.

Conclusões

Consideramos que a ironia não é apenas um meio de expressar o contrário do que é dito, mas de significar algo *diferente* – o contrário, às vezes, mas, não sempre – do enunciado. Essa diferença entre o que é dito e o que se quer dizer gera uma quebra no que Tannen e Wallat (2002) chamam de “estruturas de expectativa”, sobre as quais se constrói toda e qualquer interação. Para nós, essa quebra é fundamental para o efeito irônico.

Conceituamos ironia como uma estratégia discursiva que envolve, então, dois aspectos fundamentais: a quebra das estruturas de expectativa e a possibilidade de interpretação em pelo menos dois sentidos distintos, que conservam entre si uma zona de intersecção interpretativa. Não são, necessariamente, as múltiplas interpretações possíveis ao texto irônico que importam, mas um movimento oscilante e constante entre eles – é na área de intersecção entre o que se disse e o que se inferiu que se constrói a ironia. A crítica não é obrigatória para produzir o efeito irônico, mas costuma existir quando o texto tem funções moralizantes ou denunciadoras.

Mencionamos neste trabalho que a construção da ironia pode se dar sob três vertentes, que identificamos a partir dos dados de nossa pesquisa: as

ironias linguísticas, que utilizam, predominantemente, mecanismos verbais em sua construção; as ironias multimodais, que mesclam mecanismos verbais e pictóricos e a ironia imagética, em que as palavras usadas – as quais não são, necessariamente, irônicas – geram uma imagem mental crítica, de ironia marcante.

O foco de nossa pesquisa, a ironia imagética, é construída através de palavras que não precisam ser irônicas, mas que são capazes de gerar uma imagem mental plena de ironia. A ironia imagética requer um suporte que permita a sua construção através de muitas palavras, narrativas inteiras, explicações contextuais, logo, o romance parece o gênero ideal ao aparecimento desse tipo de ironia, embora não possamos concluir que nunca ocorrerão em gêneros diferentes, dado o caráter dinâmico dos gêneros textuais.

Referências bibliográficas

- BERGSON, Henry. 2007. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes
- BRAIT, Beth. 2008. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2 ed. Campinas: Ed. Unicamp
- CAVALCANTE, Sandra Maria Silva. 2002. *A metáfora no processo de referenciação*. 191 p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa). PUC-MG. Belo Horizonte
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. 2008. *Dicionário de Análise do Discurso*. Coord. da trad.: Fabiana Komesu. 2 ed. São Paulo: Contexto
- D'ONOFRIO, Salvatore. 1980. Concepção retórica e concepção semântica da retórica. São Paulo: *Rev. Alfa*, vol. 24. pp 149-156.
- HUTCHEON, Linda. 2000. *Teoria e política da ironia*. Minas Gerais: UFMG
- KOTHE, Flávio. 1986. *A alegoria*. São Paulo: Ática
- MILLER, Carolyn. 2009. *Gênero textual, agência e tecnologia*. Recife: UFPE
- OLIVEIRA, Daniele de. 2006. Estudo da ironia: o caso Veríssimo. *Revista da Abralín*, vol. 5, n. 1 e 2, pp 33-60, dez.
- PONTES, Eunice. 1990. Metáforas temporais em português coloquial. In: PONTES, Eunice (org.). *A metáfora*. pp. 45-53. São Paulo: Unicamp
- SARAMAGO, José. 2000. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras

_____. 2006. *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras

_____. 1998. *O Conto da Ilha Desconhecida*. São Paulo: Companhia das letras

TANNEN, Débora; WALLAT, Cinthia. 2002. Enquadres interativos e esquemas de conhecimento em interação – exemplos de um exame/consulta médica. In: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. *Sociolinguística interacional*. São Paulo: Loyola

TOLENTINO, Magda V. F. de. 1990. Muito além das metáforas. In: PONTES, Eunice (org.). *A metáfora*. pp. 77-89. São Paulo: Unicamp.