

A escrita enquanto inferno: Saramago, Dante e a ironia de Lukács

Isabela Padilha Papke*

Resumo

Lukács, em sua obra **Teoria do Romance**, definiu a ironia como sendo o autorreconhecimento da impotência do sujeito humano. O presente trabalho tem por objetivo revelar o como Saramago performa esse conceito lukácsiano em algumas de suas obras, de modo a observar suas reflexões mediante o próprio ato de sua escrita, quando integradas dentro de suas ficções, bem como realizar uma análise comparativa de seus trabalhos mediante a performance desse conceito de Lukács na obra de Dante Alighieri, **A divina comédia**, principalmente no que diz respeito ao oitavo canto infernal da obra, denominado *Malebolge*.

Palavras chave: Ironia; Malebolge; Saramago; Dante.

* É Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É Mestra na área de Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá e Licenciada em Letras Habilitação Única - Português e Literaturas correspondentes pela mesma Universidade. É revisora ortográfica na Revista "História em Curso", revista científica dos alunos do curso de História da PUC-Minas, membro do Grupo de Estudos em História e Literatura da PUC-Minas (GEHISLIT) e membro do Grupo de Estudos Literaturas e Ditaduras da PUC- SP (GELD). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9127-1698>.

Writing as Hell: Saramago, Dante and the irony of Lukacs

Abstract

Lukács, in his *Theory of Novel*, defined irony as the self-recognition of the impotence of the human subject. The present work aims to reveal how Saramago performs this Lukastian concept in some of his works, in order to observe his reflections through the very act of his writing, when integrated into his fictions, as well as to carry out a comparative analysis of his works through the performance of this concept of Lukács in the work of Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, mainly with regard to the eighth infernal canto of the work, called *Malebolge*.

Keywords: Irony; Malebolge; Saramago; Dante.

Considerações iniciais

Em seu ensaio “Um novíssimo lê Dante”, Alfredo Bosi (2003) realiza uma leitura acerca da análise de um crítico italiano, Eduardo Sanguinetti, acerca da obra **A divina comédia**, de Dante Alighieri, no qual o teórico tece apontamentos acerca dos cantos de *Malebolge* (fossas más), os quais retratam o oitavo círculo do inferno dantesco, onde o poeta pune os fraudulentos. O uso desse ensaio em nossa análise se torna crucial, por ser, por meio dele, que visualizamos a nítida conversa existente entre Saramago e a obra dantesca.

Afirmar que Saramago teça diálogos com Dante em sua obra pode parecer um raciocínio óbvio, afinal, é muito fácil dizer-se que os ecos d’**A divina comédia** se façam grandes nas literaturas ocidentais. No entanto, Saramago traça uma linha específica de comparação, principalmente no que diz respeito ao trabalho realizado em suas crônicas, como por exemplo, em textos como “Sem um braço no Inferno”, presente em sua obra **A bagagem do viajante** (2017), crônica no qual ele realiza referências diretas ao autor e principalmente, ao seu inferno.

Queria dizer que apesar desse meu ar pacato e grave, que se limita a oferecer um sorriso ao convívio das gargalhadas, também deço aos infernos. Quando entro naquelas obscuras furnas, entre o relampejar do órgão de luzes e o desencadear sonoro dos altifalantes, quando sinto o chão estremecer debaixo dos pés e vejo aqueles dezenas ou centenas ou centenas de vultos contorcerem-se e vêm-me logo a lembrança (se a isso vou de antemão decidido, claro.) os tercetos com que Dante explicou o inferno. E acho parecido. (SARAMAGO, 2017, p. 179)

Entretanto, o inferno de Dante ainda nos parecia muito grandioso para uma referência em um curto texto, como o citado acima – mesmo que ecoe, de formas diferentes, em temáticas ou em outras crônicas e romances –, a partir do texto de Bosi, passamos a perceber os múltiplos ecos do *Malebolge* na literatura de Saramago. Bosi menciona que o oitavo círculo é dividido em dez fossas: “Nas quais jazem, separadamente, rufiões e sedutores, os adutores, os simoníacos, os adivinhos e magos, os peculatórios, os

hipócritas, os ladrões, os conselheiros dolosos, os semeadores discórdia e enfim dos falsários.” (BOSI, 2003, p. 377).

Bosi menciona ainda que Sanguinetti, como vanguardista, lê a obra dantesca como possuidora de uma estrutura narrativa, por não se centrar nas questões líricas dos personagens e, sim, num estabelecimento de um itinerário ético, que revela a proposta ideológica compositora de Dante e que “narra visualmente os efeitos do juízo divino” (BOSI, 2003, p. 378). Sanguinetti, de acordo com Bosi, explicita o caráter negativo que a existência assume ao fixar-se no mal e no castigo. Para o crítico italiano, o inferno seria, “um soberbo monumento construído sobre o nada, uma viagem através dos pecados, das omissões e dos enganos, que a condição humana ofereceu à memória e a imaginação do poeta [...]” (BOSI, 2003, p. 378).

Dante, Saramago e arte de zombar de si mesmo

Joseph Falvo, em seu artigo “*The Irony of Deception in Malebolge: Inferno XXI-XXII*”, menciona que Dante não apenas leva o leitor a examinar mais de perto o poder do discurso e o modo como ele pode tornar-se uma fonte de salvação ou perdição, mas também a refletir sobre o verdadeiro significado de sua própria comédia, uma mistura de falsidade e verdade, um preceito que podemos considerar como uma reflexão do próprio Dante sobre sua escrita, de modo a ironizar seus processos. Lukács, em sua obra **Teoria do Romance** (2009), versou sobre esses aspectos quando cunhou sua própria definição de ironia. Mas, antes de adentrarmos suas reflexões, precisamos compreender a ironia como figura de linguagem e a importância do contexto romântico na consolidação desta no meio literário. Hudson Aragão, em seu artigo “Ironia e Literatura: Intersecções” (2013), pontua que a ironia atravessa a temporalidade histórica. Tivemos primeiramente a ironia grega, nos tipos socrático e trágico; posteriormente, no tipo romântico, vinculada a diversos nomes do pensamento alemão do século XVIII, e, na versão moderna, proveniente da revisão de literatura das teorias do romantismo. Por último, Aragão pontua a possibilidade de enxergar a ironia como função retórica, postura, ou até mesmo como centro de

discussões acerca da própria arte. Para compreender com mais magnitude a aplicabilidade da ironia em contexto literário, nos dirigiremos, agora, para Lélia Parreira Duarte, em seu artigo, “Ironia, humor e fingimento literário” (1994).

Duarte comenta que a ironia é definida popularmente como sendo uma figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, implicando um reconhecimento da potencialidade de mentira implícita em termo de linguagem. A ironia, nessa definição, é dependente da estrutura comunicativa do que é dito, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida.

Nesse sentido, a ironia revela seu parentesco com a literatura, que se constitui como afirmação de uma identidade individual que reconhece a natureza intersubjetiva de sua individualidade. Um autor escreve para ser lido, mesmo que seja, em princípio, por ele mesmo, [...] embora o autor clássico aparentemente negue isso, pois não se coloca de forma explícita na obra e não revela geralmente preocupação com o receptor [...] (DUARTE, 1994, p. 55-56).

Duarte pontua também que o nascimento da ironia acontece durante o Romantismo, quando ocorre a revolta do indivíduo contra a sociedade, de modo a manifestar sua subjetividade como modo de rebeldia a objetividade: “o autor passa a assumir voz na narrativa, representando-se através de um narrador implicado no texto, de forma autodiegética, homodiegética ou até heterodiegética [...]” (DUARTE, 1994, p. 56). Nesse caso, o autor deve abdicar de sua posição de autoridade, ao passo que tem que considerar a capacidade de seu leitor de compreender a mensagem proposta em modo irônico, gerando uma ironia que conta com um fator retórico.

Essa ironia retórica dos românticos conta com um monologismo que está a serviço de ideologias, buscando estabelecer verdades que interessam a determinadas perspectivas. “Essa valorização romântica do indivíduo gera, entretanto, um paradoxo, porque ao lado do desejo do absoluto, o homem toma consciência de sua transitoriedade e relatividade; opondo-se à infinitude de seu desejo, o homem conhece a finitude da vida [...]” (DUARTE, 2017, p. 59). Gyorgy Lukács define a ironia, em sua obra **Teoria do Romance**, como sendo um autorreconhecimento da impotência do sujeito. Para ele:

O autorreconhecimento, ou seja, autossuperação da subjetividade, foi chamado de ironia pelos primeiros teóricos do Romance, os estetas do primeiro Romantismo. Como constituinte formal da forma romanesca, significa ela uma cisão interna do sujeito normativamente criador em uma subjetividade como interioridade, que faz frente a complexos de poder alheios e empenha-se por impregnar o mundo alheio. Com os conteúdos de sua aspiração, e uma subjetividade que desvela abstração e, portanto, a limitação dos mundos reciprocamente alheios do sujeito e do objeto. (LUKÁCS, 2009, p.175).

Para compreender como o conceito de ironia, conforme Lukács, é performado tanto na obra dantesca, como em algumas obras saramaguianas, retomemos Falvo que comenta que, embora em *Malebolge* se trate de um mal de natureza sobrenatural, esse mesmo mal é retratado nestes cantos de uma forma humanizada, envolvendo dois peregrinos (Dante e Virgílio) numa atmosfera cômica, que chama a atenção do leitor por meio dos traços físicos e psicológicos de seus personagens.

É interessante observar esse ato n'**A divina comédia**, pois o próprio autor é personagem de sua ficção, o que pode entregar-nos uma proposta de construção de uma caricatura de si mesmo, por Dante. Em Saramago, notamos uma proposta semelhante, sem a necessidade de o autor colocar-se como personagem. Por meio de sua própria narração, ele já caracteriza uma espécie de caricatura de seu próprio ato narrativo. Em sua crônica “uma carta com tinta de longe”, também presente em sua obra **A bagagem do viajante**, ele menciona: “quem escreve, penso eu que procura ocultar um defeito, um vício, uma tara aos seus próprios olhos indecentes. Quem escreve, está traindo alguém.” (SARAMAGO, 2017, p. 117.), em sua obra **O homem duplicado** (2019), ironiza seu próprio trabalho de narrador:

Há alturas da narração, e esta, como já se vai ver, foi justamente uma delas, em que qualquer manifestação paralela de ideias e de sentimentos por parte do narrador à margem do que estivessem a sentir ou a pensar nesse momento as personagens deveriam ser expressamente proibidas pelas leis do bem escrever. (SARAMAGO, 2019, p. 35)

Em outro excerto d'**O homem duplicado**, o português zomba, por meio da ironia, até mesmo do valor do romance como gênero:

Que os acontecimentos lhe aparecessem depois ordenados no livro de História, em nada modificava a sua ideia, o que o compêndio fazia não era mais que recolher as livres fantasias de quem o havia escrito, e, portanto, não deveria existir uma diferença assim tão grande entre essas fantasias e as que se podiam ler num romance qualquer. (SARAMAGO, 2019, p. 70).

Pelo fato de o protagonista da trama, Tertuliano Máximo Afonso, ser um professor de História, constrói-se a ideia de que, para ele, os livros de História são tão passíveis de criar fantasias quanto ficções, incutindo-nos a ideia de que não há a necessidade da ficção, pois a realidade já produz a quantidade de fantasias necessárias, não havendo um porquê de se criar mais. Outro tipo de relação com o romance que é construída por meio de Tertuliano é a de tratá-lo como um passatempo vulgar, sem muita serventia para o intelecto: “Não é disso que falamos, mas sim da minha vida profissional, Muito mais do que um romance que estivesse a ler nas tuas horas vagas [...]” (SARAMAGO, 2019, p. 63).

Em **Manual de pintura e caligrafia** (1992), Saramago entrega a sua obra o epíteto de “Ensaio de um romance”. No livro, o autor cunha uma retórica entre a pintura e a escrita, em uma constante reflexão de insuficiência em relação àquilo que realiza:

Não quero pensar, por agora, naquilo que farei se mesmo essa escrita falhar, se daí para diante, as telas brancas e as folhas brancas, forem pra mim um mundo orbitado a milhões de anos-luz onde não poderei traçar o menor sinal. Se em suma, for acto de desonestidade o simples gesto de agarrar num pincel ou numa caneta, se, uma vez, mais em suma (a primeira vez não chegou a ser), a mim mesmo deve recusar o direito de comunicar ou comunicar-me, porque terei tentado e falhado e não haverá mais oportunidades. (SARAMAGO, 1992, p. 4-5).

Por meio desse excerto, percebemos com que tom Saramago trabalha a reflexão sobre a escrita em sua escrita – ou seja, com a metalinguagem – e como faz dialogarem escrita e pintura, o que nos possibilita entender claramente quão grande é seu conflito. Por isso, o epíteto de “Ensaio de um romance” ecoa tão bem nessa obra, pois literalmente ele não acreditava estar escrevendo um romance, assim como não acreditava ser um romancista. Se retornarmos ao canto terceiro da Divina Comédia, veremos que Dante e

Virgílio chegam às portas do inferno com a seguinte mensagem: “Livrate desse medo circunspecto;/ aqui toda tibiez esteja morta;/ que chegando ora estamos ao conspecto/ das tristes gentes das quais já te disse/ que têm perdido o bem do intelecto [...]” (ALIGHIERI, 2018, p. 47).

Esse contexto é importante, visto que Saramago faz uso da ironia para lidar com a velhice. Vale recordar aqui que Saramago iniciou sua carreira de escritor tardiamente, sendo consagrado já em idade avançada dentro do campo literário. É sabido que, muitas vezes, de modo estereotipado, vinculam a fase idosa, ao não ser possuinte de discernimento para as coisas básicas da vida, no decurso de uma fase onde desprovê-se da intelectualidade de forma cada vez mais atroz, mediante a demência adquirida progressivamente. Para escritores como Saramago e Dante, o inferno só pode ser o estágio no qual se perde a capacidade de raciocínio. Em vias práticas de interpretação, o caráter finito da vida de um sujeito deixa-o de cara com seus maiores temores, podendo ser eles não necessariamente a vida após a morte, mas o trajeto que o leva até ela, o mais puro reflexo do que Lukács propõe como sendo a ironia:

Essa unidade, no entanto, é puramente formal; o alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não são superados, mas apenas reconhecidos como necessários, e o sujeito desse reconhecimento é tão empírico, ou seja, tão cativo do mundo e confinado à sua interioridade, quanto aqueles que se tornaram seus objetos. Isso retira da ironia toda a superioridade fria e abstrata que reduziria a forma objetiva a uma forma subjetiva, à sátira, e a totalidade um aspecto, já que obriga o sujeito contemplador e criador a aplicar em si próprio o seu conhecimento do mundo, a tomar a si mesmo, assim também as criaturas como livre objeto da ironia em suma, ao transformar-se num objeto puramente receptivo, prescrito normativamente para a grande épica. (LUKÁCS, 2009, p.75-76)

Lukács considerou a obra de Dante como sendo aquela que faz uma transição da epopeia para o romance, e isso nos entrega mais oportunidades de aprofundarmo-nos nas relações de Saramago com Dante. Ao colocar lado a lado as definições de sujeito da epopeia e sujeito do romance, Lukács pontua que uma das características principais do homem das épicas seria o que ele denomina como sendo uma totalidade da vida: “A feliz totalidade

existente da vida está subordinada ao verso épico segundo harmonia preestabelecida: o próprio processo pré-literário de uma abrangência mitológica de toda a vida purificou a existência de qualquer fardo trivial.” (LUKÁCS, 2009, p. 57).

Essa dita totalidade da vida só é possível pelo fato de a épica se dar em uma cultura fechada que se baseia no fato de o herói de suas histórias não ser o dono de seu próprio destino, por ele ser predestinado por divindades. A agonia da incerteza mediante a finitude da vida não ronda esse sujeito que, por não ser agente de sua vida, não tem que se preocupar com decisões. Em contraposição, temos o herói da cultura aberta, o do romance, a dita epopeia do mundo abandonado por Deus, que é o herói agente de seu destino e atormentado pela angústia de suas próprias decisões. “O romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.” (LUKÁCS, 2009, p. 55).

Ao invés de lhe ser entregue a totalidade da vida, a certeza de que seu ciclo tem um começo, meio e fim, o herói romanesco tem o desafio de buscar essa totalidade. “O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação [...]” (LUKÁCS, 2009, p. 71).

Para Lukács, o novo herói que surge no drama moderno não compreende que a essencialidade que procura não está presente em valores humanos, nem que a certeza íntima desse saber não pode oferecer nada que lhe sirva para sua vida em si. Contudo, anseia por descobrir sua essência e encontrá-la sozinho em seu destino. Sua solidão se faz necessária, pois é por meio dela que ele se desaponta com sua vida e embarca no obscuro caminho do autoconhecimento. Essa solidão, muito além de dramática, é psicológica, pois a própria trajetória desse sujeito que se torna herói expressa liricamente a psicologia de seu drama vivente, a força motriz que constitui a tragédia.

Quando o inferno dantesco e a ironia dividem palco

Para encaminhar nossas reflexões para o fim, de modo a aglutiná-las com coerência, retomemos para análise o primeiro texto saramaguiano citado neste trabalho: a crônica “Sem um braço num inferno”. O texto se inicia com seu sujeito narrador e protagonista em reflexão sobre seu viver, constatando ser uma pessoa boa, com um único dito defeito, a ironia:

Essa expressão sisuda e seca que passeio pelas ruas, engana toda a gente. No fundo, sou um bom sujeito com uma só confessada fraqueza de má vizinhança: a ironia. Ainda sim, procuro trocar-lhe as voltas e trato de trazê-la à trela (as aliterações dos nosso trisavós estão outra vez na moda) para que a vida não se torne em demasia desconfortável. Mas devo confessar que ela me vale como receita de bom médico sempre que a outra porta de saída teria de ser a indignação. Às vezes o impudor é tanto, tão maltratada a verdade. Tão ridicularizada a justiça, que se não troço, estoiro de justíssimo furor. (SARAMAGO, 2017, p. 179).

E será, justamente, essa sua peculiar característica que será colocada a prova nessa história. Afinal, a crônica tem como mote principal mostrar que a ironia é uma arma tão perigosa que atinge a si mesma. Vejamos como isso toma corpo.

O protagonista, dentro da crônica, inicia um diálogo com aquela que tem como sendo sua única corruptela: “Cuidado, ironia. É altura de recolheres à tua jaula, distrai os dentes num osso insensível, porque é de carne viva e a sangrar que estou falando.” (SARAMAGO, 2017, p. 180). A dita ironia é personificada, torna-se personagem e ainda é ameaçada com ironia, pelo narrador e protagonista do texto.

Ali à direita, no limite da pista dança sozinho um homem. É um velho que veste uma camisa de renda, que tem os cabelos compridos, lisos de uma cor desvalada de louro falso, um velho que usa umas calças floridas e que dança sozinho, movendo com insolência e desafio as pernas- e um braço. O outro braço, o direito, é apenas uma manga vazia cujo punho se prende no cinto. E através do tecido quase transparente vê-se o coto agitar-se no balanço da música, com um resto de músculos que ainda não desaprenderam os gestos da antiga harmonia e ceguem cegos o desamparado voo do braço esquerdo. (SARAMAGO, 2017, p. 180).

O homem louro citado na crônica, não teme a realidade que o cerca, dança impetuosamente como se fosse alheio a sua condição de estar no inferno como os outros, transcende sua realidade, é distinto do sujeito protagonista, que desce ao inferno atordoado. Após visualizar a figura do homem, o sujeito protagonista volta a conversar com a ironia e, dessa vez, pede para que ela venha à tona, que use, com o homem, seu papel jocoso que lhe é tradicionalmente atribuído, mas esta é incapaz dessa tarefa.

A ironia personificada acaba por sofrer o dito reconhecimento de sua impotência, prevista por Lukács, que faz com que ela volte a si própria e reconheça sua incapacidade diante do homem, causada pelo sujeito que a abriga, que se reconhece como um ser sem totalidade, totalidade essa que está evidenciada na figura do velho louro.

Para Lukács, “a loucura é inteiramente ignorada na epopeia, exceto quando se trata de uma linguagem universalmente incompreensível de um mundo sobrenatural [...]” (LUKÁCS, 2009, p. 61). Em contraposição, o sujeito da cultura aberta possui tais características, ele é quem controla suas ações, “pois crime e loucura são a objetivação do desterro transcendental [...]” (LUKÁCS, 2009, p. 61). O sujeito protagonista tem sua ironia como a marca de seu crime, e a loucura nas suas inquietações. Já o velho louro que, por dançar incessantemente no inferno, poderia ter sido visto como louco é, na verdade, invejado por aquele que o observa, invejado porque pode viver despreocupado e alheio à sua condição.

Enquanto o personagem protagonista é um indivíduo atormentado pela inconstância de seus dias, pelos fantasmas de sua existência, o velho louro, já sendo habitante do inferno, não tem mais com o que se preocupar, seu destino já foi traçado, já fora condenado e, por isso, é mais feliz que o outro. Podemos perceber, portanto, que, de certa forma, o sujeito protagonista da crônica é possuinte das características que Lukács entrega para o sujeito romanesco, sobrevivente das culturas abertas, enquanto o homem louro possui as características dos sujeitos das epopeias, habitantes de culturas fechadas.

Lukács pontua que a loucura e o crime não são atitudes que pertençam ao mundo das culturas fechadas, pelo fato de que os sujeitos destas não são agentes de seu destino e, portanto, não podem ser culpados de suas ações. O mundo do inferno retratado na crônica, é esse mundo alheio a ideais; o velho não é um indivíduo, é uma persona, um ser do mundo

inferior que lhe gera o desconforto de perceber-se impotente, tanto que o final da crônica é visceral: “Não conheces esta música, deste bailado não sabes – e tens medo [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 180). Saramago conclui que até mesmo a ironia, em seu modo jocoso, teme a totalidade dos dias do homem infernal, não dança sua música, reconhecendo-se impotente, provando que até mesmo a impotência é provida de impotência.

Agora, sim, ironia, é a tua vez. Sai da tua jaula, ronda sorrateiramente esse homem, afia os dentes gulosos, habituados a uma doméstica e ridícula pitança. Ele dança absorto, não dá por ti, porque não tacas? Chama-lhe de velho, maneta, outros nomes que esta habituado a ouvir. Ele dança, infinitamente dança, afasta-se cada vez mais. Diz-lhe adeus, ironia, enrosca-te na palha e dorme, se puderes. (SARAMAGO, 2017, p. 180)

Se retomarmos Joseph Falvo, veremos que a sutil lembrança da queda dos anjos e dos homens, cujo orgulho rompeu a ordem divina da criação universal em *Malebolge*, reflete a lei da justiça recíproca que rege o mundo de miséria e aflição de Dante, mais profundamente, uma manifestação estrita do pecado como culpa. Tendo traçado os conceitos patrísticos subjacentes, compreende que o sofrimento representa uma exteriorização da maldade e corrupção que espregueia nas almas dos pecadores, Dante representa as imagens de uma figura condenada simbolicamente, iconograficamente e teologicamente com o próprio mistério e complexidade de seus pecados. Falvo argumenta que ele também desvela, na imagem bruta e grotesca de anjos e homens degradados, a subversão e corrupção da ordem sobrenatural, manifestada pela distorção e perda da bela imagem de Deus. Por meio de *Malebolge*, no centro da qual pecadores e perseguidores trocam eternamente de papéis nos seus fúteis jogos de engano, em um fim no qual se encontra a “gratuidade da salvação”, o peregrino cristão consegue finalmente subir pelas ruínas que leva à sua expiação e purificação.

Para Lukács, o romance é a forma de aventura do valor próprio do indivíduo, no qual este é colocado em confronto com o mundo corrente, que converge com suas ânsias e objetivos, o colocando em um estado de sofrimento ao longo de suas jornadas. Em tese, o sujeito romanesco é um indivíduo portador de múltiplas problemáticas, em um mundo que está em constante contingência. Dante, como Lukács preveu, antecedeu esse

sentimento por meio d' **A divina comédia**, e, por meio deste trabalho, tentamos esboçar a magnitude de seu ato, revelando suas múltiplas semelhanças com a obra de um escritor tão contemporâneo como Saramago.

Considerações finais

Aqui, vislumbramos um furor, visualizamos essa necessidade de busca de respostas para si mesmo, nessa insistência em que consiste a literatura e a saga de escritores como Dante e Saramago. Dessa esperança, dessa luta contra si mesmo, contra os poderes que lhe transcendem, dessa eterna batalha travada pelo escritor, que se prova aqui válida e se faz grata – com base nessa ironia lukásiana, que se dispõe como autorreconhecimento de impotência –, desponta um raio de potência literária, de sobrevivência do único modo irônico que somente a ironia é capaz de ser.

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez. **As palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Italo Eugenio. São Paulo: Editora 34, 2018.

ARAGÃO, Hudson Oliveira Fontes. Ironia e literatura: interseções. **Anais do SILEL**, v. 3, n. 1, p. 1-14, 2013.

BOSI, Alfredo. Um novíssimo lê Dante. In: **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo, Editora 34, 2003

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. **Cadernos de Pesquisa**, n. 15, p. 54-78, 1994.

FALVO, Joseph D. the irony of deception in “malebolge”: “inferno” XXI-XXIII. **Lectura Dantis**, n. 2, p. 55-72, 1988.

LUKÁCS, Gyorgy. **Teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

SARAMAGO, José. **A bagagem do Viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARAMAGO, José. **Manual de Pintura e Caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SARAMAGO, José. **O Homem Duplicado**. Lisboa: Porto Editora, 2019.