

# A PRESENÇA DA IRONIA COMO DADO INTEGRANTE DE DISCURSOS NARRATIVOS DE CONTOS BRASILEIROS

*Juciene Silva de Sousa Nascimento<sup>1</sup>*

*Andressa Dias Koehler<sup>2</sup>*

**Resumo:** A análise refere-se à presença do elemento irônico em diferentes narrativas de autores da literatura brasileira, como a de Machado de Assis, Lima Barreto, Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Na maioria das vezes, o narrador se apodera de uma ironia ora sutil, ora sagaz que provoca o mais alto grau de rebaixamento das figuras outrora consideradas marginais e/ou maiores dentro de diferentes espaços culturais e temporais. O estudo identifica as distintas formas com que os autores se utilizam da ironia, a fim de pôr em relevo as conversões culturais, sociais, ideológicas, paradigmáticas, entre outros, que vêm ocorrendo ao longo do tempo. O suporte teórico respalda-se em Benjamin (1980); Bosi (2007); Pereira (2001); Barbosa (1995); Pontieri (1999); Santiago (1989), entre outros. Neste, é considerada a existência de uma teia irônica, tecida com engenho magistral pelos autores, sobretudo quando desejam satirizar a existência humana em detrimento da sua inserção nos seguimentos sociais.

**Palavras-Chave:** Narrativas brasileiras; ironia; sátira; engenho.

## Introdução

A literatura sempre pode ser considerada, também, como veículo de informação e reflexo da sociedade em que é produzida. Diante dessa perspectiva, ao longo do tempo, inúmeros autores a utilizaram como uma forma eficaz de produzir cultura, propagar costumes, imortalizar tipos, bem como refutar aquilo que os incomoda no mundo real. Por conta disso, a arte literária serviu, e ainda serve, como forma de demonstração da liberdade de expressão humana, sobretudo, em momentos históricos de coerção governamental. Nessas situações, nada mais resta aos literatos que metaforizar, para dizer aquilo que precisa ser dito, e ironizar, a fim de criticar, rebaixar ou apresentar o outro lado do que se é dito, num jogo paradoxal de palavras.

---

1 Professora/pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da Universidade do Estado da Bahia, Campus X. E-mail: jssnascimento@uneb.br.

2 Professora Adjunta da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutora e Mestre em Educação (UFES). Licenciada em Letras Português (UFES). E-mail: andressa.koehler@ufes.br.

Nesse sentido, a ironia pode ser considerada como uma grande parceira do fazer literário, haja vista as intenções de quem a utiliza em conformidade com a sua própria definição, que, na Europa Moderna, podia ser entendida como:

[...] algo que “diz uma coisa mas significa outra”, como uma forma de “elogiar a fim de censurar e de censurar a fim de elogiar”, e como um modo de “zombar e escarnecer”. Era também usado para significar dissimulação, mesmo dissimulação não-irônica, subentendidos, e paródia (Muecke, 1995, p. 33).

A partir de tal conceito, pode-se perceber como esse elemento vem sendo trabalhado por autores brasileiros, uns de forma mais perspicaz, enquanto outros de maneira sutil e sorrateira ao evidenciar traços de personagens tipificadas, ações de uma coletividade, comentários indiciadores na voz narrativa, dentre outras coisas. No entanto, à medida que as inovações vão chegando, a definição do termo também segue ganhando novas formas de manifestação, o que antes era proposital, agora pode ser possível considerar a ironia como possuidora de uma natureza dual, ora instrumental, ora observável<sup>3</sup>. Isso suscita a possibilidade da percepção autoral de algo que socialmente não agrada, ou é inaceitável e no tecer da linguagem literária; em alguns casos, a ironia flui sem ao menos ser conjecturada e/ou arquitetada, já em outros, o autor faz questão de utilizá-la como se fosse um instrumento de guerra, na qual seu proprietário é altamente treinado para o manejo de tal instrumento, atacando na hora certa e se defendendo de acordo com o golpe inimigo.

Em literatura, assim como já foi salientado, a ironia também pode ser compreendida como uma forma de parodiar, que, segundo Josephe Shipley (apud Sant’anna, 2004, p. 12), é discriminada em três tipos básicos: a) *verbal* – com a alteração de uma ou outra palavra do texto; b) *formal* – em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria; c) *temática* – em que se faz a caricatura da forma do espírito de um autor. Nesse sentido, tentar-se-á identificar, aqui, como autores de contos populares brasileiros utilizam-se de tal ferramenta no instante da escritura literária, pois faz parte da cultura de um povo recompor a memória das épocas que se foram e, deste modo, podemos “saber” do conto popular testemunhando sua presença em antologias a que foi escolhido e, ainda, estudado, analisado; visto, assim, não sob o prisma do prazer, mas sob bisturis dissecadores que servem a análises minuciosas de cada uma de suas partes, em busca de compreensão maior<sup>4</sup>.

A análise se fará de forma a perceber como os autores Machado de Assis, Augusto dos Anjos, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa se comportam diante da inspiração real para a criação de tipos sociais, bem como a forma como esses

---

3 MURCKE, 1995, p. 35.

4 MARIA, 1992, p.15.

são analisados, interpretados, censurados e rebaixados diante de suas condições existenciais.

## **1 Elementos irônicos constitutivos do discurso narrativo em *Noite de almirante*, de Machado de Assis**

O conto *Noite de Almirante*, de Machado de Assis, é uma das muitas narrativas machadianas que evidenciam o caráter perspicaz de um escritor à frente do seu tempo. Nele a tessitura textual é um emaranhado de visões realistas e representatividades personificadas de ideias, discussões narrativas e rupturas sociais, as quais surgem ao longo da narrativa não com a intenção de aliciar ou persuadir o leitor, mas sim com a casta intenção de apenas apresentar verdades outrora omitidas e/ou resguardadas por antecessores que prezavam por uma estética obsoleta, quiçá disfuncional.

É interessante observar como Machado logra representar tipos de forma verticalizada com propriedade, perpassando por culturas e colocando em relevo as ferramentas constitutivas da (a)moralidade social, como acentua Alfredo Bosi (2007, p. 10-11), afirmando que o olhar utilizado pelo narrador machadiano ora é cognitivo e, no limite, definidor, ora é emotivo ou passional, que, num estilo diplomático, contido, medido, civilizado, mediador em primeira instância parece querer atenuar a gravidade dos fatos, porém no plano de fundo revela o caráter obscuro da realidade narrativa.

No conto *Noite de Almirante* é visível a infinidade de focos, visões e aplicabilidades que podem ser retidas pelos leitores contemporâneos, haja vista o tempo da escrita narrativa comparado à carga ideológica e sociocultural pertencentes aos indivíduos do século XXI, no entanto a aplicabilidade e o reconhecimento dos traços reais são inevitáveis, o que pode confirmar a ideia de Walter Benjamin (1980, p. 62), que diz ser a narrativa diferente da informação, pois ela não se exaure, conserva coesa a sua força e é capaz de desdobramentos mesmo depois de passado muito tempo. Mais adiante Benjamin discute a ideia de que narrar histórias é sempre a arte de continuá-las contando e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas. Perde-se porque já não se tece e fia enquanto elas são escutadas. Nesse contexto, Machado se apropria da metalinguagem a fim de discutir o fazer narrativo, no sentido de evidenciar como a arte de narrar está perdendo o seu lugar para a praticidade moderna, personificando tal ideia em personagens do conto como Deolindo, que é o narrador que retira das suas viagens as histórias que irá narrar para um público que já não é mais tão interessado e as considera, agora, apenas como “narração de episódios”.

Nesse sentido, é *mister* que se leve em consideração no conto *Noite de Almirante* a existência de dois tipos narrativos explanados por Benjamin (1980, p. 58), que os diferencia como “marinheiro mercante”, aquele narrador que, quando faz uma viagem, tem alguma coisa para contar, que é imaginado como alguém que veio de

longe; e o “lavrador sedentário”, que é aquele que, vivendo honestamente do seu trabalho, ficou em casa e conhece histórias e tradições de sua terra. Pode-se dizer da figura do marujo Deolindo, que representa o marinheiro mercante, e do mascate José Diogo, o qual pode ser entendido como o narrador sedentário, este estando mais frequentemente em sua terra, passava horas conversando com Genoveva, a ouvinte que tecia e fiava enquanto ouvia as histórias de ambos os narradores, a qual foi indiscutivelmente seduzida pelo discurso do narrador sedentário momentaneamente, por estar constantemente em sua companhia e que, logo depois, perde também o encantamento por esse narrador e prefere estar sozinha, imbuída na sua praticidade moderna.

O reconhecimento do engenho machadiano, em dar atenção privilegiada à construção narrativa, deve ser o mesmo que cuidadosamente observa a criação das personagens, as quais, na maioria das vezes, se mostram como elementos representativos dos vários tipos sociais que compõem o dia a dia das experiências humanas. Diante disso, é possível identificar nas personagens de *Noite de Almirante* uma representação, ora sutil, ao olhar mais desatento, ora densa, ao olhar mais apurado, de tipos sociais evidenciadores de uma quebra de paradigmas e/ou valores criados pela sociedade patriarcal e machista antecessora da modernidade, a qual, mesmo estando em processo estrutural, ainda guarda vestígios de tal formação; e, para demonstrar essa conversão paradigmática, Machado se apodera de uma ironia sagaz que, com palavras brandas, provoca o mais alto grau de rebaixamento das figuras outrora consideradas maiorais, como é o caso dos consensos ideológicos em torno da figura masculina.

No início do conto, o autor faz ironicamente uma mescla entre substância e característica ao nomenclaturar o personagem como Deolindo, nome no qual a fusão dos significados (Deo = Deus e lindo = dotado de beleza) remete à imagem perfeita de homem, se considerada a ideia de que Deus é um ser perfeito, logo se substancializado é agradável a sua contemplação, o que pode também ser característica da paródia verba, haja vista a troca e o jogo de palavras a fim de lograr o efeito irônico. Logo depois de fazer esse enlace, lança ao conhecimento do leitor a alcunha de bordo do marujo: “venta-grande”, ou seja, se era uma alcunha de bordo, significa que seus próprios colegas reconheceram nele não a perfeição divina, como sugere o nome, mas sim a figura de um indivíduo que provoca espanto considerável pelo fato de ter as narinas abertas.

A ironia continua na inscrição da fala dos companheiros de viagem quando afirmam, admiradamente, que Deolindo passará por uma noite de almirante ao encontrar-se novamente com o “colozinho de Genoveva”. A disparidade em comparar o reencontro de Deolindo com a “caboclinha” pobre com uma noite de orgia de alguém de patente elevada, haja vista que o personagem era um simples marujo, é um dos fortes traços da ironia sagaz machadiana, além de fazer uma conexão um tanto óbvia que um almirante, em suas “farras” portuárias, faria questão de estar em companhia de várias mulheres, o que não era o caso de Deolindo.

Essa vertente irônica leva cabo em momentos singulares da narrativa, os quais, em uma análise entre consensos feministas e machistas, mostrariam que a figura feminina é que estaria mais propensa, até mesmo pela característica do seu comportamento emocional, a esperar que o homem agisse da mesma forma sentimentalista que ela, no entanto, com Deolindo é diferente; é ele quem sonha, quem espera, quem se preocupa em comprar “mimos” que agradem a pessoa amada e ainda espera que tal pessoa se prepare tão encantadamente para o momento do reencontro quanto ele.

O momento crucial da degradação da figura masculina está na fala do narrador quando comenta que “Deolindo perdeu a última esperança. Em falta de faca, bastavam-lhe as mãos para estrangular Genoveva, que era um “pedacinho de gente”, e durante os primeiros minutos não pensou em outra coisa”<sup>5</sup>. É interessante a forma como a personagem, nesse momento, é tratada através do juízo de valor que o narrador faz: “um pedacinho de gente”, isso pode ser entendido de maneira a suscitar a pergunta de como um pedacinho de gente teria a capacidade de causar tanto mal, tanta humilhação e sofrimento a um marujo, se considerarmos que a figura de marujo remete à força do trabalho, à figura masculina fisicamente dotada de vantagens sobre a mulher?

No desfecho da narrativa, está manifestado também o desfecho sublime da massacradora ironia sobre a figura masculina, pois, como homem, nem a coragem de acabar com a sua própria existência Deolindo teve. Nesse momento, cai por terra a imagem inveterada dos privilégios da masculinidade no seio de uma relação amorosa, ou seja, agora quem gerencia a transitoriedade da dinâmica dos relacionamentos é a mulher.

Diante dessa perspectiva, se Deolindo é a representação da decadência masculina, Genoveva é a figuração da mulher moderna, isto pode ser percebido através dos traços, muito bem colocados, na própria descrição da personagem, em que o narrador a descreve como “esperta” e “atrevida”. Ao longo da narrativa, as pistas de uma mulher ora inovadora, propensa à volúpia, são deixadas nos elementos constitutivos do discurso de algumas personagens, como a velha Inácia quando diz que fez bem em aconselhar Deolindo a não fugir com Genoveva, pois, quem sabe agora, a história dos dois estaria “como o lindo amor”, suscitando, assim, a hipótese de que se fugissem Deolindo estaria abandonado, ou até mesmo trocado por outro.

Além desse traço, pode-se notar em Genoveva uma mulher destemida, capaz de afirmar ser verdade o que Deolindo ouviu a respeito do seu novo romance e ainda rechaçá-lo num momento de ímpeto, com isso controla a reação negativa de um homem com o ego ferido. No entanto, ao mesmo tempo em que é uma mulher esperta e atrevida, é paradoxalmente caracterizada como desconhecedora do nível do “padrão moral das ações” que realizava. Mostra-se determinada e alheia aos

---

5 ASSIS, Machado. *História sem Data*, 1998, s/p.

questionamentos de Deolindo, dissimulando a gravidade do acontecido, trocando facilmente de assunto e inserindo temas totalmente fúteis ao momento de um diálogo tão importante, pelo menos para a outra parte. Além desse traço consideravelmente feminista, o fato de fazer pouco caso dos brincos, comprados com tanto zelo e dedicação, evidencia a possível mudança de comportamento feminino em se impressionar fácil com as ofertas de presentes dados com o intuito de, através do agrado, conquistar a pessoa amada. Surpreendentemente o narrador também ironiza esse fato em dois momentos: o primeiro, no instante em que tece o comentário de que Genoveva gostou de ver os brincos na hora que os recebeu e achou que foram feitos para ela; o segundo, quando a própria Genoveva, explicitamente, diz que os brincos eram engraçados.

Ademais dessas observações, Machado explora tanto o comportamento quanto a fala de Genoveva com finalidade de usar a metalinguagem, em que o fato da personagem tratar as bonitas histórias de Deolindo como uma mera “narração de episódios” remete ao que Benjamin (1980, p. 66) comenta sobre o fato de a relação ingênua entre ouvinte e narrador ser dominada pelo interesse em reter a coisa narrada. Levando em consideração a definição do narrador “marinheiro mercante”, citado anteriormente, o autor rediscute nesse episódio o próprio fazer narrativo, que já não é mais o mesmo, nem desperta o interesse do ouvinte em criar uma intimidade com o narrador, colocando em questão a difícil identificação do papel de conhecedor e conhecente.

O desfecho da trama é o arremate final do autor na tessitura textual, no qual apresenta de forma realista um final inaceitável para os leitores despercebidos e dotados de expectativas românticas. Porém, apesar de o leitor esperar pelo “final feliz” ou um desfecho “mirabolante”, ao longo da narrativa são distribuídos indícios que levam à logicidade do final da trama. O primeiro deles está presente logo no início, quando o narrador, em sua fala, argumenta que o casal ficou “prestes a dar uma cabeçada”; tal colocação leva a crer que o romance futuramente não daria certo. O segundo pode ser notado no comportamento volúvel de Genoveva no momento do fatídico reencontro, no qual o narrador cita que, ao ver “o vulto de um homem, (ela) levantou os olhos”; isso pode ser compreendido como que Genoveva cultivava o hábito de olhar para os transeuntes, do sexo masculino, que passavam por ali, logo depois completa com “e deu com o marujo”, na possível intenção de mostrar a decepção da personagem ao deparar-se com a figura que jazia em seu esquecimento e que para ela já não significava mais nada. O terceiro, é o momento em que Deolindo sai da casa da amada não mais como “o rapaz impetuoso da tarde”, ou seja, agora rebaixado à sua verdadeira condição, é reconhecido como marujo cabisbaixo e lento, não mais como o almirante virtuoso, corajoso e determinado.

Tal ênfase final pode ser entendida como a ratificação da teia irônica tecida ao longo do conto, a qual se mostra nitidamente no momento em que Genoveva, ao conversar com sua amiga, evidencia um Deolindo previsível nas suas ações, caracterizado como um homem que dizia as coisas, mas não fazia. Fica aí registrado

o mais alto grau de rebaixamento masculino, pois nem mesmo a honra de cumprir com a palavra o homem tinha, opondo-se à ideologia dos grandes cavaleiros que levavam aos limites o cumprimento da sua honra.

## **2 Clara dos Anjos: a mulata angelical perdida pelos próprios sonhos**

É notável como as perseguições destinadas a Lima Barreto em vida, e que o fizeram vítima em uma considerável parte da sua existência, foram refletidas em suas obras, não de forma totalitária, contudo pagou em vida um elevado tributo à pobreza, ao racismo e à inveja ao seu talento. Ao longo de suas produções literárias, necessitou travar batalhas constantes contra todo tipo de preconceitos e prevenções de sua época. Em vista disso, tornou-se um respeitável criador de tipos, podendo ser considerado, hoje, como um dos maiores escritores cariocas.

Pode-se considerar que Lima Barreto converteu-se em pintor dos subúrbios e dos tipos desventurados, caricaturando indivíduos marginalizados, descrevendo locais de exclusão e repúdio social do ascendente convívio republicano vigente, como enfoca Elvya Ribeiro Pereira (2001, p. 229), ao afirmar que:

No Rio de Janeiro do início do século XX, as desigualdades sociais acentuam-se diante da face ‘modernizadora’ com a qual se reveste o regime republicano recém implantado, que se mostra ineficaz quando se trata dos anseios e necessidades daqueles que já estão à margem de um projeto modernizador excludente e de fachada [...].

A maior inquietação do autor, demonstrada nas prosas ficcionais, será a inovação da tessitura textual em traçar, de forma bastante acentuada, quadros que retratem a vida cotidiana nos subúrbios da cidade ora promissora, o Rio de Janeiro. Em seus romances e contos pode-se identificar o dia a dia de funcionários públicos, donzelas que sonham ansiosamente com a honra do casamento ideal, mulatos perseguidos pelo preconceito racial, constituindo uma tela na qual são traçados, de forma mais clara, os reais mecanismos de relacionamento social típico do Brasil no início do século XX.

Ao levar em consideração tais fatores, pode-se observar, tanto no romance *Clara dos Anjos* quanto no conto de mesmo nome, uma genuína preocupação com a apurada descrição do ambiente suburbano, a qual no conto se mostra um pouco mais acentuada quando o narrador descreve magistralmente e com conhecimento de causa a casa do carteiro Joaquim dos Anjos e põe em relevo as expressões “casita de subúrbio” e “puxadito que era a cozinha”. Diante dessa estratégica utilização diminutiva, nota-se a conotação do que hoje se assemelharia coloquialmente a um “cubículo”, à improvisação, ou seja, algo condenável pelos costumes burgueses da época. Ademais, é revelado que o carteiro terminou de pagá-la em prestações,

alternativa inevitável dos indivíduos sem posses.

O romance *Clara dos Anjos*, escrito ao longo da segunda internação do autor, é considerado uma obra de grande envergadura em que o tema do preconceito racial persegue as malhas das letras que o compuseram. Nele é apresentada a história de uma ingênua mulata, seduzida cadencialmente por um tipo suburbano de nome Cassi Jones, que passava o tempo tocando violão a fim de conquistar as mocinhas; enquanto que no conto o personagem muda de nome, Júlio Costa, o qual, ao longo da narrativa, é descrito como um genuíno “malandro” do século XX, que tinha por costume cantar modinhas e trazer o cabelo repartido no alto da cabeça “muito exatamente pelo meio”, o que era característico dos malandros da época. Pode-se notar, também, que a sutil dicotomia entre um personagem e outro é apenas o fato de Cassi Jones pertencer a um grupo social de condição superior à de Clara, haja vista que Júlio Costa era habitante do mesmo subúrbio da pueril protagonista e, por conta disso, as semelhantes atitudes de ambos no desfecho da trama estão paradoxalmente carregadas de significados distintos, uma vez que Cassi Jones repudia Clara objetivando reparar o erro que cometeu, enquanto que Júlio Costa a abandonara aos poucos e covardemente por carregar em sua natureza a sina de um galanteador e aliciador de menores, por isso não consegue assumir compromisso com nenhuma das donzelas que desposava.

Mais curiosa que as composições dessas duas *personas* é a descrição minuciosa da personagem Clara dos Anjos, a começar pela ironia da escolha do seu nome em detrimento dos acontecimentos que a envolvem ao longo da trama, o que pode caracterizar a paródia formal, já que a estilização do autor pode ser considerada uma forma de zombaria. A saber, por um lado, a personagem era uma mulata, pleonasticamente mestiça e herdeira dos traços de seus pais, que recebe o nome oposto à cor da sua pele, o qual envolve toda uma discriminação racial, e por outro, uma mocinha educada no seio familiar, bem instruída, porém inocente, ao ponto de não conhecer sua própria sexualidade, ou seja, uma figura totalmente angelical, dotada de sonhos e aspirações que perpassavam a sua convivência suburbana; no entanto é tragicamente enganada por uma figura que está muito aquém do que ela era, rendendo-se impensadamente às seduições e aos prazeres carnavais, transmutando-se da condição de ser angelical para a de “perdida” para assumir a condição de esposa, como denomina os religiosos mais radicais, bem como grupos sociais tradicionais, entre outros.

Além desse traço irônico, ao longo da narrativa são distribuídos muitos outros que ora se mostram intrigantes, ora reveladores como os que estão nas falas do narrador quando alude à própria composição das características da protagonista e ao comportamento esdrúxulo da família de Júlio Costa no conto. Clara se comportava de forma socialmente adequada, “não ia à venda” que era comumente frequentada por vários tipos suburbanos boêmios (expressão que denota sinônimo de despreocupado, indivíduo patusco e vadio), só ia ao cinema com as amigas com a permissão de seu pai, tinha sonhos com um próspero casamento e era educada,

isto é, guardava em si todas as características de uma donzela burguesa, contudo era conformada com a condição de mulata e suburbana, traço que é acentuadamente demonstrado também no desfecho do romance, quando o narrador tece o comentário:

Na rua, Clara pensou em tudo aquilo, naquela dolorosa cena que tinha presenciado e no vexame que sofrera. Agora é que tinha a noção exata da sua situação na sociedade. Fora preciso ser ofendida irremediavelmente nos seus melindres de solteira, ouvir desaforos da mãe do seu algoz, para se convencer de que ela não era uma moça como as outras; era muito menos no conceito de todos (Barreto, 1922, p. 76).

Essa tão impactante conclusão também é evidenciada no conto, porém não mais na fala do narrador, mas sim nas últimas palavras de Clara com sua mãe: “- *Mamãe, eu não sou nada nesta vida!*”<sup>6</sup>. Diante dessa afirmação, a redução da personagem é explícita, embora tenha traços notáveis de indivíduos de sucesso. Já a família de Júlio é dotada de características paradoxais, uma vez que o pai é descrito como um “imponente grotesco”, a mãe “relaxada de modos e hábitos” que “comia com a mão, andava descalça, cantava intrigas”, mas tinha “uma pretensão íntima de ser grande coisa, de uma grande família e as irmãs “tinham ambição de casamentos doutorais”. Mais à frente, sagazmente, o narrador evidencia a ironia no livre comentário de que eram “pequeno-burguesas, sem nenhuma fortuna”. Todavia, a maior das ironias apregoadas na narrativa é a curiosa frequência do malfeitor na casa de Clara permitida pelo próprio pai, que teve um cuidado exagerado de educar a filha “debaixo de suas asas” e protegê-la de tudo e de todos sem prever que o perigo podia estar ali mesmo, na roda dos seus amigos boêmios, o que configura uma forte crítica aos costumes sociais.

É evidente que a condição de mulato incompreendido e perseguido, fato afirmado pelo próprio autor, influenciou consideravelmente a obra de Lima Barreto, porém isso não é elemento totalitário. Há em seus escritos mais do que a pura reação instintiva, provocada pelas imposições orgânicas; está dotada de um sentimento humano verticalizado e de uma respeitável compreensão dos fenômenos sociais, como afirma Francisco de Assis Barbosa (1995, p. 10) que a importância da obra literária deve existir na exteriorização de certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso do nosso destino em face “do Infinito e do Mistério” que nos cerca e aluda às questões de nossa conduta. Diante dessa perspectiva, Barreto trabalha a questão ideológica nas figuras contraditórias de Clara e Júlio, podendo-se afirmar que aquela pertencia a um nível mais elevado, no entanto vivia em um *habitat* distinto das suas experiências e insistia no discurso do dominado, enquanto este tinha costumes demarcadores de um suburbano, que era dado às modinhas e criava galos de briga, sustentando-se

---

6 BARRETO, Lima. *Os melhores contos*, 1986, s/p.

com os trocados que ganhava de apostas e barganhas, estando totalmente fora do contexto da sua própria família e, em consonância, soube usar maquiavelmente a sedução por estar um pouco acima ou em situação mais privilegiada.

A questão musical é inquisidora, já que quem tocava violão nessas épocas era reconhecido como “vagabundo”; é no momento em que se pode identificar que as manifestações musicais faziam uma conexão direta com a sedução explorada na trama, haja vista que, na própria fala do narrador, Clara é descrita como a filha “habituada às musicatas do pai, que crescera cheia de vapores das modinhas e enfumaçara a sua pequena alma de rapariga pobre com os dengues e a melancolia dos descantes e cantarolas”<sup>7</sup>. Apesar de a personagem ser pueril, tinha uma inclinação ao gosto e apuros musicais. Nesse *ínterim* leva-se em consideração que a música brasileira não era tão bem vista, pois os modelos musicais levados em consideração eram as valsas, as polcas, as óperas e todo e qualquer gênero musical elitista da Europa e, além disso, o instrumento das mocinhas ouvir e/ou tocar não era a flauta nem o violão, mas sim o encantador piano, o qual fazia com que seus pais expusessem os dotes das suas filhas para a sociedade, logo não dava para tocar ao piano as modinhas populares, se contemporaneizado tal fato, era como tentar fazer “pagode” nas teclas afinadas de um piano, ou seja, não combina com os moldes musicais populares.

O *gran finale* esperado pelo leitor mostra-se previsível, haja vista as pistas deixadas pelo narrador ao longo da narrativa. O poder do narrador não se limita em apenas ironizar, mas também ao longo do texto fortes indícios demonstrativos que subentendidamente orientam o leitor a chegar à conclusão dos acontecimentos finais da trama. Um dos mais marcantes é o olhar que Júlio lançou aos seios de Clara, quando a conhece, demonstrando que a paixão dele era puramente carnal, além de, um pouco mais adiante, o próprio narrador descrever que a família de Júlio já conhecia as “cafajestadas” do filho, as várias outras vezes que desposou outras “moçoilas” menores de idade e por isso já o tinha “largado de mão”. Nota-se aí a razão das consequências dos acontecimentos, Clara foi apenas mais uma vítima do galante Júlio.

A cena que mais comove, colocada secundariamente a desilusão sofrida pela jovem, é a constatação da impossibilidade de vencer uma sociedade composta sobre alicerces preconceituosos, a qual determinava os valores dos indivíduos pela cor de sua pele; no entanto no conto as discussões de cor são extrapoladas pelas questões de classe, na qual se evidencia a discriminação de suburbano por suburbano.

A resposta de Lima Barreto ao preconceito e à discriminação social, porém, permanece latente até os dias de hoje como denúncia das práticas sociais de um Brasil injusto. Assim, um novo Brasil é mostrado, certamente um país acerca do qual não se devia ter muito motivo de orgulho, um país cuja desigualdade social era patente. Um país ora real, o que evidencia uma forte questão identitária.

---

7 BARRETO, Lima. *Os melhores contos*, 1986, s/p.

### **3 A presença da ironia nos contos “A solução” e “A língua do p”, de Clarice Lispector: da sutilidade ao ridículo**

A ideia de que uma mulher inovou a história da literatura brasileira perdura até os dias de hoje quando se trata de Clarice Lispector. O estilo inusitado e a linguagem despojada, da mesma forma que impressiona os críticos, ainda é pauta para inúmeras discussões no que tange às temáticas priorizadas pela autora, haja vista que, segundo Santiago (1999, p. 13), “Clarice Lispector inaugura tardiamente a possibilidade de uma ficção que, sem depender do desenvolvimento circunstanciado e complexo de uma trama novelística oitocentista, consegue alcançar a condição de excelência atribuída pelos especialistas”. É pioneira da criação de uma voz que outrora se mantivera calada, muda forçosamente, em detrimento das circunstâncias: a voz feminina.

Autora de inúmeras narrativas envolventes e dotadas de significado, Clarice Lispector viaja através dos escombros da condição humana ao retratar momentos singulares de personagens, instantes reveladores dos mais íntimos sentimentos de amor, ódio, solidão, confusão, degradação, vivacidade e, até mesmo, descobertas subjetivamente escondidas no decorrer de vivências desafortunadas. São imagens (re)criadas tão verossímeis e impressionantes ao ponto de o leitor, envolvido nos mistérios da narrativa, participar da trama como se lá estivesse, numa espécie de pacto narrativo entre o real e o ficcional:

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está (Eco, 1994, p. 131).

Em face dos constantes acontecimentos na trama clariciana, o leitor, na maioria das vezes, se serve da projeção do modelo ficcional para a realidade, assim que passa a crer que as personagens ali distribuídas de fato existem e que os acontecimentos procederam ou ainda procedem no mundo real, revelando a presença da narrativa artificial, que, de acordo com Umberto Eco (1994, p. 126), “[...] é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional”.

Diante de uma perspectiva ousada e inovadora, a autora se perfaz na demonstração lúcida de problemas técnicos e de construção da tessitura textual, ao justificar e explicar aspectos específicos do fazer narrativo, além de modificar outros a fim de apresentar algo ainda não apreciado. Neste, a elegância e a dissimulação da escrita configuram-se em falsos objetivos em escrever, os quais se mostram como “um longo, minucioso e recorrente passeio descritivo do olhar sobre a superfície visível, olhar que nada procura por detrás, apenas enfatiza o estar-aí das coisas” (Pontieri, 1999, p. 18-19). A naturalidade com que decorre a escrita demonstra a negação em fazer qualquer tipo de construção teórica, já que a leveza no narrar

intuições, diálogos e/ou reflexões de consciências difusas, evidenciados desde a gênese dos seus trabalhos, é mostrada na prática da narrativa clariciana.

O olhar narrativo sobre o sujeito tendência à impessoalidade, o qual constitui o mundo e seus objetos, a fim de deslocar a ênfase do sujeito em relevar o objeto, favorecendo uma relação de integração entre ambos. Para isso, Clarice Lispector projeta a destruição de uma certa concepção de sujeito já existente, do qual o objeto é proveniente, “sujeito e objeto, retomados em distintas polaridades (eu/mundo, espírito/corpo) são verso e reverso da mesma realidade, donde a busca de integração, dando-se juntamente com a consciência da separação” (Pontieri, 1999, p. 20).

A representação dessa nova perspectiva da narrativa brasileira é tecida através da destreza do uso da linguagem, a qual é criada e recriada de forma a evidenciar o mundo e seus componentes dentro do seu próprio universo constitutivo, na qual, segundo Regina Pontieri (1999, p. 176), “para além do plano dos temas, a necessidade das mediações decorre da própria concepção de linguagem implícita na obra, concepção vinculada à representação alegórica da realidade”. Dessa forma, a linguagem é um instrumento que dá à narrativa a possibilidade de imitar o real tal qual o é, o que faz Clarice Lispector em suas histórias, mesmo sendo estas de curta duração, espaçamento delimitado, ações precisas, ora lentas ora rápidas demais. Ainda que declarando não obedecer a nenhum plano teórico, assim como não conseguia planejar sua própria vida, pois tudo lhe vinha impulsivo e compulsivo<sup>8</sup>, engendra num narrador tipicamente pós-moderno amostras de construções de linguagem que evidenciam, ainda que não o sejam, o real e o autêntico.

Na ficção clariciana, o aprendizado se mostra através do jogo das palavras que vão se encontrando e se diluindo, nas quais as situações grotescas se transformam em riso e humor, às vezes em catarse, construídas em meio a uma teia irônica e/ou sarcástica, que se mostram, aparentemente, de forma sutil. Como aponta Regina Pontieri (1999, p. 151),

[...] Clarice figura situações de vida pequeno-burguesas tratadas com frequência de modo irônico, do qual o riso franco passa longe. Sua visão se enraíza numa subjetividade que, mesmo aspirando fortemente a fusão com o mundo, é também consciência individual. E o medo, bem como o sofrimento, são constitutivos de sua singular experiência de conhecimento. Mas nem por isso deixa ela de buscar a aproximação entre o mundo e o homem e sua reintegração na vida corporal.

Esses traços característicos podem ser notados, de forma cautelosa, no conto “A solução”, no qual a autora evidencia, com engenho e arte, o conhecimento que possui, na maioria das vezes, camuflado, sobre a teoria do conto através da economia temporal, espacial, compondo a narrativa com um elemento forte e um clímax que antecede o desfecho revelador de uma natureza humana trancada e

---

8 SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*, p. 212.

atirada no mais fundo abismo que esconde a subjetividade. A narrativa perpassa pela amizade trôpega entre Alice e Almira, as quais costumavam fazer suas atividades de datilógrafas sempre juntas, no entanto a dicotomia existente entre as duas era latente.

A vertente irônica já começa na descrição das duas garotas, em que o narrador se posiciona de forma a salientar um preconceito claramente notável na figura de Almira ao descrevê-la como uma “gorda”, dotada de ansiedade, que tinha compulsão por chocolates e amizade, sempre desejando agradar. Tal preconceito se manifesta explicitamente contra o indivíduo que possui o corpo avantajado, no entanto, paradoxalmente a personagem que tinha o corpo delgado é que se mostra estúpida, por isso o narrador brinca com figuração dos corpos e a descrição das características que compõem o caráter das protagonistas, fazendo sempre um jogo de palavras irônicas e figurativas, como na analogia que faz a um elefante quando pretende figurar grosseiramente a personagem Almira. Diante disso, é notável o antagonismo latente entre as personagens e, conseqüentemente, a relação amigável torna-se quase impossível em detrimento da “crise do Eu amigo” entre as duas, como retrata Maria de Fátima B. da Cruz (2003, p. 128):

[...] Almira e Alice, personagens do conto, revelam-se uma a outra como forças antagônicas que coexistem num mesmo espaço sem ao menos se perceberem. Embebidas pelo elemento amizade, que até o momento da revelação encontrava-se camuflado pelas incertezas e desejos pessoais, elas não conseguem concretizar a amizade plena, pois a sedução de Alice (aquela que alicia e seduz o mundo ao seu redor) se incompatibiliza com o olhar de Almira (aquela que a tudo vê). Essa incompatibilidade distende em ambas a crise do Eu amigo, que não consegue perceber no outro uma extensão do que sou.

Ambas sabiam o que representavam uma para a outra, haja vista os seus nomes dotados de significação, ou seja, Alice sabia que Almira era vulnerável em seu corpo, no seu físico avantajado e a atingiu no seu ponto mais fraco com o que se configuraria para ela a maior das crueldades; enquanto que Almira, na essência do seu significado, também sabia que não era correspondida em sua devoção, sabia que a outra não lhe dedicava o amor, a atenção, nem a reverência que tinha por ela, o que se mostrará ao final da narrativa na indiferença de nem “ao menos olhar a cor do sangue da outra”<sup>9</sup>, o que se configura em uma ironia fina e sutil imbricada no falar narrativo a qual permitirá que o leitor tenha um indício para desfecho da trama.

No momento da fatídica discussão, Alice usa a figura da outra com a finalidade de autoafirmação, para dizer que é melhor em inúmeras coisas, com isso empurra Almira um degrau abaixo dela, a fim de compensar a situação nivelada que se encontra naquele momento com a colega, uma vez que perdeu o seu namorado e

---

9 LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*, p. 66.

estava sofrendo o mesmo mal de rejeição. Neste instante, existe um refinamento acentuado na crueldade usada por Alice, a sutileza com que rebaixa a outra é demarcadora do paradoxo irônico das características descritas pelo narrador; a figura que aparentava docilidade é a mais grotesca daquela cena.

Tais fatores de crueldade de Alice vão justificando a garfada de Almira. O ritual se evidencia na figuração metafórica do instrumento, um garfo, que é um objeto de alimentação de Almira, aquilo que mais lhe traz o prazer realizador, a garfada interrompeu a voz da outra com um ímpeto de prazer e realização, assim como quando degustava seus melhores manjares, demarcando um momento originalmente epifânico nas ações realizadas por ambas.

O fato de a protagonista ter utilizado um garfo é, ironicamente, original, já que se houvesse o uso convencional da faca, o momento da solução da vida de Almira seria banalizado, não demarcaria a obtenção de prazer assim como no ato de comer. Com isso, ao ser presa, finalmente a protagonista encontrou o que tanto buscava, verdadeiras amigas dentro do cárcere, sem a necessidade de forçar a empatia das companheiras. Diante disso, torna-se indiscutivelmente a ironia sutil já presente no título do conto: a solução para Almira seria ela ter sido presa, pois só aí encontra amigos. A prisão foi a sua liberdade.

Tal ironia se mostra mais na vertente do ridículo no conto “A língua do ‘P’”, no qual o narrador descreve a personagem Maria Aparecida (Cidinha) como uma mulher com necessidade de autoafirmação, que tinha vulnerabilidade ao mostrar algo que não era. A ironia se inicia no diminutivo ‘Cidinha’, que faz com que a personagem seja reconhecida como algo irrelevante, frágil, indefesa, apesar da aparência de cultivar a rigorosidade, de ser reconhecidamente ‘certinha’, conservadora. Já o ridículo, que chega a ser patético, no conto começa a ser apontado na entrada dos dois homens, considerados bandidos da trama, falando a língua do P, o que inevitavelmente provoca o riso no leitor, o qual nasce de uma ruptura de uma lógica comportamental.

O segundo elemento da ironia patética é a reação da protagonista em agir como uma prostituta, insinuando-se para os bandidos, ou seja, alguém que cultivava a virgindade e o hábito de resguardar os ensinamentos familiares se vê na obrigação de mostrar aquilo que não era, ou era de forma paradoxal. O plano se justifica pelo fato de existir toda uma ideologia social em homens patológicos não gostarem de violentar prostitutas. No momento em que a personagem se finge de prostituta, é esvaziada a ação violenta do estupro, haja vista os homens não simpatizarem com mulheres que se mostram. Nesse momento, o riso é diluidor de uma tensão narrativa para o leitor, fato que necessariamente exige engenho por parte do escrevente, e isso Clarice Lispector o faz muito bem.

O terceiro elemento irônico se mostra no momento em que Cidinha encontra-se nas ruas de Copacabana, quando o narrador profere “desgraçada ela, desgraçada Copacabana”, pois demarca o fato de a personagem estar infeliz em um lugar que geralmente as pessoas ficam encantadas em estar ali. Ademais, Copacabana é

uma das maiores concentrações de prostitutas, o que configura um jogo paradoxal de palavras.

O traço irônico mais intrigante é o fato de que a moça aparentemente ‘certinha’ que a desprezou na estação, por estar sendo presa por ser confundida com uma prostituta, é que foi “currada” pelos bandidos, ou seja, a protagonista se salvou da morte e driblou o destino por descobrir-se naquele momento de pânico, já que ela não sabia que o seu desejo sexual iria aflorar no momento de violência: “O que a preocupava era o seguinte: quando os dois haviam falado em currá-la, tinha tido vontade de ser currada. Era uma descarada. Epe sopoupu upumapa puputapa. Era o que descobrira. Cabisbaixa” (Lispector, 1991, p. 89).

Tal preocupação evidencia o momento epifânico da protagonista assim como as de “A solução”, que de forma inusitada mostram suas verdadeiras essências, o EU escondido por trás do desejo sublimado diante de vivências politicamente corretas, o que é uma das maiores preocupações nas narrativas claricianas, como aponta Pontieri (1999, p. 151):

Sua escritura, que enfatiza a subjetividade – tal como aparece nas frequentes incursões pela consciência das personagens –, paradoxalmente se assenta na necessidade de romper os limites de um certo tipo de experiência da subjetividade para recriá-la numa forma diversa, em que o outro não é entidade independente, justaposta a um eu acabado, mas o outro lado de um eu em devir.

As reflexões aqui propostas são evidências de que Clarice Lispector, com sua leveza, sutilidade e perspicácia feminina logra mostrar o outro lado que existe em todo universo feminino, que aos poucos vai tomando forma e lugar, ainda que para isso tenha que ser mostrado através de palavras embebidas numa sutil ironia autorral para, assim, evidenciar as sustentações e os seguimentos sociais ora patéticos.

#### **4 A ironia temática das vivências sertanejas dos contos “Famigerado” e “Os irmãos Dagobé”, de João Guimarães Rosa**

É interessante observar como o universo sertanejo rosiano ainda é considerado um leque de informações que, por mais analisadas, especuladas e estudadas que sejam, sempre apresentam um novo olhar, uma nova contribuição para aqueles que desejam compreender o indivíduo regional. Nessa perspectiva, Guimarães Rosa escreveu suas belas histórias com a genuína intenção de apresentar ao mundo uma região aparentemente pobre, porém rica pelos indivíduos que a habitavam, como afirma Alberto da Costa e Silva (2005, p. 10), “tudo a passar-se num sertão que é real e simbólico”, onde as pessoas adéquam seus comportamentos às necessidades de sobrevivência.

Imbuído em uma estética particularizada, o autor recria tipos à sua maneira, no entanto utiliza como elemento do real, a fim de dar verossimilhança às suas

personagens, a narrativa das pessoas com que conversava ao longo de suas viagens pelo local, ou seja, a criação se dá a partir da arte de contar, “tudo como conta o povo. Mas com outra força, intensidade lírica e complexidade psicológica, e com outro sentimento dos símbolos e uma visão transcendente e mística do mundo” (Silva, 2005, p. 12). Com isso, pode-se perceber que a objetividade autoral, de apresentar um local mistificado e, ao mesmo tempo, universalizado, foi lograda por Guimarães Rosa ao converter o sertanejo, em sua ficção, em uma espécie de mito e símbolo de uma cultura em processo de emersão e, ao fazer isso, recria os indivíduos restituindo o discurso, alterando a ordem das palavras, transformando a fala do indivíduo aparentemente ignorante em profundas filosofias e/ou reflexões sobre o próprio comportamento humano, o que também pode caracterizar a presença da paródia temática, uma vez que em seus contos são caricaturados personagens segundo o espírito e estilo do próprio autor, como no conto “Famigerado”, no qual o famoso e temido cangaceiro, Damásio, dos Sirqueira, quer saber o significado da palavra “famigerado”, num jogo paradadoxal entre o que ele é e o que pode lhe vencer, isto é, o fantástico duelo entre o medo e o conhecimento, reflexão trazida pela própria fala do médico quando conjectura que “o medo é a extrema ignorância em momento muito agudo” (Rosa, 2005, p. 56), evidenciando, dentre vários outros, um forte traço irônico, haja vista a necessidade do cangaceiro de conhecer o verbete, contradizendo com o que costumeiramente importava para ele e a fama que tinha.

No universo fictício rosiano, os indivíduos do sertão estão tão acostumados a não encontrarem com quem dialogar por léguas e léguas que se tornam pouco comunicativos, mesmo entre os da família, falam o suficiente ou quase nada, desconfiam de tudo e de todos e, por isso, tornam-se pessoas cerradas em suas próprias subjetividades, conversando consigo mesmas. Por ser tão reticentes, Guimarães caracteriza a fala desses indivíduos um rebuscamento que acaba se tornando uma mescla de ignorância com pequenas amostras de pouco conhecimento. Tais características configuram o paradoxo irônico que o conto apresenta, pois a voz narrativa descreve o personagem Damásio da forma mais temível possível, para depois suscitar a possível derrota desse tão abominável matador pela simples palavra “famigerado”, em que o próprio personagem tece um jogo de palavras que demarcam a paródia temática quando diz ao médico: -“Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmigerado... faz-me-gerado... falmisgeraldado... família-gerado...?”<sup>10</sup>, traço verbal que configura a ironia do valente vencido pelo poder da palavra.

É possível perceber, também, “a presença de personagens e ações que constituem retomadas de arquétipos fixados em nosso imaginário cultural e, ao mesmo tempo, refletem as condições sociais do país”<sup>11</sup>. Quanto ao espaço, por ser afastado

---

10 ROSA, *Primeiras estórias*, p. 57.

11 LEONEL, M. C. *Primeiras e outras histórias*. In: *Scripta*, p. 229/230.

dos grandes centros, dava as pessoas o lugar de marginalizados perante a sociedade, como é o caso de “Os irmãos Dagobé”. No conto os irmãos eram considerados facínoras na sua região, pessoas que “não prestavam”, que todos temiam, no entanto o líder do bando é morto pelas mãos de um lavrador qualquer como era o personagem Liojorge, o qual compõe, também, um forte traço irônico na trama, já que a sua coragem em matar pela própria defesa e, além disso, se justificar com os temidos irmãos, conota a presença de grande coragem, se comparada à dos cangaceiros facínoras. Outro elemento irônico da trama pode ser observado no fato de, ao perder o seu líder, o bando perde também a força e/ou o objetivo, resolvendo ir para a cidade, o que é confirmado na fala do personagem Doricão: - “A gente vamos’embora, morar em Cidade grande...”<sup>12</sup>. Aqui está a mais completa prova de que, na condição de cangaceiros temidos, tais indivíduos somente tinham importância no espaço em que espalharam sua fama de maus, de matadores facínoras, ao sair dali e se deslocarem para a cidade já não teria tanta fama, seriam pessoas comuns misturadas à massa.

Nesse universo de personagens enigmáticas, quem não era fazendeiro esperto na aquisição e poder de suas propriedades era indivíduo assalariado (jagunço), este último sempre representado como ignorante, porém temido por suas matanças e perversidades, enquanto que os que não tinham posse e nem eram jagunços, eram pessoas sem sonho, sem educação, viviam por sua sobrevivência e nada mais; indivíduos perdidos em sua própria condição, sem ousar esperar por melhores condições de vida. Diante dessa perspectiva, é notável como Guimarães Rosa recria tipos regionais, no entanto o faz de forma a evidenciar características próprias de seres pertencentes não só a uma localidade, mas a um vasto universo dialético no seu existir através de uma tessitura textual dual e, também, paradoxal, a fim de mostrar sempre o outro lado do discurso.

## Considerações finais

É notável como as ênfases das temáticas aqui apresentadas podem ser transitáveis em diferentes perspectivas, tanto nas narrativas longas quanto nas mais curtas, como é o caso dos contos, haja vista a existência de uma teia irônica, tecida com engenho magistral pelos autores, sobretudo quando desejam satirizar a existência humana em detrimento da sua inserção nos segmentos sociais. No entanto, é imprescindível que se admita que todos os estilos são modelos artísticos temporais que marcaram uma época, em que, inteligentemente, poderão dialogar, parafrasear, parodiar ou refutar (e porque não) uma à outra, fazendo, assim, a prática da intertextualidade dos conhecimentos obtidos anteriormente à produção através do elemento irônico.

---

12 ROSA, *Primeiras estórias*, p. 75.

A grande necessidade de um país que ainda procura o seu lugar de reconhecimento mundial na arte, como é o Brasil, é de literatos que façam perpetuar o que de mais belo existe na cultura desta nação, para que assim como os autores aqui analisados, os quais se consagraram através de uma escrita literária universal, crítica e consciente de suas participações na formação social, outros autores também consigam tal proeza, ao apresentar uma cultura local rica e indivíduos que, mesmo em meio às suas angústias pessoais, se mostram preocupados com questões universais.

Em suma, a arte brasileira necessita de mostrar o que tem de melhor, o que faça o mundo reconhecer que aqui também existe o consagrar das raízes e o discutir sobre a composição das mesmas. Assim o é a literatura e, concomitantemente, a consciência crítica daqueles que a escrevem, produzindo aquilo que, de uma forma ou de outra, refletirá na forma de viver de quem a aprecia, no entanto cada uma à sua maneira.

## **THE PRESENCE OF IRONY AS AN INTEGRAL DATUM OF NARRATIVE DISCOURSES OF BRAZILIAN TALES**

**Abstract:** *The analysis refers to the presence of the ironic element in different narratives by authors of Brazilian literature, such as Machado de Assis, Lima Barreto, Clarice Lispector and Guimarães Rosa. Most of the time, the narrator uses an irony that is sometimes subtle, sometimes shrewd, which causes the highest degree of demotion of figures once considered marginal and/or major within different cultural and temporal spaces. The study identifies the different ways in which authors use irony, in order to highlight the cultural, social, ideological, paradigmatic conversions, among others, that have been occurring over time. The theoretical support is based on Benjamin (1980); Bosi (2007); Pereira (2001); Barbosa (1995); Pontieri (1999); Santiago (1989), among others. In this, the existence of an ironic web is considered, woven with masterful ingenuity by the authors, especially when they wish to satirize human existence to the detriment of their insertion in social segments.*

**Keywords:** *Brazilian narratives; irony; satire; ingenuity.*

## **Referências**

ASSIS, Machado. Noite de almirante. *In: História sem data*. São Paulo: Ática, 1998.

BARBOSA, Francisco de Assis. *Lima Barreto e a reforma da sociedade*. Recife: Pool, 1887.

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

- BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- BARRETO, Lima. *Os melhores contos*. [Seleção de Francisco de Assis Barbosa]. Rio de Janeiro: Global, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57-74.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- COUTO, Edvaldo Souza; MILANI DAMIÃO, Carla. Considerações sobre narrativa e narrador em colóquio com Walter Benjamin. In: *Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade*. Salvador: Quarteto Editora, 2008.
- CRUZ, Maria de Fátima. A leveza de Almira. In: *Cadernos de Literatura e Diversidade*. Feira de Santana: UEFS, v. 2, n. 4, 2003.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. [Trad. Hildegard Feist]. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LEONEL, Maria Célia. Primeira e outras estórias. In: *Scripta*. Número especial do III Seminário Internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUC Minas, v. 9, n. 17, 2º sem., 2005.
- LISPECTOR, Clarice. A solução. In: *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. A língua do “P”. In: *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- MARIA, Luzia de. *O que é o conto*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- MUECKE, Donald Clifford. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- PEREIRA, Elvya Shirley Ribeiro. Lima Barreto: um olhar deslocando-se. In: *Léguas & Meia*. Feira de Santana, PpgLDC, 2001. p. 224-236. v. 1.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 1. ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2. ed. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Tereza D’Ávila, 1979.
- SANTA’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. *In: Narrativas da modernidade.* MIRANDA, Wander Melo (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, Alberto da Costa e. Estas primeiras estórias. *In: ROSA, João Guimarães. Primeiras estórias.* 1. ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

*Recebido em 22 de agosto de 2024*

*Aprovado em 12 de setembro de 2024*