

(Con)fabulações: António Vieira e a ironia romântica*

*Carlos Roberto da Silva**

RESUMO

Este texto pretende, a partir dos pressupostos de Maria de Lourdes Ferraz, em *A ironia romântica*, e de André Bourgeois em *L'ironie romantique*, efetuar uma leitura do livro *Dissonâncias*, de António Vieira, com ênfase no conto "Os bonzos", considerando a elaboração textual, o realismo mágico e o questionamento do poder e do saber, estratégias irônicas de construção do texto.

*Escreve-se o livro:
eis o circo montado.
Vêm os acrobatas
para o salto sem redes.
(Altino Caixeta de Castro)*

O mundo criado/representado pela literatura de intenção irônica distancia-nos de conceitos preconcebidos e, por vezes, escolhe o caminho do absurdo, do maravilhoso, para que tenhamos a possibilidade de negar a linearidade do absoluto ou abrir as cortinas para o móvel e o imprevisível, questionando a realidade concreta que se manifesta no ficcional.

* Trabalho final da disciplina Literatura Portuguesa, tópico "Novos textos da Literatura Portuguesa Contemporânea", ministrada pela Prof^a Dr^a Lélia M^a Parreira Duarte, no Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa da PUC Minas, no 1º semestre de 2001.

** Mestrando em Literaturas de Língua Portuguesa na PUC Minas e professor da Fundação Educacional de Patos de Minas – FEPAM.

Recusamos, assim, a realidade como absoluta e instalamos a dúvida como escola para que verdades estabelecidas sejam desmascaradas.

A partir dessas considerações, pretendemos ler o livro *Dissonâncias*, de Antônio Vieira que, a nosso ver, propõe constituir-se numa narrativa muito elaborada em que o realismo mágico possibilita a mudança de plano da realidade concreta a partir da propriedade (des)ordenadora da palavra. O (ir)real tornado linguagem na maioria dos contos é o nosso real que se finge na representação da literatura e desconstrói-se pelas mãos do ironista. Propomos analisar o livro com ênfase no conto “Os bonzos” (Vieira, 1999, p. 7-31).¹ Parece-nos que o propósito irônico do autor vai-se tornando explícito na medida em que vamos percebendo algumas estratégias de ironia como a elaboração textual que aponta para o exercício da criação artística, apresentando como real o imaginário e estabelecendo entre autor e leitor o pacto da representação literária. Pretendemos observar, ainda, a criação de histórias fantásticas onde o insólito e o extraordinário se instalam com o objetivo de prender o leitor e transportá-lo a um universo de possibilidades.

O próprio título do livro, *Dissonâncias*, é já indício do exercício de elaboração do texto que se quer representação, constituindo-se espaço de fingimento literário, tanto por nos remeter à música, onde dissonância conceitua-se como “intervalo que não satisfaz a idéia de repouso e pede resolução em uma consonância” (Holanda, 1996), quanto por nos sugerir a idéia do ambíguo e do intervalo. A criação de histórias absurdas, permeadas por metamorfoses e sustentadas pela linguagem, fazem do não senso possibilidades de sentidos: saem do repouso e pedem harmonia em uma sensação de inquietudes.

No processo enunciativo do conto “Os bonzos”, podemos encontrar construções que manifestam propósito irônico² e estabelecem um pacto autor/leitor. Muecke (1996) aponta para possíveis marcações na comunicação escri-

¹ Todas as citações em que ao final figura apenas o número de páginas referem-se a Vieira, 1999.

² Ferraz (1987, p. 26-27) nos diz: “Persisto em atentar preferencialmente na manifestação verbal da visão irônica, ou seja, em considerar a ironia como estrutura lingüística.” E mais: “Convém sublinhar que a ironia ‘fala’ precisamente porque se manifesta lingüisticamente: o que diz, mesmo significando o contrário do que fica dito, é sempre mais do que fica expresso, porque muito fica pressuposto na partilha de subentendidos entre emissor e receptor”.

ta, quando o texto é propositadamente irônico. Isso realmente pode ser verificado no conto. Ao longo do texto nos deparamos com marcas como travessões, reticências, exclamações, interrogações e parênteses que, por vezes, assinalam uma outra voz (do autor?), que desconstrói o discurso do narrador:

Nas mãos dos grandes bonzos, a palavra escrita – a mesma que, traçada com os mesmos caracteres e regras de os alinhar, servia noutras castas para contabilizar mercadorias e preencher impressos destinados à carimbagem nos entrepostos – tomava desenvolvimentos sublimes, criava idéias perturbadoras e proféticas. (p. 9)

O narrador descreve a palavra escrita dos bonzos conferindo-lhe estatuto de poder e grandiosidade capazes de subjugar quem delas se alimenta e mesmo influir nas decisões do Estado e até mudar os rumos da História; mas uma outra voz (um autor implícito) lembra, de forma marcada no texto por travessões, que esta palavra investida de poder é a mesma de outras circunstâncias, sugerindo tratar-se apenas de uma manipulação. Se a diferenciação do emprego da palavra confere poder unicamente em uma das circunstâncias, isso depende de quem a manipula. Os bonzos têm ‘grandiosidade’ e ‘estatura’. No fragmento: ‘A estatura dos bonzos tornava-os, além de intocáveis – *que o eram por édito imperial* – visíveis à distância” (p. 11), podemos perceber uma língua na bochecha³ a acentuar – “que o eram por édito imperial” – e nos dizer que o poder dos personagens se origina num ato autoritário do imperador, o que equivale a uma piscadela na comunicação oral. Ainda é possível perceber estratégia irônica na interrupção do discurso, marcada por reticências, na frase “Grande maravilha a dos poderes de interpretar...” (p. 11). Parece que o autor, assim como os escribas e comentadores, manipula o texto e provoca uma fenda que nos possibilita ver o outro lado. Estes estão a serviço do Imperador; aquele está a serviço do leitor para dar a possibilidade do questionamento e da dúvida. Procedimento também perceptível em: “A multidão parecia ser-lhes indiferente – *sê-lo-ia?*” (p. 12), pois o travessão a indicar uma outra voz no discurso e o sinal de pontuação a interrogar chamam-nos atenção para uma atitude de desconfiança no que está sendo dito.

³ Essa língua na bochecha é o *tongue-in check* estudado por Almansi e indica uma ambigüidade que é mais perceptível, no inglês britânico, na comunicação oral.

Em outro momento do desenrolar da história, quando os personagens bonzos já não estão mais satisfazendo os interesses do Poder, ainda persiste a presença do autor a dizer nos intervalos discursivos:

Nascidos para pensar, os novos bonzos – sobretudo os que eram porta-vozes do Poder e recebiam benesses – tornaram-se de uma vaidade extrema, como se, com ela, contrapesassem a insuficiência de estatura e capacidade cogitadora. (p. 15)

A capacidade de manutenção do poder pelas palavras dos bonzos entra em decadência, metaforizada na diminuição inexplicável da estatura, por isso se faz necessário superá-la pela ‘vaidade extrema’ – uma máscara que se torna sem efeito pela estratégia narrativa – “sobretudo os que eram porta-vozes do Poder e recebiam benesses” – sugerindo o possível motivo da vaidade: servir o poder e dele tirar vantagem.

Chama-nos a atenção como marca de ironia na construção do texto a parodização de nomes de pensadores famosos como Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Lacan:

Contudo, na capital, a simples evocação de nomes de antigos bonzos desaparecidos, fazendo ressoar as sílabas prestigiosas de sons quase metálicos – nomes tão familiares como Rô Lã B’art, Xel Fu Kô, La Kã Jak, e muitos outros – causava inexplicável, decerto inconsciente excitação naqueles que os ouviam pronunciar e se curvavam em vazio, como se o gênio do bonzo nomeado surgisse à sua frente. (p. 15)

Não significa, assim, a negação do conhecimento desses personagens históricos; mas a inserção dos seus nomes no discurso literário para evocar todo o contexto de seu conhecimento, tanto para afirmá-lo como para questionar o seu poder tido por absoluto, ou seu uso indiscriminado. Ainda nos parece que a crítica se torna mais intensa ao se direcionar aos que a simples sonoridade “causava inexplicável”, “decerto inconsciente excitação (...) e se curvavam em vazio” – por acreditarem cegamente no discurso desses teóricos da linguagem. A estratégia irônica não pretende negar, nem tampouco afirmar, mas bulir com teorias da linguagem tidas como fixas.

Outros sinais de elaboração textual podem ser percebidas pelo menos em três aspectos: o primeiro na criação de imagens – muito mais freqüentes na

poesia;⁴ o segundo, na exploração dos recursos da linguagem, sobretudo no estrato sonoro com aliterações, rimas e paronomásias; e o terceiro na escolha lexical que nos parece muito proposital. Juntos esses aspectos funcionam como marcas do próprio fazer/tecer literário (uma luta como quem brinca). Assim, o contista deixa estímulos a que deve reagir o leitor para que a leitura, para que, além de ter a função lúdica,⁵ “possa bulir com a realidade e venha influir no mundo de fundamentos” (p. 179). Esses recursos conferem ao texto o estatuto de literário e o dotam de certa leveza que, somada à sua aparência retórica, prendem o leitor e efetivam o pacto necessário para a atualização do discurso literário. Vejamos que as expressões “Numa manhã de densas brumas frias”, “num átrio marmóreo do palácio”, “como um manto azulado no dilúculo”, colhidas ao logo do texto, constituem versos decassilábicos, têm um ritmo capaz de tornar a sonoridade agradável, remetendo-nos à escolha de palavras como *brumas*, *átrio*, *marmóreo* e *dilúculo* ao universo do fazer literário – tanto pela subjetividade da escolha, como pelo processo de criação das imagens. Podemos observar que em expressões como “Ele recebeu-os na sala das alabardas, e observou como as barbas ralas e as fardas (...)” e “A senilidade de seu ser, a senescência do seu cérebro (...)” faz-se presente o jogo sonoro que aponta para a criação artística. Evidentemente outros exemplos podem ser observados ao longo da obra.

Outra estratégia de intenção irônica parece ser a percepção dos fatos ou situações pelos personagens ou narradores dos contos. Há de se notar que a realidade apresentada/representada nos contos não se faz absoluta; pois é vista sob o prisma de um ‘eu’ (personagem, personagem narrador ou um narrador

⁴ Imagem aqui é tomada no sentido de imagem poética de Gaston Bachelard que diz: “pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, muito menos como um substituto do objeto, mas que capte sua realidade específica. Para isso é necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é irisada, reverberante, incessantemente ativa em suas inversões” (Bachelard, 2000, p. 4). Fruto da imaginação criadora, a imagem no espaço literário adquire significação poética e se instala nos seus próprios domínios, ou seja, é “uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante”. (Bachelard, 2000, p. 11)

Caracteriza assim o jogo e nenhum jogo é gratuito, conforme Maria de Lourdes Ferraz, em conferência proferida em 23 de abril de 2001, na PUC Minas.

de 3ª pessoa), que só vê pela incidência de centelhas que permitem olhar momentaneamente uma realidade, a partir de um determinado ângulo. Em “Os bonzos”, após a decadência dos personagens bonzos e as seguidas tentativas de reversão, são criadas lentes capazes de deformarem a realidade vista, ao ponto de transformarem “uma figura miniatural em descomunal imagem” (p. 19): “se todos usarem óculos deformantes vê-los-ão de novo como super-normais” (p. 18). Assim:

Olhando o mundo por essas diversas lentes – comentou o Imperador – apercebemo-nos de que não há objetos absolutamente altos ou baixos, grandes ou pequenos, nem pessoas totalmente belas ou feias: acedemos à condição relativa das coisas. (p. 19)

Nesses fragmentos, a intenção dos personagens (ou do narrador) parece ser manipular o real a partir da constatação de que ver não é o bastante, pois só aparentemente as coisas são fixas: é preciso ver diferente para perceber a relatividade dos objetos.

A iluminação insuficiente está presente em vários contos. No conto “O golem” (p. 32-61), a iluminação se dá por duas velas: “Entre duas velas Azriel segurava distraidamente os pergaminhos enrolados que continham inscrito todo o texto do Tora” (p. 39). A., personagem de “A ânfora” (p. 62-71) tem como iluminação “a luz de uma clarabóia longínqua” (p. 65), que se reflete na lente dos óculos. Em “A conferência” (p. 73-85), a imagem do feto estranho sai da projeção da luz de uma lanterna mágica. Kavi, do conto “O confronto” (p. 87-98), “ao debater com o deus do começo viu através das finas frestas em amêndoa, pálpebras de pedra recortadas de jade (...)” (p. 93). Os exemplos possibilitam-nos inferir que a percepção da verdade pode se dar, mas por filigranas que apenas nos ajudam a tecer juízos – que não podem ser absolutos. Noutro fragmento:

(...) e acordou ainda antes que a primeira luz ainda pálida e vaga se misturasse à noite. Saía de um sono profundo: abriu os olhos e viu, no céu igual e opaco, uma única estrela que tremulava no negrume. (p. 91)

Insiste assim o narrador em nos falar dessa visão direcionada a um ponto, sob a luz pouca, por isso *igual e opaco*. Helena, do conto “objeto” (p. 117-141),

mora numa casa de esquina “alumiada por lanternas suspensas” (p. 120) e sua coleção de objetos das pesquisas antropológicas “está sob o efeito de luzes leves e laterais” (p. 121). Essa mesma ocorrência se repete nas imagens de uma luz fraca, fissurada ou laminada em expressões como “fissura de luz” (p. 124), “cone de luz” (p. 125), “um fino lençol de prata ia clareando a noite” (p. 16-31), “uma clareira sombreada” (p. 125), “chegava-me um círculo de luz” (p. 16-37). A realidade vista a partir de jatos de luz tanto se faz fragmentada, como pede que seja percebido o outro lado – o não iluminado; parece que o autor nos aponta assim para o não dito.

Essas ocorrências de luz limitada e parcial que (des)iluminam as coisas ou situações nos parecem propósito de um autor nos advertindo que tudo não passa de centelhas de conhecimento; ou seja, como a Kavi, a verdade é apenas uma possibilidade instantânea; não podemos segurá-la, pois logo se quebra: tudo isso mostra que a realidade vista pelos personagens (assim como pelo leitor) não é senão fragmentada, laminada e, portanto, parcial e passível de imaginação – somos tentados a imaginar o outro lado da fagulha de luz, o outro lado das coisas.

O desenvolvimento desse fio que vai interligando os contos – uma matiz de conhecimento, sob a pouca luz que se apresenta em cada um – parece-nos um processo de questionamento do saber estabelecido. Como bom exemplo temos os bonzos, personagens de “absoluto gênio” e de “idéias grandes e perenes”, que inexplicavelmente passam a sofrer de sintomas de deficiência da linguagem, emaranhamento da razão e vazio de idéias.

Outro aspecto que merece atenção é o universo mágico dos contos. André Bourgeois, analisando o romance *William Lovell*, de Tieck, conclui que a ironia romântica:

caminha, necessariamente, além do mundo finito, no domínio do imaginário. Lovell suspeita da existência de um mundo que estaria 'atrás das coisas'; a natureza parece-lhe ser uma tela que se poderia enrolar para atingir o universo das essências. Numa tal percepção, ou num tal sonho, o tempo e o espaço acabam se abolindo, sem que o real perca totalmente seus direitos. Este mundo maravilhoso permanece ambíguo porque ele é precisamente sentido como maravilhoso. (Bourgeois, 1974, p. 74)

Em Vieira, esse maravilhoso aparece em vários contos em que o fantás-

tico literário toma dimensão de real concreto. Vejamos que A., personagem narrador de “A ânfora”, vê, à “luz longínqua de uma clarabóia” uma realidade fragmentada, distorcida e monstruosa.

A. retirou os óculos, levantou-os acima do bocal da ânfora, fez de modo a que a luz longínqua de uma clarabóia pousasse sobre as lentes, e procurou o ângulo propício a que reflectissem para o seu olhar o conteúdo do imponente vaso. Lá dentro vislumbrou então órgãos de mulher semi-imersos, mas distorcidos, dispersos, amontoados como em salmoura, e distinguiu, sobressaindo do conjunto, o reflexo de um par de velhas mãos crispadas, um emaranhamento de cabelos, e pálpebras semicerradas com pestanas pretas implantadas. A ânfora tornara-se canopo; e, disfarçando os traços que do seu bojo lhe chegavam pelo jogo das lentes, percebeu que eram os restos da sua mãe que ali se concentravam. (p. 65-66)

O narrador descreve a ação do personagem, inserindo-o no espaço do passado (a ânfora, vaso grego) e do monstruoso (os aspectos funéreos da mãe). No entanto, não há nenhum indício de que esse personagem tenha alguma ligação com esse passado ou com o monstruoso, tudo parece ser fruto de olhar que vê apenas o reflexo da imaginação (ou desejo) a partir da lente dos óculos do autor implícito que escolhe o melhor ângulo para a reflexão.⁶

Já em “A conferência” um estranho feto é projetado por fortes luzes, assumindo a dimensão monstruosa:

Então o sábio abriu o cofre negro e retirou dele o que continha. Como um prestidigitador num número arriscado; levantou o feltro preto que cobria o objeto – e surgiu um boião de vidro dentro do qual um exemplar prodigioso, indubitavelmente humano, desempenhava o seu papel de prova. Era um feto teratológico que, imerso num líquido que o conservava, emerso pelo gesto ousado do sábio, exhibia duas pernas, dois troncos, quatro braços e duas cabeças, como uma divindade hindu erguendo-se para os seus múltiplos trabalhos. (p. 78)

O monstruoso, nesse conto, aparece como objeto forjado por um sábio (ou mágico?) que o tira de uma caixa, envolto em feltro preto. Ampliado por um jato de luz, o feto-monstro pode provocar tanto o espanto como o descrédito. O narrador-personagem conta a história de uma conferência sobre liberdade,

⁶ A palavra reflexão, aqui, pode ser tomada tanto no sentido do ato de refletir por espelho ou similar, como no sentido de analisar.

por um sábio, e mostra-se descrente por perceber que tudo não passa de manipulação e exercício do poder, uma vez que o conferencista quer dominar a platéia com seu discurso e com o objeto extraído do cofre.

Outro conto que lida com o lendário que se funde com o real e nos insere no mundo atrás das coisas de que fala Bourgeois (como instrumento de procedimento irônico) é “O dragão” (p. 143-162). Uma nova realidade (fictícia ou não) vai surgindo através do olhar perscrutador do narrador personagem: “aconteciam-me às vezes estacar de súbito, alçar a cabeça para uma parede ou uma coluna, inclinar-me sobre os degraus de uma escadaria ou o pavimento de um passeio, porque distingui um fóssil à flor do lioz” (p. 145). Um fóssil monstruoso – um dragão – traz à superfície, por de-baixo de blocos de pedra e de passado, o mundo da imaginação do personagem:

Na luz transparente que o rasava, aquele animal prodigioso revelava os pormenores últimos da sua textura; vi-lhe os dentes cónicos, pontiagudas unhas, os raios erécteis de uma crista, o alinhamento das vértebras caudais em grande número, como pérolas de calibre decrescente incrustando o calcário – e entrevi algo até do seu comportamento, já que a morte o colhera em plena acção e assim fora preservado o seu esqueleto, sob espécies minerais, em perspectiva tal que me trazia indícios da sua marcha pelas terras instáveis de Pangea. Pude mesmo observar o desenho das pequenas órbitas onde os olhos luminosos tinham refletido o mundo mágico do passado: nuvens em fortes cores, florestas de fetos arbóreos, plantas dos pântanos, contorno de animais fantásticos. (p. 147)

Essa fusão de realidades – nos referimos ao lendário dragão e ao personagem que o insere numa realidade verossímil – parece ser artifício do autor, que nos acena para a possibilidade de a fantasia e a observação conviverem em um mesmo plano, mesmo que ligados por uma fronteira diluída.

Nesses contos, assim como em outros, parece haver uma proposta de fusão de universos aparentemente incompatíveis em que uma realidade acabada e limitada se dissolve numa outra fictícia, ilimitada e imaginária, onde tudo é quase possível. Nós, leitores, somos colocados numa corda de *Jump*. Arremessados ao abismo infinito do imaginário, a corda (tecedura textual) nos arrasta a outro abismo – da realidade agora questionável – e nos abandona. Assim, está o maravilhoso dos contos a nos inserir no imaginário e a nos devolver ao real estabelecido sem nenhuma resposta: institui-se a escola da dúvida.

Parece-nos que a consciência do jogo, do fingimento e da representação através do deslocamento do fabuloso e do passado – como a ânfora, vaso alado dos gregos; o dragão das lendas; o cavaleiro – herói das novelas de cavalaria medievais, etc. – são estratégias irônicas que se constroem numa ‘verossimilhança ao contrário’ como que a subverter a realidade para negá-la, sendo que essa negação, conforme Deleuze ([19--] p. 139), não exprime mais nada de negativo e nem a afirmação exprime mais nada de afirmativo.

O fantástico, o maravilhoso e o absurdo das histórias narradas, na maioria dos contos, estabelecem uma relação entre poder e saber. Em “O gólem”, a sabedoria do sábio Nahamanides e de Azriel de Geroma, somada à habilidade de Ezra bem Salomó não é totalmente eficaz, ao fracassar (em parte) na criação do gólem. Em “O dragão”, o narrador personagem busca sofregamente ajuda para estudar o fóssil de um dragão:

O Museu de Geologia e Paleontologia não tinha disponibilidade para destacar um assistente que me acompanhasse e desse caução institucional à minha descoberta: “O mundo tem de vir ao museu, porque o museu não vai ao mundo” – explicou-me o director. Foi a vez da Academia. Formada por um corpo de anciãos antiquíssimos minados pela decrepitude, não dispunha de qualquer membro que se pudesse locomover, mesmo de carro, até a travessa onde se atravessava o fóssil. (...) No departamento da Universidade de Babel que supus mais adequado os especialistas explicaram-me que o meu achado, a ser verídico, os interessava pouco. (p. 156-157)

No fragmento, deparamo-nos com o conhecimento institucionalizado em museus, academias e universidades, porém sob domínio de poucos.

Curiosamente, o conhecimento questionado nos contos está a serviço de um exercício de poder. A produção escrita dos bonzos “tomava desenvolvimentos sublimes, criava idéias perturbadoras e proféticas, subjugava quem delas se alimentava, influía nas decisões do Estado e nos rumos sinuosos da História” (p. 9); em “O golem”, o conhecimento da cabala suscita o desejo de (re)criar o homem em Azriel de Geroma; faz Kavi, personagem do conto “O confronto”, se defrontar (desafiar) Zurvan, o deus criador, em busca de explicações e, por conseguinte, de poder. Nos três exemplos é possível perceber a pretensão de cada um em ter o poder pelo saber. Mas eles detêm o poder apenas momentaneamente: os geniais bonzos, ao se tornarem minúsculos, perdem o conheci-

mento e o poder criativo; o gólem de Azriel vive e morre ao mesmo tempo; Kavi tem em suas mãos a máscara que contém o segredo da criação, no entanto deixa-a escapar e quebrar. Essa estratégia nos contos questiona o valor absoluto do conhecimento e nos induz ao mesmo procedimento.

O derruir do poder parece ser visto como denominador (ou dominador?) comum em *Dissonâncias*, de António Vieira: o Imperador Dez-mil-anos abandona o palácio, símbolo do poder, e se isola na floresta; o narrador-personagem de “A ânfora” se distancia para tecer, de maneira crítica, considerações acerca do poder, tomando como metáfora o vaso alado que tem suas asas quebradas, mas não deixa de ser um limitador que conserva “a mulher antiquíssima que dali comandava sem escrúpulos nem freio (...) porque o verdadeiro poder exerce na discricção, pelas malhas de uma rede omnipresente de escravos armados que espiam e intimidam”. (p. 68)

A demolição do saber ou do poder não se apresenta absoluta, parece-nos haver uma solução intermediária entre o perder e o ganhar – uma terceira via, como a do Imperador Dez-mil-anos que não perde, afasta-se para o refúgio secretíssimo da floresta; ou o gólem que não é fracasso absoluto: “as articulações eram de barro, tudo o mais de carne e sangue” (p. 61); Kavi experimenta o poder ao ter em mãos a explicação de tudo inscrita na máscara de Zurvan, embora apenas por instantes, pois ela se quebra.

Creemos que essa relação, assim como o propósito irônico do texto, não estabelece um jogo gratuito, mas elabora uma estratégia capaz de revelar o poder que a escrita exerce sobre o leitor ao prendê-lo e apontar a possibilidade de subverter as relações que constroem universos, sobretudo aqueles do saber e do poder, capazes de manipular os homens. Isso confere ao autor implícito o estatuto de criador: o contista brinca com o real, sem se perder no imaginário. O propósito irônico se clarifica como uma atitude de espírito (como quer Bourgeois) diante da existência, na tomada de posição, mais filosófica que pragmática, acerca das relações do eu com o outro (“O objeto”, “A ânfora”, “Tamar”); do eu com o poder (“Os bonzos”, “A conferência”, “O confronto”, “O gólem”); do eu com o saber (“As folhas das palavras tomam já cores profundas”), “Os bonzos”, “A conferência”, “O confronto”, “O gólem”) e, enfim, do eu com o mundo.

Assim nos parece que a dúvida, a ambigüidade e os vários olhares presentes nos textos são recursos de uma construção textual que, associada a outras estratégias da enunciação, nos conduzem à visão da deformação – às vezes monstruosa – ou à distorção, ao deslocamento, ou inversão, ou ainda, como diz o próprio autor, às “refracções da realidade” (p. 180), a partir de um olhar através de lentes manipuladas conforme o interesse de cada um. Tanto podem crescer como condensar, elevar ou inverter. Assim somos iludidos pelo fictício para que fiquemos atentos ao não-fictício.

Dessa forma, entre os limites do possível e as mágicas fronteiras do (in)provável, somos passageiros do vazio no entre-lugar da narrativa que vai (a)evocando universos em aparências incompatíveis. A (in)explicabilidade dos acontecimentos pode ter a mesma (in)explicabilidade da decadência dos bonzos, do semi-fracasso do gólem, ou mesmo a força mítica da máscara. Às vezes é preciso ter a auto-ironia de “Tamar” e aceitar o fingimento. As respostas podem estar nas confabulações.

RÉSUMÉ

À partir des présupposés de Maria de Lourdes Ferraz dans *A ironia romântica* et d'André Bourgeois dans *L'ironie romantique*, on aura pour but de réaliser une lecture du livre *Dissonâncias*, d'António Vieira, en insistant sur le conte “Os bonzos”. Pour ce faire, tiendra compte de l'élaboration textuelle, du réalisme magique et du problème du pouvoir et du savoir, stratégies de la construction du texte comme ironique.



Referências bibliográficas

- ALMANZI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-cheek*. *Poétique*. Paris: Seuil, 1978. p. 413-426.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BOURGEOIS, André. L'ironie romantique. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974 (trad. Luis Morando. In: *Cadernos do NAPq*, n. 22. Belo Horizonte: CESP/FALE/UFMG, dez. 1994. p. 55-82).
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo. s/d. p. 137-143.
- DUARTE, Lélia P. et al. *Artimanhas da ironia*. Boletim Centro Estudos Portugueses, v. 11. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1991.
- DUARTE, Lélia P. Ironia, humor e fingimento literário. In: *Cadernos do NAPq*, n. 15. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994, p. 54-78.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1996.
- JANKÉLEVITCH, V. *L'ironie*. Paris: Flamarion, 1964.
- MUECKE, D. C. Marcas da ironia. Trad. Márcio Serelle. In: *Cadernos CESPUC de Pesquisa*. Belo Horizonte: CESPUC, maio, 1996, p. 43-54.
- VIEIRA, António. *Dissonâncias*. Lisboa: & Etc, 1999.