

A palavra é de ouro na (des)construção do poder *

Sandra Campos **
Solange Batista **

Resumo

Este trabalho procura mostrar a função da ironia na (des)construção do poder em *A palavra é de ouro*, de Augusto Abelaira, através do desacordo entre o enunciado e a enunciação da peça.

1. Introdução

A enunciação é um ato individual da língua, logo corresponde a uma iniciativa intencional daquele que fala. "É o ato de produção do discurso"¹, revelado como um exercício de linguagem construído pelo enunciador que, ao organizar o seu texto, se utiliza das mais diversas estratégias com o fim de seduzir o leitor e instigá-lo a participar da (re)produção discursiva e a perceber as "jogadas" armadas a nível do enunciado. Esse exercício de linguagem possibilita a concretização da principal finalidade do ato de enunciação: o estabelecimento da comunicação entre o enunciador e o enunciatário².

O enunciado corresponde, por sua vez, "ao resultado de um ato de enunciação"³, de criação de um sujeito falante, que emprega a linguagem numa perspectiva pragmática, cujo objetivo pode ser criar condições para o exercício do poder, da dominação.

Assim, enunciação e enunciado se distinguem da mesma forma que a fabricação se distingue do objeto fabricado: aquela se relaciona com a enunciação, este com o enunciado.

* Trabalho final de pesquisa financiada pelo CNPq, em nível de Aperfeiçoamento, realizada de agosto/88 a julho/89.

** Professoras de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Belo Horizonte.

O enunciador pode, em função dos seus objetivos e de suas estratégias, "construir discursos em que haja um acordo entre enunciado e enunciação ou discursos em que haja conflitos entre estas duas instâncias"⁴, o que resulta em duas possibilidades distintas de leitura. No caso de um acordo entre enunciado e enunciação, o enunciador trabalha com um sentido unívoco.

Quando ocorre, entretanto, um desacordo entre essas duas instâncias, o enunciador manipula os dados do texto, na medida em que a enunciação tende a dizer algo diferente daquilo que o enunciado afirma, instaurando-se uma pluri-voacidade de sentido. A leitura consiste, nesse caso, na compreensão de um segundo código que subjaz a um outro mais evidente. Por isso é que o conflito entre enunciação e enunciado institui o terreno do imprevisível, do incerto, do estranho, do contraditório, configurando a presença da ironia, que "anula o que enuncia no próprio ato de enunciar"⁵. A ironia é, portanto, desmascaramento, desmistificação, denúncia, colocação de questões, destruição de dogmas. Esta atitude contestatória da ironia manifesta-se em relação à presença, no enunciado, do absoluto, do certo, do verdadeiro, pois para ela, tudo é relativo, nada pode ser julgado independentemente do contexto, que é fundamental.

A aptidão do homem para a ironia é, portanto, proporcional à sua capacidade de questionar o discurso ideológico, desmascarar a duplicidade da consciência, desvelar intenções ocultas, denunciar enganos.

O objetivo deste trabalho é demonstrar na peça *A palavra é de ouro*, de Augusto Abelaira⁶, a presença da ironia diferenciada em seus dois tipos principais: ao nível do enunciado, a ironia de primeiro grau, retórica, que, com os seus jogos de enganos, mostra a construção do poder na sociedade e o papel fundamental exercido pela linguagem nesse processo; ao nível da enunciação, a ironia de segundo grau, literária, em que o enunciador, desconstruindo o poder, vai evidenciar o caráter substitutivo da linguagem, mostrar as armadilhas que ela prepara, na tentativa de possibilitar a comunicação entre o enunciador e o leitor/espectador.

2. A ironia retórica

Ao nível do enunciado parece ser possível demonstrar em *A palavra é de ouro* a presença da ironia de primeiro grau, retórica. Em quase todo o texto, as personagens utilizam a palavra num intrincado jogo de sedução, com o objetivo de estabelecer domínio. O caráter irônico deste jogo se manifesta em diversas situações: nos veementes discursos pronunciados, como o do protagonista Santini, ao tentar convencer Abu Zaid da infalibilidade do seu negócio; nos incongruentes argumentos fundamentados em premissas falsas, como no momento em que Martínez tenta demonstrar que a sua teoria sobre o despojamento da linguagem tem sentido, porque a linguagem, não sendo originária da espécie humana, não é característica do homem; na afetação presente no diálogo entre Santini e Abu Zaid no instante em que se conhecem; ou na lisonja, quando Abu Zaid bajula Santini para obter dele os favores pretendidos. O jogo visa a conquista do poder – objeto do desejo de todos eles – e se estende do núcleo familiar até a sociedade como um todo.

Um dos elementos da intriga da peça é o questionamento do problema da liberdade de comunicação entre os homens, com o objetivo de despertar o leitor para o valor da palavra, nesse processo de disputa do poder. Esta disputa se configura na oposição entre o Santinismo e o Santinismo sem Santini. Santini, enquanto era pobre e trabalhador, foi explorado pelo patrão. Assimilou valores da ideologia burguesa como o desejo de ascensão social. Em consequência disso, reverte a situação de explorado em que vivia, empreendendo um negócio que consiste na comercialização das palavras: registra a "invenção" da linguagem e consegue do governo o monopólio de sua exploração. Um contador, representado por uma caixa retangular que cada personagem traz dependurada ao pescoço, controla o uso habitual das palavras, registrando o número utilizado. Ao final de um período cada um efetua o pagamento correspondente.

Como as palavras mudam de preço constantemente e aquele que não paga é punido, as personagens são obrigadas a economizá-las, pois de outro modo não terão condições financeiras de arcar com as despesas do seu uso. O falar, então, não é mais natural, há um poder que lhe é superior e o controla.

Este controle representado pelo uso do contador é símbolo de repressão, de censura, de limite. Como não se pode falar muito, fala-se o "*essencial à sobrevivência*", não se utiliza possivelmente a palavra em manifestações contra a exploração, nas denúncias das arbitrariedades praticadas pela classe dominante. "*Só os muitos ricos conservam essa liberdade, mas são inofensivos para as instituições*" (p. 23). Criticam, todavia nada fazem, para não colocar em risco a situação que os mantém na posição privilegiada que ocupam.

A reação de Santini à antiga situação faz com que ele endosse a ideologia da sociedade capitalista de várias maneiras: através da excessiva preocupação com fins lucrativos, pois os homens medirão as palavras, o seu "valor" e com isso trabalharão mais: "*Atos e não palavras*" (p. 23), através da coibição simbolizada pelo uso do contador que cerceia a liberdade natural do homem de se comunicar, através do individualismo, representado pelo privilégio da família de Santini que não usava contador, e através da repetição do modelo do patrão, a partir do momento em que se torna dono do seu próprio negócio.

Caracteriza-se desse modo o Santinismo.

O Santinismo sem Santini baseia-se, por sua vez, na eliminação de Santini, mas não do Santinismo – aspecto em que estão de acordo todos os conspiradores (apesar, é claro, das naturais divergências existentes: Beckmann dizia que queria a liberdade da palavra e Martinez, que a situação continuasse a mesma).

O conflito se "resolve" no final, quando o papagaio espirra e emudece Santini, destituindo-o de um poder que lhe era postigo, como postiga é a dentadura que lhe salta da boca ao espirrar. Ele, que manipulava os outros, realirma-se desse modo, ironicamente, como personagem manipulada pelo outro, no caso, o destino, contra o qual ele nada pode.

O poder passa das mãos de Santini para as mãos de Martinez, que repete atitudes e posições santinistas, sem originar qualquer mudança. Mascara, apenas, o Santinismo, agora sem Santini, de Martinismo. Os males que afligem a sociedade vão continuar afligindo, pois o objetivo de Martinez se volta para o poder, enquanto símbolo do domínio exercido sobre o outro, enquanto forma de

enriquecimento, necessidade de ser objeto de atenção, como objetivo de se afirmar, de alcançar a própria identidade. É o centramento no "eu" bem característico da ideologia burguesa.

2.1. A reversibilidade enganador/enganado

A ironia de primeiro grau se define a partir do jogo construído com a linguagem em que, na luta pelo poder, convence mais a eloquência dos personagens do que os argumentos por eles empregados. Este jogo se evidencia também, na peça, através da freqüente inversão das posições de enganador/enganado.

Santini, o protagonista, por exemplo, inicia a história como enganador: engana o povo, até certo ponto, o governo, engana a família (exceto Lúcia) e engana os conspiradores. Entretanto toma-se vulnerável, pois se acredita imortal e não crê na possibilidade de haver um outro ponto de vista que invalide o seu. É incapaz de perceber as intrigas feitas contra ele e, também, de reconhecer que as suas palavras o atraíam, quando revela ao papagaio inadvertidamente que a profecia dos espirros era apenas história. Nesse momento, ele se transforma no grande enganado, pois quando a profecia dos espirros se cumpre, a contraposição palavra/silêncio enfatiza o papel que aquela desempenha enquanto mantenedora do poder. Como Santini não pode mais fazer uso da palavra, não detém mais o poder.

Artur Martinez, no início da peça, é apresentado como enganado, pois Santini neutraliza as idéias que defendia. A sua teoria sobre o despojamento da linguagem é considerada altamente perigosa, visto que resultaria no seu desaparecimento, tido por Martinez como "... *um progresso no domínio da espiritualização...*" (p. 40). Utilizando essa argumentação para atrair a atenção de Santini, Martinez pôde mais facilmente infiltrar-se no seu meio e "tomar" o poder, tornando-se o grande enganador.

Abu Zaid Al Ansari mostra-se enganador, quando se oferece para realizar uma tarefa incomum: ensinar Santini a gastar "bem" o dinheiro que fatalmente obteria com o seu promissor negócio. Abu Zaid, oportunista, esperto, percebe que o negócio de Santini é altamente rentável, por isso tem uma visão antecipada do partido que poderia tirar da situação. Politicamente não se posiciona, representa o papel de "conciliador" e está sempre se adaptando às situações que atendam melhor e mais aos seus interesses. No decorrer da história, no entanto, é enganado não só pelos outros personagens como por Santini, que o leva a aceitar, ao invés do pretendido como pagamento pelos seus serviços, uma quantia ínfima.

Beckmann é outra peça no jogo, visto que o seu discurso eloqüente é enganador. Dirige a reunião dos conspiradores, sobressai-se nas conversações, argumenta com firmeza, acusa Santini de privar o homem da liberdade de falar, tirando proveito das situações em que é colocado e evitando aquelas em que se arriscava a perder o poder:

Beckmann

Pense bem no que nos metemos...! (Decidido). Não tenho nada a

ver com isto e mesmo que tenha tido já não tenho. Fique você com a responsabilidade, se quiser! Seja você o herói! (p. 154)

Entretanto, é também enganado, por exemplo por Santini, na ocasião em que este o sobrecarrega de funções administrativas (a direção de duzentos e cinqüenta e dois hospitais) para neutralizá-lo.

Stirck, por sua vez, tenta enganar no momento em que pretende convencer os conspiradores da eficiência da máquina que inventa para destruir Santini, com o objetivo de conseguir financiamento para a sua fabricação. Esta máquina colocaria a ciência a serviço das disputas pelo poder, ao mesmo tempo em que revelaria que o poder absoluto da ciência é mera ilusão, já que o seu desenvolvimento depende do poder econômico que lhe é superior. Ainda tenta enganar também no final quando pretende a glória de ter emudecido o ditador. É enganado, contudo, nesse momento, pois nenhum dos conspiradores lhe dá atenção, especialmente Martinez, que lhe dá uma ordem, já totalmente senhor da situação: *"E você, Stirck, vá lá abaixo dizer..."* (p. 157)

Estes jogos de enganos mostram como o poder é construído na sociedade e ressaltam a importância do papel desempenhado pela linguagem no caso.

3. A ironia literária

Ao nível da enunciação, o que se percebe é um sujeito que destrói os valores apresentados como verdades por não crer em nada instituído e por crer no homem como um valor maior. Nesse sentido, o sujeito da enunciação vai deixando, na tessitura textual, marcas que trazem desconforto para o leitor, porque retiram as certezas relativamente às intenções da mensagem, levando-o a sentir-se ameaçado pelo que lhe parece ser um jogo enganoso da linguagem e a desconfiar de que por trás do dito existe o dizer. Através destas marcas, sem construir propriamente um sentido, o enunciador incita o leitor a uma participação maior, a fim de que leia o que não está escrito no texto. Dessa forma, desmistifica a peça como representação da realidade.

Um indício da presença do sujeito da enunciação em *A palavra é de ouro* está relacionado com o nome de cada personagem que sugere uma nacionalidade diferente, lembrando a passagem bíblica referente à Torre de Babel. O objetivo da construção dessa torre era chegar ao céu (uma forma de alcançar a eternidade). Como castigo por causa de sua pretensão, os seus construtores começaram a falar línguas diferentes e, portanto, a não se entenderem. A linguagem era, pois, empregada inutilmente, embora continuassem a tentar a comunicação através dela. Na peça, as personagens a utilizam nas disputas pelo poder, prática que caracteriza a sociedade capitalista, seja ela inglesa, francesa, espanhola, italiana, árabe ou portuguesa. Neste caso, é possível que o enunciador esteja questionando a utilização da linguagem com o objetivo de estabelecer domínio, talvez sugerindo que o seu papel é muito maior e mais importante do que esse.

A origem do nome Santini pode estar ligada ao italiano, aquele que fala muito. É incongruente, portanto, o negócio em que ele se envolve baseado no controle do uso das palavras. O termo Santini talvez se relacione também com

“santo” que por sua vez, remete à idéia de “imortalidade”. Santini, enquanto metáfora do poder é imortal; enquanto detentor desse poder revela-se vulnerável, frágil, substituível.

Provavelmente de ascendência espanhola, o nome Martinez liga-se à idéia de esperteza, astúcia, características identificadoras deste personagem na peça, pois é quem assume o poder, enganando os outros.

O nome de Abu Zaid é outro causador de estranhamento, pois remete a uma origem turca. Sendo assim, não deveria nomear alguém que “sabe” gastar dinheiro, pois este povo é convencionalmente relacionado com a sovínice que propõe exatamente o contrário. Neste personagem, entretanto, a sovínice se reforça na medida em que ele se propõe a lidar com dinheiro alheio, além de obter lucro com essa atividade, que seria remunerada.

Beckmann na pronúncia, sugere uma procedência inglesa, podendo desmembrar-se: “beak” significa bico e “mann”, homem. Bico lembra ave. mas também se identifica com aquele que tem bico, que fala por falar. Beckmann, misto de homem e “ave”, sabe comunicar-se com elas. Em *A palavra é de ouro* é ele quem ensina o papagaio a espirrar – elemento importante para o desfecho da peça.

Já o nome de Stírck é possivelmente de origem alemã. Ele é o cientista, inventor da máquina apresentada como alternativa para eliminar Santini. A incongruência, neste caso, situa-se na expectativa de que a máquina seja um invento inovador e tecnologicamente avançado que não passa, entretanto, de um ridículo instrumento passível de ser construído por qualquer um, dada a sua semelhança com uma ratoeira. É possível que o sujeito da enunciação esteja criticando, aqui, a pretensa superioridade alemã através da atuação questionável do dito cientista.

O nome de Lúcia vem do latim: *lux, lucis*, que quer dizer luz, claridade, ajuda, socorro, brilho, glória, vida e traduz a personagem com muita justeza. O fato do nome de Lúcia poder estar ligado à sua origem latina remete à idéia de que assim como o latim, de certa forma, ainda sobrevive nas várias línguas a que “deu origem”, Lúcia também vai sobreviver através do trabalho que executa.

É ela, que distanciada dos fatos, incide sobre eles a sua luz e os vê, analisa-os da mesma forma que o enunciador. Em função disso, ela pode ser considerada como a leitora ideal, aquela que levanta e abaixa os estores das janelas, quando percebe a (im)possibilidade de se comunicar com o mundo, decifra o jogo que se realiza, angustia-se com ele e, finalmente, decide agir.

Constam, ainda, os nomes: Guilhermina, forma feminina de Guillaume, do francês, que corresponde ao próprio papel de Guilhermina na peça: ser uma duplicação do marido. Finalmente, Inês cujo nome pode ser uma referência irônica a Inês de Castro, personagem da história de Portugal, morta por causa de um amor proibido. A questão está, no fato de que a morte, causadora da separação entre Inês de Castro e Pedro, foi determinada por um poder que não aceitava a sua palavra. Na peça, Inês tentava impedir separação semelhante, quando pedia a Adriano que parasse de falar, pois seria preso por não ter condições econômicas de arcar com aquela despesa. A prisão, o distanciamento, poderia significar a morte do seu amor. Em ambos os casos, as conveniências

sociais prevalecem, ignorando o sentimento.

Enquanto os nomes de quase todos os personagens ligam-se a nacionalidades diferentes, o trabalhador que atua na peça não tem nome. Este fato talvez decorra da sua situação de explorado, de não ter identidade, de não ser alguém nessa sociedade. Para intervir, basta apenas que seja um dos trabalhadores, um dos dominados, por isso não tem rosto, não tem feições nesse contexto.

O espectador, que interfere rapidamente no segundo ato de *A palavra é de oiro*, estabelece uma contradição entre texto e co-texto. Trata-se de *mise en abyme* utilizada pelo sujeito da enunciação para desmistificar, de modo bem marcante, o processo de construção da peça, tomando evidente o seu caráter de representação:

Um espectador:

Isso é uma farsa inadmissível! Uma farsa que ofende os nossos mais sagrados sentimentos e penso que o autor ou os autores deviam ser severamente castigados! Para que serve a censura? Por que não proíbe um espetáculo como este? Meus senhores! Retiro-me! (p. 115)

Outros elementos confirmam, ainda, a estrutura irônica da peça ao nível da enunciação. O enunciador denuncia a luta pelo poder existente na ironia retórica, mostrando as cartas marcadas do jogo que se realiza, quando promove um esvaziamento de sentido desse poder. Este esvaziamento se manifesta, principalmente, na medida em que ele muda de domínio sem se descaracterizar e a conspiração contra este poder se realiza com o seu próprio consentimento. Desse modo satiriza a mentalidade fria e interesseira que caracteriza a sociedade capitalista e todos os seus efeitos. Perpassa por essa crítica a idéia de que talvez existam outras formas de organização da sociedade ou até, mesmo, um questionamento do próprio poder exercido nos moldes em que se conhece.

A atuação de determinadas personagens na peça evidencia denúncias igualmente importantes: Guilhermina, mulher de Santini, é uma sombra, uma repetição em feminino de Santini. Espelha-se nele, define-se enquanto seu duplo. Por isso não chega a descobrir uma forma de se comunicar consigo mesma e com o mundo. No final é que esboça uma reação carregada de sabor cultural. Com isso, o sujeito da enunciação possivelmente questiona o papel da mulher na família e seus conseqüentes reflexos na sociedade como um todo.

Adriano e Inês, o casal de namorados, travam um diálogo incongruente em relação ao contexto em que se insere, por representar um corte estilístico. Colocam a questão do amor e de sua imperiosa necessidade de comunicação verbal. Deixam entrever que a impossibilidade de comunicação é causadora de angústia, pois conduz a um distanciamento e, em conseqüência disso, ao fim do amor.

Um dos trabalhadores, como é chamado aquele que está a montar a máquina inventada por Stirck, é uma personagem-tipo, representa uma classe social em luta pelos seus direitos. Ele não está ligado a nenhum dos "partidos": não é santinista e nem defende o Santinismo sem Santini, por isso tem outra vi-

são dos acontecimentos, o que lhe dá condições de apresentar propostas de solução revolucionárias.

Uma personagem que merece especial destaque em função do papel que desempenha na peça é Lúcia, a filha de Santini. Dentro do contexto é a única verdadeiramente lúcida. Antagonista, cabe a ela se opor à situação estabelecida, trabalhando como professora num mundo onde não se "podia" falar. Segundo Lúcia, aquele que usa a língua possui idéias, já que não há idéias sem linguagem. Por isso prepara as crianças para o futuro, ensinando-as a ler e a escrever e, conseqüentemente, a se comunicarem. Assim, o sujeito da enunciação enfatiza a importância da comunicação que tem como base a valorização da figura do outro como um ser digno de atenção e tem como objetivo a preparação do indivíduo para lutar pelos seus direitos. Por não integrar nenhum dos grupos que configuram "partidos" em busca do poder, Lúcia posiciona-se criticamente perante os fatos, visto que é livre para manifestar a sua visão. Os seus argumentos são contestadores da ideologia dominante e deixam registrado o papel fundamental da educação num processo de transformação de uma sociedade, desde que este papel esteja entregue a indivíduos comprometidos com o processo.

Outros sinais de ironia evidenciam também a presença do sujeito da enunciação na peça: a dissimulação despistada através dos olhares irônicos dos personagens, de sua maneira de sorrir, de suas expressões faciais, apresentados ao leitor por meio dos esclarecimentos feitos entre parênteses ou em itálico. São sinais de ironia, a dissimulação exagerada que se manifesta na alteração do tom de voz, no uso de superlativos e através de gestos exagerados, bem como a hesitação fingida que se expressa através das pausas e reticências distribuídas habilmente no texto. Há muitas repetições e, algumas vezes, ocorrem associações realizadas incorretamente, causando estranhamento:

Os resultados práticos estão à vista: italianos como Goethe, ingleses como Balzac, alemães como Gil Vicente, exprimiam-se mal e faziam uso incoerente das palavras. (p. 46)

A relatividade de algumas verdades apresentadas no texto, como a teoria de Martínez sobre o despojamento da linguagem, é igualmente manifestação de ironia literária. O mesmo se pode afirmar a respeito do uso de paródias construídas, ora a partir da fala dos próprios personagens, ora a partir da apropriação de texto de outro autor, como o caso em que Santini se apropria de uma frase dita por Júlio César de Shakespeare:

*Santini, notando a presença de Martínez:
"Tu quoque", Martínez! (p. 98)*

Através desses recursos, o sujeito da enunciação aponta a arquitetura do texto, o seu trabalho artesanal, enfatizando a distinção entre realidade e ficção. Instaura a discordância entre o enunciado e enunciação e mostra, assim, a função da ironia na (des)construção do poder.

4. Conclusão

Como se pôde constatar, o enunciado de *A palavra é de ouro*, de Augusto Abelaira, evidencia a ironia de primeiro grau, retórica, em que a língua é utilizada pragmaticamente com objetivo de dominação. Santini, Beckmann, Abu Zaid, Stirck e Martinez são personagens que configuram “partidos” em luta pelo poder: o Santinismo e o Santinismo sem Santini. Esta luta estruturada bem nos moldes do sistema capitalista enfatiza o papel central desempenhado pela palavra do processo de dominação. Quem pode usá-la detém o poder. Tanto é que, quando Santini simbolicamente “emudece”, “perde-o”. Quase todos os personagens se envolvem num jogo de retórica em que um tenta enganar o outro, mas é em seguida enganado também. Ao final, o poder muda de domínio – passa de Santini para Martinez – sem que isso implique em alguma mudança na situação.

Ao nível da enunciação destaca-se, na peça, a ironia de segundo grau, literária, em que o trabalho realizado com os signos lingüísticos permite a atribuição de múltiplos significados aos significantes, o que salienta o fato de que na obra literária nada pode ser tomado como definitivo, nada possui um sentido determinado. Ao mesmo tempo, esse trabalho desmistifica o processo de construção literária da peça, quando denuncia as lutas pelo poder que existem ao nível do enunciado e promove um esvaziamento de sentido deste poder. Ao escolher intencionalmente os nomes de quase todos os personagens, ao introduzir um espectador que dialoga com eles e ao criar uma série de situações incongruentes, a enunciação desconstrói toda a luta pelo poder construída ao nível do enunciado, exigindo um envolvimento muito maior do leitor/espectador com o texto lido/encenado.

A discordância entre enunciado e enunciação institui, na peça, a incerteza, o estranhamento, a contradição, a imprevisibilidade, o que vem confirmar a sua estrutura irônica e possibilitar a comunicação entre o enunciadador e o leitor/espectador – função primeira de uma obra literária.

NOTAS:

- 1 FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo, Editora Contexto, 1989. p. 39.
- 2 Op. cit., p. 40.
- 3 DOR, Joël. “Sujeito do inconsciente. Sujeito do enunciado. Sujeito da enunciação”. In: *Introdução à leitura de Lacan – o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1989. p. 116.
- 4 FIORIN, José Luiz. Op. cit., p. 55.
- 5 MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. São Paulo, Pontes Editores. 1989. p. 102.
- 6 ABELAIRA, Augusto. *A palavra é de ouro*. 2. ed. Amadora, Bertrand, 1973. Todas as citações serão desta edição indicadas apenas pelo número das páginas.

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

- 1 BOOTH, Wayne. “Is It Ironic?” In: —. *A rhetoric of irony*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1974.

- 2 COELHO, Jacinto do Prado et alii. *Dicionário das literaturas brasileira, portuguesa e galega*. Lisboa, Atlântida, 1970, v. II e III.
- 3 DIAZ-MIGOYO, Gonzalo. "El funcionamiento de la ironía". In: -. MONEGAL, Emir Rodrigues. *Humor, ironia, paródia*. Caracas/Madrid, Fundamentos, 1980.
- 4 DOR, Joël. "Sujeito do inconsciente – Sujeito da enunciação – Sujeito do enunciado". In: -. *Introdução à leitura de Lacan – o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1989, p. 115-120.
- 5 ENCICLOPÉDIA BARSA. Rio de Janeiro, Brasil.
- 6 FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A ironia romântica*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- 7 MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 2. ed., 1978.
- 8 MUECKE, D. C. "Irony markers". *Poetics*. Amsterdam. North-Holland Publishing Company, 7: 363 – 375, 1978.
- 9 SALVADOR, Vincent. Para uma pragmática da ironia. *Eutopias*. Minneapolis/Valência, vol. III, 2 – 3: 203 – 215, outono 1987, inverno 1988.