



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LINGUAGENS E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS/PORTUGUÊS

ISLAN DOS SANTOS NUNES

**NO GABINETE DE UM BRUXO: TRAÇOS DA IRONIA ROMÂNTICA COMO
PROCEDIMENTO NARRATIVO EM *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS**

CARAÚBAS

2022

ISLAN DOS SANTOS NUNES

**NO GABINETE DE UM BRUXO: TRAÇOS DA IRONIA ROMÂNTICA COMO
PROCEDIMENTO NARRATIVO EM *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS**

Monografia apresentada a Universidade
Federal Rural do Semi-Árido como requisito
para obtenção do título de Licenciado em
Letras/Português.

Orientador: Prof. Me. Francisco Gesival Gurgel
de Sales

CARAÚBAS

2022

© Todos os direitos estão reservados a Universidade Federal Rural do Semi-Árido. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do (a) autor (a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. O conteúdo desta obra tomar-se-á de domínio público após a data de defesa e homologação da sua respectiva ata. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu (a) respectivo (a) autor (a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

N972g Nunes, Islan dos Santos.
No gabinete de um bruxo: traços da Ironia
Romântica como procedimento narrativo em Dom
Casmurro, de Machado de Assis / Islan dos Santos
Nunes. - 2022.
57 f. : il.

Orientador: Francisco Gesival Gurgel de Sales.
Monografia (graduação) - Universidade Federal
Rural do Semi-árido, Curso de Letras/Português,
2022.

1. Ironia Romântica. 2. Dom Casmurro. 3.
Machado de Assis. I. Sales, Francisco Gesival
Gurgel de, orient. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada por sistema gerador automático em conformidade
com AACR2 e os dados fornecidos pelo) autor(a).
Biblioteca Campus Caraúbas
Bibliotecária: Dalvanira Brito Rodrigues
CRB: 15/700

O serviço de Geração Automática de Ficha Catalográfica para Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC's) foi desenvolvido pelo Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação da Universidade de São Paulo (USP) e gentilmente cedido para o Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (SISBI-UFERSA), sendo customizado pela Superintendência de Tecnologia da Informação e Comunicação (SUTIC) sob orientação dos bibliotecários da instituição para ser adaptado às necessidades dos alunos dos Cursos de Graduação e Programas de Pós-Graduação da Universidade.

ISLAN DOS SANTOS NUNES

**NO GABINETE DE UM BRUXO: TRAÇOS DA IRONIA ROMÂNTICA COMO
PROCEDIMENTO NARRATIVO EM *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS**

Monografia apresentada a Universidade
Federal Rural do Semi-Árido como requisito
para obtenção do título de Licenciado em
Letras.

Caraúbas, 14 de novembro de 2022.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Me. Francisco Gesival Gurgel de Sales (UFERSA)
Presidente



Profª. Drª. Larissa Costa da Mata (UFERSA)
Membro Examinadora



Profª. Drª. Wiebke Röben de Alencar Xavier (UFRN)
Membro Examinadora

Dedico à minha família!

AGRADEÇO

Aos meus avós,
pela saudosa e deliciosa lembrança (*in memoriam*);

Ao meu pai, Paulo,
pela força e exemplo.
À minha mãe, Luzia,
por ser fonte de carinho e cuidado,
e à minha irmã, Islânia,
por ter sido o meu primeiro espelho na vida;

Aos meus amigos,
por tornarem os momentos mais leves;

A todos os professores do curso de Letras;
À UFERSA,
pela excelente formação que oferece;

E ao professor Gesival,
pela orientação e pela fé depositada em mim.

RESUMO

O romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, narra a trágica história de amor entre Bentinho e Capitu, partindo da grande paixão pueril até a suposta traição de sua esposa com o seu amigo Escobar. Esta narrativa, como tornou-se característico em sua dita fase madura, possui um narrador peculiar, dotado de uma grande liberdade, realizando frequentes intromissões, de maneira crítica e reflexiva sobre a sua própria obra. Isto posto, nos proporemos, neste trabalho, a observar como os comentários sobre a construção da obra se relacionam com o conceito de ironia romântica. Como aporte teórico, alicerçar-nos-emos nas ideias sobre a ironia romântica de Schlegel (1997) e na leitura de Benjamin (2018) sobre a filosofia alemã. Outros que fornecem subsídios para a discussão, são os estudiosos que se dedicaram a estudar o procedimento narrativo na literatura brasileira, a citar, Suzuki (1998), Volobuef (1999), Duarte (2006), Izolan (2006), Souza (2006) e Medeiros (2014). Baseados na leitura do romance, seleção e análise das intromissões que realiza o narrador machadiano, verifica-se que a postura crítica e reflexiva, apresentam características típicas da filosofia schlegeliana, confirmando que o escritor fluminense realiza a apropriação e ressemantização do procedimento irônico de Friedrich Schlegel, fundamentando, ainda mais, a inserção de Machado de Assis na longa tradição de narradores irônicos.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia Romântica; Dom Casmurro; Machado de Assis.

ABSTRACT

The novel *Dom Casmurro* (1899), by Machado de Assis, narrates the tragic love story between Bentinho and Capitu, from the great puerile passion to the supposed betrayal of his wife with his friend Escobar. This narrative, as became characteristic in his so-called mature phase, has a peculiar narrator, gifted with a great freedom, making frequent intrusions, in a critical and reflective way about his own work. That being said, we will propose, in this work, to observe how the comments on the construction of the work relate to the concept of romantic irony. As a theoretical contribution, we will base ourselves on Schlegel's (1997) ideas about romantic irony and Benjamin's (2018) reading of German philosophy. Others who provide subsidies for the discussion, are the scholars who have dedicated themselves to study the narrative procedure in Brazilian literature, to mention, Suzuki (1998), Volobuef (1999), Duarte (2006), Izolan (2006), Souza (2006) and Medeiros (2014). Based on the reading of the novel, selection and analysis of the intrusions performed by Machado's narrator, it is verified that the critical and reflexive posture, present typical characteristics of Schlegelian philosophy, confirming that the writer from Rio de Janeiro performs the appropriation and resemantization of Schlegel's ironic procedure, substantiating, even more, the insertion of Machado de Assis in the long tradition of ironic narrators.

KEYWORDS: Romantic Irony; Dom Casmurro; Machado de Assis.

“Ironia é a forma do paradoxo. Paradoxo é tudo aquilo que é ao mesmo tempo bom e grande”.

Friedrich Schlegel (*Lyceum* 48)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A IRONIA ROMÂNTICA.....	15
3 A IRONIA ROMÂNTICA NO BRASIL	22
3.1 A Ironia Romântica em José de Alencar	24
3.2 A Ironia Romântica em Álvares de Azevedo	29
4 TRAÇOS DA IRONIA ROMÂNTICA EM <i>DOM CASMURRO</i>	34
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55

1 INTRODUÇÃO

Machado de Assis realizou as suas primeiras publicações ainda no período romântico brasileiro, desde *Desencantos* (1861) e *A queda que as mulheres tem pelos tolos* (1861)¹, coletâneas teatrais, de poemas, seus *Contos fluminenses* (1870), e até mesmo os seus primeiros romances que vão de *Ressureição* (1872) à *Iaiá Garcia* (1878). Entretanto, este período romântico de Machado, é tido, até de maneira inapropriada, como inferior ao que se produziu posteriormente pelo escritor fluminense já em estética realista, entendida pela crítica como a sua fase madura, ou a sua grande fase.

É neste momento realista, principalmente em sua trilogia formada por *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1879), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), que Machado ganha o *status* de maior escritor de nossa literatura. O último romance citado, narra as memórias de Bento Santiago, de sua infância até a sua vida adulta ao lado de sua amada Capitu, e terminando em sua casmurra velhice. A história é narrada pelo próprio Bentinho, que compõe as suas lembranças com fim de reviver os momentos que lhe foram bons, mas também os que lhe foram maus, como o episódio da suposta traição de sua amada, a qual o narrador nos tenta convencer de início ao fim da narrativa.

Por ser uma história narrada pelo próprio protagonista, afirmamos prontamente que a narrativa se dá em primeira pessoa, e está correta a observação, porém, adverte-se que esta é acompanhada, também, pela narração em terceira pessoa. Portanto, apresenta-se na história um Bento que narra suas memórias, acompanhado de um Bento que comenta as suas memórias, realizando intromissões e interferindo diretamente na interpretação das ações na narrativa.

Com isso, uma série de inquietações podem surgir a respeito destas intromissões realizadas pelo narrador como “quais os objetivos destas intromissões?” e “de onde se deriva tal postura?”. Neste trabalho nós entendemos que ela deriva-se da filiação ao procedimento narrativo formulado por Friedrich Schlegel, a ironia romântica, brevemente definida como uma atitude de reflexão diante de sua própria criação literária, em um movimento de autoafirmação do Eu, decorrente do paradoxal olhar romântico de revolta contra o mundo (MEDEIROS, 2014); (LOUREIRO, 2002); (DUARTE, 2006), que marca ponta a ponta a obra machadiana. Destarte, a fim de ver sanadas as inquietações anteriores, nos nortearmos pela seguinte

¹ *De l'amour des femmes pour les sots*, ensaio satírico publicado originalmente por Victor Hénau, por volta de 1850.

pergunta: como os comentários sobre a construção da obra se relacionam com o conceito de ironia romântica em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis?

Com isso, abordaremos a ironia romântica como procedimento narrativo do romance *Dom Casmurro* (1899), analisando as intromissões realizadas pelo narrador machadiano para refletir a sua própria criação, com o objetivo de reconhecer Machado de Assis como integrante numa tradição estética de narradores irônicos.

Neste viés irônico, nomes como os de Apolônio de Rhodes, Laurence Sterne, Thomas Mann e Machado de Assis, por exemplo, são escritores que, mesmo cronologicamente distantes em seus períodos de produção literária, constroem seus narradores e personagens dotados de uma atitude reflexiva acerca de sua própria criação, e/ou dialogam com os seus leitores, desfazendo o contrato de representação fiel da realidade e, muitas vezes, reflete, junto ao leitor, sobre os seus procedimentos adotados, criticando as suas escolhas e justificando outras numa atitude tipicamente irônica.

Autores como J. G. Fichte, E. T. A. Hoffmann, Schelling, Novalis, Goethe, A. W. Schlegel e Friedrich Schlegel são figuras cujas obras suscitaram teses que se direcionaram à questão essencial do espírito romântico e, por isso, se apresentam como nomes comuns nas discussões acerca do conceito de ironia (SALES, 2018). Dessa lista, nos filiamos às ideias propostas pelo último, Fr. Schlegel, que é considerado o maior nome quando se trata do tema (MUECKE, 1995); (VOLOBUEF, 1999).

Sob a obra machadiana, é necessário ressaltar que nas últimas décadas, que muitos estudos foram realizados e deram ótimas contribuições acerca da literatura do escritor fluminense, a citar, os estudos de Izolan (2006), Cunha (2008), Sales (2018) e Melo e Oliveira (2019) que se debruçaram sobre a narrativa do escritor, filiados às teorias alemãs da ironia romântica, com fim de destacar como esta ressoa no fazer poético machadiano.

Contudo, apesar dessas contribuições, percebemos uma lacuna teórica em relação a estudos que se voltem para o caráter irônico da obra machadiana, mais especificamente, no que diz respeito ao narrador Bento Santiago em seu romance autobiográfico *Dom Casmurro* (1899). Diante disso, surge nosso interesse em analisar os comentários realizados pelo narrador referentes à sua própria criação, a fim de caracterizá-las como típicos da ironia romântica, inserindo-o, então, na tradição dos narradores irônicos.

Ademais, este trabalho proporcionará uma ampliação da vasta gama de leituras acerca da literatura machadiana, evidenciando traços da ironia romântica, que é fruto de sua filiação romântica alemã. Vale destaque para o fato deste traço (a ironia), ter sido, por vezes,

classificado como característica pessoal do escritor, e não como procedimento estético, que é utilizado por Machado como o grande eixo de dinamicidade de sua obra em sua fase madura.

Esta é uma pesquisa de natureza interpretativa, que segue as reflexões de Durão (2015, p. 383) de que “x significa y”. Desta maneira, o primeiro seria o que já está presente no objeto, o que se verifica imediatamente, seguido pelo que aparece como o elemento externo. O método nos parece adequado tendo já que o nosso objetivo é o de verificar nos comentários do narrador (x) a presença da ironia romântica como o procedimento narrativo (y) da obra *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, universo de nossa pesquisa.

Para isso faremos a seleção de excertos das intromissões em que o narrador reflete sobre a sua escrita, sobre o que disse ou o que não disse, ou quando realiza um discurso persuasivo direcionado a sua produção, para comprovar a presença de elementos da ironia romântica, o que classificaria esta atitude – a atitude irônica – como procedimento narrativo da obra.

Além disso, já que esta se trata de análise que realizará uma conexão entre duas culturas, onde observaremos a ironia romântica desde a sua gênese por volta do século XVIII, até a apropriação e ressemantização que realizou Machado de Assis no fim do século XIX, é válido nos apoiarmos em Iuri Tynianov (1971, p. 109), quando afirma que “mesmo a literatura contemporânea não pode ser estudada isoladamente. [sendo que] A existência de um fato como fato literário depende de sua qualidade diferencial”, ou seja, de sua correlação com outras correntes literárias e/ou filosóficas e das funções que ela passa a possuir, pois um elemento quando retirado de seu contexto original passa a possuir, se não outra, uma função diferente. Em suma: “o elemento rastreado é o mesmo, sendo já outro por força da nova função que lhe é atribuída” (CARVALHAL, 2006, p. 48).

A metodologia de análise adotada, trata-se da abordagem qualitativa. A este passo, nos filiamos às discussões realizadas por Toledo (2011), onde caracteriza o método qualitativo como um tipo analítico que “costuma trabalhar com significados, valores, crenças, ou seja, com noções de caráter muito particular e que não se dobram facilmente ao processo de quantificação” (TOLEDO, 2011, p. 118).

Além disso, o autor ainda enumera passos que, de acordo com os objetivos aqui almejados, nos são muito caros. São eles: um enfoque gestáltico, que se trata de nossa tomada de consciência de que as intromissões que realiza o narrador machadiano pode ser dotado de características típicas da ironia romântica; um segundo que é o de dividir o texto em partes, neste, nos atentaremos exclusivamente ao discurso do narrador; um terceiro, que se trata de

isolar as variáveis significativas para a pesquisa, passo este em que realizaremos a seleção das ocorrências em que o narrador se expressa reflexivo e/ou criticamente e, por último, o passo de sintetizar as variáveis em unidades de análise, que se trata justamente de realizar uma criteriosa seleção destas ocorrências, a fim de suprimir ainda mais o nosso corpus, e analisá-las (idem, p. 189).

O seguinte tópico deste trabalho tratará de definir uma breve conceituação da ironia romântica, traçando um sucinto percurso histórico sobre o uso do termo ironia até a apropriação romântica, destacando também as influências recebidas pelos alemães na formulação da ironia romântica.

Após isso, um capítulo debruçar-se-á sobre a ironia romântica no Brasil, com foco em dois de nossos maiores representantes de nosso movimento romântico, José de Alencar e Álvares de Azevedo e, por último, realizaremos a nossa análise, num terceiro capítulo, onde buscaremos evidenciar os traços da ironia romântica nos excertos selecionados.

2 A IRONIA ROMÂNTICA

Existem diversos conceitos e definições para o termo ironia, muito por sua evolução não ter ocorrido de maneira intencional, como observa Muecke (1995). Em seu sentido original do grego [eiron], Cuddon (1999, p. 428) assevera que o termo se direcionava a “aquele que fingia não saber de nada ou não conhecer do assunto tratado, que falava e/ou agia com dissimulação com o intuito de mascarar, esquivar e ocultar algo”.

Porém, com a conotação advinda do indo-europeu, alguns autores, como os brasileiros Medeiros (2014) e Loureiro (2002), destacam que o termo ironia passa a ocupar, de fato, o campo semântico da dissimulação, sendo parte integrante da chamada retórica clássica, que consistia, sucintamente, na proposital omissão do conhecimento sobre determinado assunto, com fim de levar o seu interlocutor ao encontro da verdade. Quer dizer, esta ironia não tinha como função enganar, zombar ou denegrir, mas guiar o oponente, por meio de um amplo pensamento à lucidez.

Loureiro (2002) e Duarte (2006), discutindo sobre a noção de ironia, apresentam pontos de vista convergentes, mencionando que o conceito mais conhecido é, de fato, esta acepção grega de ironia como figura retórica, fundamental na futura concepção de ironia realizada pelos românticos. Medeiros (2015, p. 114) assinala que “o refinado conceito de ironia socrática representou uma nova possibilidade de exteriorização e reflexão filosófica para Friedrich Schlegel, que o utilizou como princípio para gestar uma nova concepção de ironia séculos mais tarde: a ironia romântica”.

Schlegel, no fragmento [116] da revista *Athenaeum*, discute sobre o caráter filosófico, como também de sua natureza dialógica e autorreflexiva, os espelhos, simbolizando o homem face a si mesmo, em sua infinita reflexão, em busca de se auto representar, a metacrítica inserida neste hiato livre de todo interesse real e ideal, tudo isto dentro da obra numa reflexão poética múltipla e sem fim, são as características citadas pelo alemão, que foram herdadas da já mencionada retórica clássica:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. [...] Somente ela pode se tornar, como a epopéia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética,

sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. (SCHLEGEL, 1997, p. 64-65, supressão nossa).²

Além disso, vale destacar o caráter dissimulador que Schlegel observa na ironia socrática, no fragmento [108] da revista *Lyceum*, onde afirma que “a ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida” (SCHLEGEL, 1997, p. 37). Melhor dizendo, trata-se de “uma dissimulação que ao mesmo tempo em que é involuntária, pois não se pode fingi-la, é inteiramente lúcida, isto é, pautada na razão e na reflexão filosófica” (RODRIGUES JÚNIOR, 2020, p. 229).

Como observamos, a ideia de ironia deixa de ser entendida apenas como parte integrante da retórica clássica e passa à procedimento de natureza formal, estético de criação literária, possibilitando a reflexão filosófica e metacrítica diante da arte. A partir disso, a ironia desvela a transparência inserida no bloco opaco da criação literária, expondo o caráter ficcional da obra de arte.

A concepção do Eu, de acordo com Aguiar e Silva (1982, p. 511), “constituiu um dos elementos dorsais do romantismo alemão e, de modo difuso, de todo o romantismo europeu”. A teoria idealizada inicialmente por J. G. Fichte era, àquela altura “o conceito chave que descreve o tipo de pensamento dos primeiros românticos” (LIMA, 2012, p. s/n).

Nas palavras de Benjamin:

O romantismo fundou sua teoria do conhecimento sobre o conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a imediatez do conhecimento, mas também, e na mesma medida, uma particular infinitude do seu processo. O pensamento reflexivo ganhou assim, para eles, graças a seu caráter inacabável, um significado especialmente sistemático que induz que ele faça de cada reflexão anterior objeto de uma nova reflexão” (BENJAMIN, 2018, p. 32).

Assimilado pelos primeiros românticos, o pensamento fichteano foi base para a sua teoria do conhecimento já que além da imediatez do conhecimento, carregava também a infinitude deste processo e, assim, executa-se a infinita (auto)reflexão, partindo de si mesmo, onde cada reflexão anterior torna-se caule de um novo fruto reflexivo, em caráter sempiterno.

Há nesta apropriação certas nuances relacionadas ao ponto de vista desta noção. Podemos, por exemplo, citar uma das mais relevantes que se direciona à estrutura do

² Como afirma o professor Márcio Seligmann-Silva, “a poesia, para Novalis e Schlegel, era vista antes de qualquer coisa como *poiesis*, como criação e ação”, portanto, verificava-se como integrantes dessa categoria, a filosofia, a prosa, assim como outros meios de produção que, também, apresentavam-se como “meio(s) da (re)poetização (ou romantização) do mundo” (SELIGMANN-SILVA, 2004, p. 96).

pensamento: enquanto Fichte se empenhou em “excluir a infinitude da ação Eu do âmbito da filosofia teórica e remetê-la para da prática”, os românticos “procuraram torná-la constitutiva para a filosofia teórica e, desta maneira, para toda a filosofia em geral” (BENJAMIN, 1993, p. 32). Além dessa diferença, existem muitas outras questões que se desdobram desse colapso entre a filosofia fichteana e dos primeiros românticos, algo que se tornaria demasiado extenso, além de que esta se tornaria uma discussão que não compete ao objetivo prospectado a este capítulo.

Como podemos observar, a discussão acerca da ironia possui raízes muito profundas em múltiplos campos filosóficos – desde antiguidade clássica até a correntes mais recentes do século XVIII – o que torna inviável, tendo em cheque as limitações deste trabalho, que fossem realizadas discussões mais profundas que dessem conta de todas estas ramificações. Por isso, optamos, aqui, por trazer este sucinto panorama desde a sua concepção clássica até correntes filosóficas contemporâneas a Fr. Schlegel, destacando, também, a influência que este sofreu das teorias antecessoras.

Isto posto, decidimos, a partir de agora, enfatizar, de maneira sucinta, o que entendemos como a definição moderna de ironia, onde nos apoiaremos nos pilares erguidos pelos românticos alemães, já que é exatamente a partir dessa apropriação que o conceito de ironia passa a possuir a acepção romântica, proposta por Fr. Schlegel.

A partir deste momento

[...] a ironia passa a significar a reflexão e a metarreflexão artísticas, descrevendo a atitude daquele que cria perante sua própria obra e existência, sendo igualmente, portanto, uma reflexão filosófica [...] com Schlegel, a figura de Sócrates é assimilada e inserida na ironia romântica, onde passa a significar a reflexão filosófica e a metacrítica, demonstrando e expondo os limites do artista e da arte, no jogo ao mesmo tempo sério e lúdico da literatura. (MEDEIROS, 2014, p. 56, supressão nossa).

Derivada, então, das ideias supracitadas, chegamos ao conceito de ironia romântica idealizado por Fr. Schlegel, – autor que segundo Volobuef (1999, p. 90, supressão nossa), quando se discute sobre ironia romântica “há uma tendência expressiva a tornar-se como base a teoria enunciada” pelo alemão – em que o “individualismo é a forte fonte da qual brota a chamada “ironia romântica”, na qual “assimilando a noção Socrática [...] a ironia romântica se revela como uma atitude de espírito presente em toda parte, perpassando as mais diversas formas de exteriorização literária” (MEDEIROS, 2014, p. 53, supressão nossa).

Ademais, em Schlegel, a ironia manifesta um caráter passivo, em que o sujeito enunciador deixa de utilizar a ironia como ferramenta a se chegar a um dado fim, e passa a ser vítima da ironia, de pessoas ou eventos irônicos. O que Schlegel acrescentou ao conceito de ironia, diz Muecke (1995), foi mais do que uma simples atualização, ele realizou um desenvolvimento moderno e radical, tornou-a aberta, dialética e paradoxal; em suma, tornou-a ironia romântica.

Corroborando com esse pensamento, Loureiro (2002, p. 80, acréscimo do autor) assinala que são manifestações desta ironia: “criticar e refletir sobre os próprios procedimentos criadores, subvertê-los ao escritório público, (que é compulsoriamente convocado a testemunhar a construção da obra) instaurar uma distância entre o texto e leitor, romper a ilusão literária”. Vale destacar essa posição ativa do leitor e o rompimento da ilusão literária, já que o autor desnuda-se diante deste leitor ativo, fazendo-o parte da ação criadora.

Neste cenário, Volobuef (1999, p. 90) menciona, ainda, que a ironia de Schlegel “decorre da compreensão do mundo como paradoxo, do mundo como aglomerado de contradições e incoerências”. Assim, para abarcar a realidade a arte deve se ocupar dessas contradições. Para Melo e Oliveira (2019, p. 181), “a ironia romântica será, dessa forma, a representação, na arte, dos contrastes, que já existiam no contexto histórico do século XVIII”.

O período romântico foi um momento de grande revolução, onde o espírito inquieto da época, excitado pelas filosofias vigentes e as revoluções que ocorreram em toda a Europa, ansiava ao infinito e ao absoluto, ideias inalcançáveis. Noutras palavras: “Energia infinita do eu e anseio do absoluto, por um lado, impossibilidade de transcender de modo total o finito e o contingente, por outra banda – eis os grandes polos entre os quais se desdobra a aventura do eu romântico” (AGUIAR E SILVA, 1982, p. 512).

Vale observar que “a ideia de que a vida é irremediavelmente imperfeita ou mesmo contraditória não foi algo que ocorreu em primeiro lugar aos românticos; o uso da palavra ‘ironia’ em tal contexto o foi” (MUECKE, 1995, p. 38).

Nessa discussão, Duarte (2006, p. 17, supressão nossa), afirma que:

A partir do Romantismo e de seus pressupostos [...], marca-se a revolta do indivíduo contra uma sociedade que o ignora na sua subjetividade e na sua individualidade [...] O eu começa então a falar no próprio nome, na obra literária, mas essa valorização romântica do indivíduo gera um paradoxo: ao tomar consciência de seu desejo de absoluto, o homem percebe também a sua transitoriedade e relatividade, a sua dependência do outro [...].

Partindo de sua condição *básica metafisicamente irônica do homem*, sendo negado, subjetivo e individualmente, o eu revoltado encontra uma maneira de se colocar no caos instaurado: expondo sua própria voz e seu próprio nome na arte composta como uma forma de afirmação e valorização dele mesmo. Com isso, ele acredita que dará fim a sua angústia, mas vê que essa atitude gera um paradoxo que o limita, pois vê-se frente à seus maiores desejos e impulsos que não podem ser alcançados, ele se percebe na própria pequenez e transitoriedade, e enxerga a sua grande dependência do outro (MUECKE, 1995).

Ao encontro desse pensamento, Loureiro (2002, p. 81) reflete que esse paradoxo do eu vs mundo, que está direcionada à essa “angústia fundamental”, está ligada, também, à impossibilidade de “dizer a coisa”: a incomunicabilidade.

Sobre isto, Loureiro (2002, p. 82, supressão nossa) assinala que

[...] a profunda crise instaurada no discurso filosófico deve-se à demonstração, por parte de Kant, da impossibilidade de dizer o Ser. Frente a isso, os românticos têm que se haver com a “tarefa” de resgatar a ontologia e de enveredar por outras formas de discursividade que não a puramente filosófica; daí a extrema valorização da poesia e da arte, agora alçadas à condição de discursos privilegiados.

Nesse sentido, Duarte (2006, p. 17, grifo do autor), aponta que a solução para o impasse é a *ironia romântica*, na qual “introduz-se na obra um eu ‘representante da representação’, instância que se completa com a presença de um narratário”. O autor toma uma atitude diante dessa angústia, desse problema da existência.

É importante estarmos atentos à influência que o movimento romântico exerceu sobre a arte naquele período. Pereira (2016, p. 136) assevera que a racionalidade frente à correlação homem/natureza desencadeia a visão de um prolongamento da fragilidade ontológica e que a “visão humanizada e consciente do mundo materializa uma das principais características do *Frühromantik*, qual seja, a mediação reflexiva do sujeito face ao mundo”, característica basilar para a compreensão desta ironia romântica alemã.

É diante desse cenário que o termo apresenta os contornos de sua definição moderna que mencionamos anteriormente, a que nos interessam nesta produção pois, a partir deste momento

Desnudam-se assim ironicamente o fingimento e os artifícios da construção textual e, a partir dessa incorporação da ironia aos seus processos, a literatura deixa de pretender ser mimese, reprodução da realidade, e passa a revelar-se

produção, linguagem, modo peculiar de se form(ul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo. (DUARTE, 2006, p. 17).

De acordo com Crestani (2008, supressão nossa, grifo do autor)

Ensaíada a partir dessa configuração dinâmica e moderna, a ironia romântica se caracteriza por duas formas essenciais de manifestação: a visão de mundo pautada na ‘tensão dos opostos’ [...] e a atitude irônica frente à própria criação [...] suspendendo a ilusão e explicitando a artificialidade dos mecanismos de construção literária com vistas a romper com vantagem as regras da arte. (CRESTANI, 2008, p. 81).

Dotada de uma natureza dupla, aberta e dialética, as composições fazem questão de expor que ali há alguém compondo-a. Os artifícios são, muitas vezes, discutidos pelo autor em situações auto-reflexivas, chegando até a discordar do que acaba de escrever (LOUREIRO, 2002).

A ideia de retrato fiel da realidade dá espaço a uma exposição aberta de composição de uma arte que, como dissemos, quer ser vista como tal. Isto significa que o narrador irônico adota uma postura de quem quer ser descoberto pelo leitor, o que faz com que a presença do Eu manifestado na obra – assim como a própria obra – seja dependente do leitor, já que ele, como afirma Duarte (2006, p. 17), trata-se de uma “consciência que somente esse outro pode tornar real”. Consequentemente, o autor deixa o topo do pódio da importância na obra e passa a ocupar um lugar de equilíbrio em relação ao leitor. Desta maneira, observamos o surgimento de um equilíbrio proposto pela ironia romântica direcionado à autor e leitor.

É indispensável observar: o que Schlegel defende não é o “predomínio do autor [...] sobre a obra no sentido de um irracionalismo. É, ao invés disso, a valorização do indivíduo como alguém pensante, capaz de reflexões profundas sobre si mesmo e o seu produto artístico” Volobuef (1999, p. 93, supressão nossa). Isto significa que, sem ocupar uma posição de hierarquia, o autor realiza uma “mediação reflexiva do sujeito face ao mundo”, sendo o Eu de seu próprio eu numa atitude consciente (PEREIRA, 2016, p. 136).

Pondo fim a esta etapa de discussão, ainda guiados pelo pensamento de Karim Volobuef (1999), reiteramos que a ironia é fruto de uma grande consciência narrativa que desfaz a famosa ideia de mimese e exhibe que aquilo é, na verdade, arte. Quer ser reconhecida como arte e, para isso, expõe o seu caráter ficcional. Além disso, observamos que na realização da ironia, é comum verificar a figura do ironista, um sujeito sensível, capaz de perceber as dualidades e ambiguidades possíveis em enunciados e utilizá-las para determinado propósito que só se completa em seu efeito correspondente (DUARTE, 2006).

O ironista se apresenta como um narrador que possui características diferentes do modo tradicional. De maneira ascendente, este deve fazer transparecer o seu fazer poético, deixando marcas de sua presença dentro da obra (VOLOBUEF, 1999).

No Brasil, um dos maiores representantes da ironia romântica em nossa literatura, Machado de Assis, um mestre na apropriação e atualização de procedimentos, conceitos e técnicas da tradição literária ocidental, parece ter absorvido e ressemantizado a teoria postulada por Friedrich Schlegel e, por isso, Souza (2006), tenha atribuído toda a obra do escritor de Helena ao sistema filosófico e à estrutura discursiva da ironia romântica.

Na obra machadiana observamos, em diversos momentos, a presença de um narrador irônico e múltiplo, que transita constantemente entre o jocoso e sério e sério ao jocoso. Cunha (2008), destaca que esta obra é constituída por uma visão de mundo caótica, onde a desordem e a confusão são geradas pela heterogeneidade das personagens.

Desta maneira, cabe-nos, como objetivo nesta produção, analisar as intromissões realizadas por este narrador, mais especificamente as intromissões nas quais o autor reflete sobre a sua própria criação, sobre o que disse ou o que deixou de dizer, como também sobre a opinião dos seus leitores, a fim de destacar como Machado realizou a apropriação e ressemantização desta ironia em *Dom Casmurro* (1899).

Antes de chegarmos a esta etapa, avaliamos importante realizar uma rápida discussão sobre a ironia romântica em território brasileiro. Para isso, vamos observar como alguns dos nossos escritores utilizaram do procedimento estético originário da filosofia alemã, bem como observar a receptividade, por parte da crítica, deste tipo de ironia aqui no Brasil.

3 A IRONIA ROMÂNTICA NO BRASIL

A literatura brasileira, do seu período romântico ao moderno, ambicionou, muitas vezes, realizar uma literatura genuína e original. Porém, dentro deste hiato de pelo menos um século e meio, ela sempre manifestou características vanguardistas. Isto, fruto da assimilação de modelos estéticos e de procedimentos composicionais de escritores europeus que realizavam os nossos literatos e, ainda, resultado das especificidades culturais e de nossa formação histórica.

Junto aos modelos ideais de arte que chegavam ao nosso país, vinham, também, as filosofias que afloraram na Europa, como ocorreu, à propósito, com o modernismo brasileiro, nosso mais típico movimento vanguardista, que trouxe consigo o cubismo, o concretismo, o futurismo e os seus outros “ismos”, que já apresentavam características como a ironia, o humor e o caráter paródico, recursos utilizados em diversas literaturas estrangeiras e já exploradas na produção literária oitocentista.

É a este fio que retrocedemos a nossa cronologia até meados do século XIX, no nosso período romântico, pois a ironia, humor e o caráter paródico, prevalentes em nosso modernismo, já se verificam em escritores desta época. E, isto, assim como no modernismo, também é fruto das ressonâncias europeias projetadas nos nossos escritores, desta vez, de correntes literárias e filosóficas europeias, dentre as quais, as alemãs, que, àquela altura, tanto influenciavam o ocidente.

Naquele momento, encabeçados pelas filosofias de Kant e Fichte, o círculo de Iena³ formulava os seus primeiros fragmentos sobre o que ficou conhecido como primeiro momento romântico alemão. Lá, grandes filósofos como Novalis, August Schlegel e Friedrich Schlegel, por exemplo, ditaram as primeiras e mais revolucionárias ideias sobre a poesia romântica.

Dentre os seus pressupostos, destaca-se, evidentemente, a noção de ironia que, assimilada de Sócrates, passou de elemento retórico à procedimento estético de criação literária, cujo o seu caráter reflexivo – oriundo de Fichte –, tornou-se o único meio de alcançar – ou de se tentar alcançar – o Eu absoluto.

Em meio ao caos, da consciência da finitude e da limitação humana, o homem viu na ironia romântica um meio de afirmação e exteriorização. A ironia, com o seu caráter reflexivo, era, para ele, uma “forma de questionamento à tradição via valorização ideal do homem e de

³ Também conhecido como Círculo de Jena, o *Frühromantik* é a designação do primeiro momento do romantismo alemão (1797-1804).

um progressivo questionamento do mundo” (PEREIRA, 2014, p. 52), além de uma maneira de buscar alcançar o utópico estado absoluto.

No Brasil, escritores românticos como Sousândrade, Bernardo de Guimarães, Álvares de Azevedo e o próprio José de Alencar já manifestavam, em suas obras, uma ironia com traços tipicamente românticos, principalmente, voltando-se ao caráter reflexivo, que proporciona a fuga do rigor formal que, por sua vez, é fruto da consciência crítica. A presença de características do romantismo alemão na arte romântica e moderna brasileira, deve-se, conforme Pereira (2014, p. 51), às “confluências temáticas e estéticas” que ocorreram durante este período.

Portanto, para este capítulo, nos pareceu adequado debruçar-nos sobre estes dois últimos listados: Álvares de Azevedo e José de Alencar. A escolha se justifica, primeiro por serem grandes expoentes do nosso romantismo – se, em um, falta um grande acervo poético, isto se dá graças ao seu infortúnio – e, segundo, por ambos serem leituras comprovadas de Machado de Assis, que criticou a obra de ambos os escritores dedicando-lhes admiração⁴. Além disso, já que, neste trabalho, entendemos que Machado de Assis faz o uso do procedimento irônico em sua obra, podemos dizer que o escritor aparece, a princípio, como um continuador desta tradição iniciada em nosso romantismo.

Sobre isso, é interessante destacar que devemos “Pensar tradição como conjugação e não corte, [...] [o que] implica compreender a síntese como ponto de partida para a arte produzida após o Romantismo e, por isso, é preciso valorizar o jogo de influências dentro da tradição como parte integrante da tradição literária” (PEREIRA, 2014, p. 53-54, supressão nossa, acréscimo nosso). Neste trabalho, concordamos com Pereira e acreditamos ter sido Machado de Assis este continuador de uma semente plantada em nosso romantismo.

Assim, cabe-nos, a partir de agora, nos subtópicos que se seguem, realizar uma breve leitura de como a ironia romântica realizou-se dentro de algumas das mais importantes obras de cada um dos autores citados, que acreditamos ter exercido alguma influência na obra machadiana, desde de sua produção dita romântica até a sua fase madura.

⁴ *Álvares de Azevedo*: Lira dos vinte anos. Publicado na “Semana Literária”, seção do *Diário do Rio de Janeiro*, 26/06/1866; *José de Alencar*: Iracema. Publicado originalmente na “Semana Literária”, seção do *Diário do Rio de Janeiro*, 23/01/1866;

José de Alencar: O Guarani. Publicado como prefácio para uma edição d’O Guarani, da qual saíram apenas os primeiros fascículos, em 1887;

Estátua de José de Alencar. Publicado originalmente em *Páginas Recolhidas*, Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1906.

3.1 A Ironia Romântica em José de Alencar

Como vem sendo discutido, o romantismo surge primeiro como um estado de espírito já perceptível desde James Macpherson, em seus poemas ossiânicos, por volta do século XVII, mas que somente na França ele se projeta como um movimento artístico e filosófico, cravando as suas profundas raízes em outros países europeus como Alemanha e Inglaterra. O que se vale verificar é que além de dedicar-se à reflexão sobre a essência dos objetos, o romantismo possui um laço inicial às questões políticas da vida em sociedade derivados, sobretudo, do momento social e político francês.

O valor sentimental, (meta)reflexivo e exaustivamente filosófico é resultado do exacerbado gosto alemão àquela altura, pois, em origem, relacionado à questão social e política. Nas palavras de Geisa Mueller (2017, s/n), “o romantismo instiga a tensão entre os valores éticos e artísticos e o universo burguês em ascensão”.

Desta forma, Geisa Mueller, em seu artigo *A ironia romântica no romance histórico de José de Alencar* (2017), inicia destacando que numa perspectiva artística do romantismo, a obra total de um escritor é tida a partir de todos os seus escritos, incluindo além dos textos literários, os folhetins que, assim como nos demais textos, exigiu do escritor a realização de algum jogo com as palavras que, de acordo com a autora, finca-se no uso da ironia (MUELLER, 2017, p. s/n).

Partindo à sua análise, dedicando-se a evidenciar a ironia dentro do romance alencariano *As Minas de Prata* (1865), Mueller (2017) toma como base o fragmento de uma carta publicada em *O Globo* em 1874, no qual Alencar confessa a sua indignação ao pouco prestígio que os escritores gozavam àquela altura:

É preciso, porém, não somente o gosto destas escavações pacientes, como folga para as empreender, coisas muito difíceis de reunir em um país onde as letras, longe de serem profissão, entram ainda para muita gente no número das futilidades nocivas à reputação do homem grave. (ALENCAR, 1993, p. 20).

Discutindo sobre a pesquisa que realizara para a composição de um cancioneiro de poesia popular cearense, Alencar, além de mencionar as dificuldades desta empreitada, manifesta também a sua indignação aos gostos da sociedade que rejeitavam tanto a literatura quanto o literato.

Não é coincidência, afirma Mueller (2017, s/n), “que o capítulo XIX da primeira parte de *As Minas de Prata* opere a ironia com este título: ‘Quanto ingrato já era no século XVII o

Mister de escritor’. De acordo com a autora, neste capítulo observamos uma jocosa articulação entre história e literatura. No romance, o causo é descrito com o desdém que recebe uma obra escrita pelo padre Manuel Soares, personagem da trama.

Na narrativa, após ter sua obra tachada por “bacamarte”, observa-se o seguinte diálogo:

- V. Reverência talvez não saiba a história deste livro?
- Não, padre mestre, não sei. Pois tem uma história? Perguntou o assistente com resignação evangélica.
- Tem-na, como tudo neste mundo. (ALENCAR, 1967, p. 106-107).

O trecho demonstra toda a insatisfação do padre Manuel Soares. Ora, como não teria história, se esta tratava-se de uma obra que memorava a história das famosas minas de prata de Jacobina, que levou anos de árduo trabalho de pesquisa e escrita? Dentro deste trecho, observamos bem que, implicitamente, o padre reproduz o mesmo discurso que Alencar manifesta no trecho sobre a sua pesquisa, portanto, observamos a representação cultural do Brasil, apresentada anedoticamente na narrativa de *As Minas de Prata* onde, por meio da ironia, o autor transita entre narrador e historiador, criticando a cultura literária brasileira.

Esta cultura é demonstrada no enredo do romance de maneira que a torna um “distintivo da nobreza adquirida através dos superfaturados títulos distribuídos por D. Pedro”, o que configura uma nobreza artificial constituída por um falso apreço pelas artes.

De acordo com Mueller:

José de Alencar pertence ao círculo da elite brasileira, é conservador e escravocrata, porém, quando o narrador utiliza o procedimento acima indicado, o autor indica a postura romântica [...], daí a crítica ao embotamento da sensibilidade ocasionada pela especulação capitalista. Sob tal aspecto a riqueza cultural provavelmente contida na obra do padre Manuel Soares, por conta da extensa e intensa pesquisa de campo por ele realizada, não interessa aos jesuítas da ficção como também não interessariam aos aristocratas do Brasil oitocentista [...] visto que o livro só saiu do fundo escuro da gaveta porque padre Molina desejava se apossar da localização das minas de prata. (MUELLER, 2017, p. s/n, supressão nossa).

A autora destaca que é justamente nessa sanha por dinheiro, que podemos observar a materialização da ironia romântica no romance. O que faz com que o chiste (*Witz*), apresentado por Schlegel em seu fragmento [116], definido como o operador da romantização da ironia, é utilizado no romance como modo de desmascarar a tacanhice e mesquinhez da elite cultural e política brasileira no romance *As Minas de Prata* (MUELLER, 2017).

Em *O Garatuja*, narrativa que compõe a trilogia alencariana *Os Alfarrábios* (1873), conhecido também como *Crônicas dos Tempos Coloniais*, temos mais uma vez a representação paródica de um fato histórico em seu enredo. Tal fato refere-se a excomunhão do ouvidor-geral Pedro Mustre Portugal, que foi relatado no § 30 d'os *Anais do Rio de Janeiro* da maneira como se segue:

Magoado vivia o povo com as contrariedades dos sucessos de tempo; eis que hum novo successo veio excitar-lhe o alarme e a consternação por causa da excommunhão com que o Administrador da Jurisdicção Ecclesiastica acabava de fulminar contra o Ouvidor geral Pedro de Mustre Portugal, ao tempo que se embarcava em razão do seu Officio para a capitania do Espirito Santo; veio aquelle Ministro á Sessão da Camara em 5 de novembro de 1659, e ali comunicou ter sido notificado pelo Vigario geral o Licenciado Francisco da Silveira Villalobos, para remeter ao seu Juizo huma devassa dentro de três dias, com a pena de ser declarado excommungado, e como tal o declarou em 31 de Novembro daquele ano, por não ser licito remeter a devassa que pedira. Não se tinha até então visto excommungarem-se aos Ministros Reaes: o povo ficou inserto se o Presidente da Commarca estava ou não excommungado [...]. O Padre Rafael Cardoso notificou áquelle Ministro, para que dentro em tres dias que lhe consignava pelas tres Canonicas admoestações, remetesse ao Juiz Ecclesiastico a devassa que tirára contra os familiares da casa do Prelado. (LISBOA, 1835, p. 309-310 apud MUELLER, 2019, p. 109-110, supressão do autor, SIC).

Segundo Geisa Mueller (2019), a excomunhão de Pedro Mustre fora ordenada por Almada e agilizada pelo vigário forense Francisco da Silveira Villalobos e executada pelo padre Rafael Cardoso, é o mesmo que ocorre na narrativa de *O Garatuja*. Mueller afirma que todos os envolvidos na excomunhão ora citada, aparecem como personagens na narrativa alencariana, além de que as três advertências proferidas, caso o ouvidor não remetesse a denúncia ao foro eclesiástico, bem como a própria excomunhão do ouvidor, são ocorrências registradas na crônica de Lisboa e que são representadas ficcionalmente na obra de Alencar (MUELLER, 2019).

No entanto, na narrativa, a representação se dá de maneira eminentemente cômica, característica que é evidenciada desde o prefácio da obra que indica dois pontos explorados por Geisa Mueller (2019); a dubiedade com a qual a narrativa é estruturada e o caráter metalinguístico de composição.

Na narrativa de Alencar esses acontecimentos são provocados por Ivo – o protagonista alcunhado garatuja – é o pivô do conflito estabelecido entre o padre Almada e Sebastião. Os seminaristas atrapalhavam o namoro de Ivo com Marta, esta era refém das zombarias dos pupilos do padre por ser a casa do prelado vizinha da casa de Sebastião. Quando a impertinência dos

seminaristas azedou o humor de Ivo, este lhes aplicou um doloroso trote, que os seminaristas revidaram com um ataque ao tabelião, pois pensavam ter sido Sebastião o responsável. (MUELLER, 2019, p. 110).

Armada a batalha contra os seminaristas, Ivo impele seus esforços a vencer a luta por ele iniciada. Para isso ele trama colocar a população contra o padre, espalhando uma versão que favoreçam a Sebastião nessa impetrada contra os seminaristas.

Ivo, que conhece as inclinações de Pôncia da Encarnação à palração (repetir tudo que ouve, “fofocar”), vai até a moça e conta-lhe a notícia adicionando uma informação que difamará ainda mais a reputação de Almada, afirmando que toda a situação derivou-se do fato de o padre ser um mulherengo e que andava a se engraçar com Miquelina e Marta, sua namorada, filha de Sebastião.

– O ouvidor não fez nada de mais, tia Pôncia. O prelado, ou lá sua gente, que eu não duvido fosse ele mesmo, começou a desinquietar a família do tabelião, e como este não esteve pela graça, deram-lhe uma assuada. Era o caso de devassa, e o Dr. Pedro de Mustre por queixa de Sebastião Ferreira, tratou logo de tirá-la, como tinha de obrigação. Daí vem tudo. (ALENCAR, 1967, p. 61).

Pôncia, que ganhava a vida como regateira, traz nesse vocábulo [regateira] algo ambíguo que pode indicar tanto a sua profissão de vendedora como também sua inclinação a palração, a ser enredeira. Esta caracterização está relacionada às características dos jornais da época de Alencar, que eram ambulantes e faladores. Portanto, Pôncia, regateira e enredeira, apresenta-se como uma representação paródica da imprensa, que carrega uma forte crítica a este meio de difusão, sendo uma representação construída a partir do efeito do ridículo (MUELLER, 2019).

Além dessa passagem, o efeito do ridículo também ocorre quando Ivo – que possui uma ótima inclinação a caricatura – desenha as figuras de Almada e os seminaristas como porcos sendo expulsos por São Sebastião. É essa altivez à arte que o faz ser expulso do colégio dos jesuítas por ter feito uma caricatura que aludia à cobiça da Ordem.

É a partir da expulsão que Ivo passa a realizar as suas caricaturas nas paredes das casas, sendo essas diabruras motivo de grande diversão para os moradores. A arte de Ivo, disse Geisa Mueller (2019, p. 115, acréscimo nosso), “é comparada à práxis da imprensa, [...] [pois] evocam semelhanças entre os bonecos figurados e os principais da cidade”.

Estas semelhanças, ainda de acordo com a autora, funcionam para aumentar as alusões aos boatos do tempo, o que “estabelece um diálogo com o campo político, especificamente,

com a política feita pelos jornais” (MUELLER, 2019, p. 115), característica *sine qua non* a gênese romântica que se deu na França.

A caricatura teve seu momento de ascensão no Brasil por volta dos anos 1831 a 1840, período que marca a abdicação de D. Pedro I até a posse do trono por D. Pedro II. À esta altura, a caricatura verbal era quem dava o tom aos pequenos jornais, por isso entende-se que os desenhos tenham surgido em reflexo dessa imprensa, até por isso foram, assim como os jornais, políticas as primeiras caricaturas a serem veiculadas no Brasil (MUELLER, 2019).

Não se pode deixar de denotar a autorreferencialidade que Alencar constrói, já que ao passo que o autor utiliza-se da caricatura para realizar efeito do ridículo dentro da narrativa, o efeito do ridículo se manifesta por meio da caricatura verbal do narrador.

Assim, o protagonista caricaturista é ícone da fase do desenvolvimento do homem que o autor define, no prefácio, como marcada pelas peraltices do rapazola, sendo a última fase a das ‘[...] estripolias dos barbaças, as quais são as piores, sobretudo quando começa-lhe a grisar o pelo’ (ALENCAR, 1967a, p. 3). Ou seja, a caricatura em si não é o problema, e sim a mão que ela empunha, empunhando a mão de Ivo, é a caricatura vinculada ao riso despertado pelas travessuras do rapaz. **Entretanto, empunhada pelo narrador, ela torna-se tão corrosiva quanto os jornais que lhe servem de genealogia (...).** (MUELLER, 2019, p. 115, supressão do autor, grifo nosso).

Observe a caricatura quando empunhada pelo narrador no momento em que caracteriza a personagem enredeira Pôncia:

Tinha a regateira uns olhos tão pequenos que pareciam dois caroços de feijão preto embutidos na testa; as pestanas, as comera a sarapinga que lhe arroxava as pálpebras. A boca, de bom tamanho, desdentada na frente, em falando, o que era seu estado habitual, mostrava uma língua fina e ligeira, que espevitava os beijos delgados, como o ferrão de uma vespa devorando por dentro a casca de uma goiaba. (ALENCAR, 1967, p. 10).

Como Geisa Mueller afirma, “se fosse um enredo de ficção científica, estaríamos diante de um *alien*” (MUELLER, 2019, p. 155). E de fato, a maneira como o narrador caracteriza, ou melhor: caricaturiza, a personagem Pôncia, torna-a terrível. Era o que se fazia nos jornais da época com a caricatura verbal. Este tipo de caricaturização, segundo Mueller (2019), alcançou todas as personagens em *O Garatuja*, exceto Ivo e Marta, o par romântico da narrativa.

Portanto, observamos que a caricatura é vista nesta narrativa como “elemento estrutural [...] (sendo que esta) opera, simultaneamente, crítica e autocrítica: realiza a crítica da

política feita de caricaturas de modo que a crítica seja percebida pela caricatura verbal do narrador” (MUELLER, 2019, p. 117).

Com base nesta concisa discussão, fica evidente que, de acordo com as especificidades de cada autor, a ironia romântica permeia as narrativas históricas de Alencar, ora como ferramenta de romantização, ora como elemento estrutural, em ambos os casos, desvelando questões sociais e políticas da história brasileira.

Desta forma, observamos que, assim como queremos propor posteriormente à Machado de Assis, – muitas vezes considerado como o maior discípulo do escritor de *O Garatuja*⁵ – Alencar também faz uso de uma ironia à seu modo, utilizando-a de acordo com os seus objetivos, buscando alcançar os efeitos que estabeleceu para a narrativa.

3.2 A Ironia Romântica em Álvares de Azevedo

Álvares de Azevedo, um dos maiores representantes de nosso movimento romântico, teve uma curta trajetória literária, tendo falecido em tenra idade de vinte anos, vítima de uma septicemia. Mesmo assim, para o bem de nossa literatura, a precoce idade era berço de uma já madura inclinação literária. Sendo um voraz leitor, o escritor paulista compôs peças, novelas e poemas dotados de grande influência dos românticos alemães e principalmente do inglês Lord Byron.

A obra de Azevedo é extremamente pautada nos preceitos do ultrarromantismo, sendo caracterizadas pelas narrativas mórbidas, satânicas e eróticas, com as paixões exacerbadas, o sentimento de angústia o transcendental amor que só se seria alcançado com a morte, bem como o caráter irônico que era marcante dentro de sua obra.

Abaurre, Abaurre e Pontara (2016, p. 47) afirmam que “em todos textos que escreveu, Álvares de Azevedo sempre explorou o tema dos desesperos passionais, tratados a partir de duas perspectivas: a séria e a irônica”. O que as autoras deixam passar é que essa ironia trata-se do procedimento estético formulado por Fr. Schlegel denominado ironia romântica.

Criticar sua própria lírica ultrarromântica e romper com o código sentimental vigente na poesia da época foram particularidades de Álvares que o lançaram a um patamar de distinta importância no nosso romantismo e fizeram dele um pioneiro da ironia romântica em terras tupiniquins. (RODRIGUES-JÚNIOR, 2021, p. 149).

⁵ Alpheu Tersariol quando discutia sobre a solidez da obra alencariana, alude ao “supremo nível que teria atingido (refere-se a Alencar) como criador se vivera tanto quanto viveu Machado de Assis, esse maior de seus discípulos que é o maior de nossos escritores” (TERSARIOL, 1982, 118).

De fato, a obra de Álvares de Azevedo, como veremos adiante, é repleta de reflexões acerca da filosofia alemã, onde o narrador deixa-se transparecer numa espécie de parábase, desfazendo a ilusão literária e demonstrando uma quebra nos modelos pré-estabelecidos, refletindo uma madura consciência crítica e autocrítica por parte do poeta paulista.

Em *Noite na taverna* (1855), a despretentosa conversa sobre temas cotidianos das vidas dos rapazes em volta da mesa, dá espaço a reflexões filosóficas e existenciais baseadas nas ideias basilares do movimento romântico.

— És um louco, Bertram! não é a lua que lá vai macilenta: e o relâmpago que passa e ri de escárnio as agonias do povo que morre... aos soluços que seguem as mortalhas do cólera!
 — O cólera! e que importa? Não há por ora vida bastante nas veias do homem? não borbulha a febre ainda as ondas do vinho? não reluz em todo o seu fogo a lâmpada da vida na lanterna do crânio?
 — Vinho! vinho! Não vês que as taças estão vazias bebemos o vácuo, como um sonâmbulo?
 — É o Fichtismo na embriaguez! Espiritualista, bebe a imaterialidade da embriaguez! (AZEVEDO, 2011, p. 16).

Em meio a intensa discussão metafísica e filosófica, uma das personagens tece fortes críticas ao fichtismo. Porém, já embriagados, acabam por não se atentarem ao fato de que em seus copos já não havia vinho e que bebiam o vácuo.

A base da filosofia fichteana baseia-se no domínio da consciência sobre a realidade externa ao homem. Domínio este que, segundo Lima (2012), “consiste em uma ação da inteligência, constante e tendente ao infinito, de tomar consciência de formas, transformando-as em novas formas na medida em que a livre associação entre uma forma e outra continua o seu processo” (LIMA, 2012, p. s/n). Ou seja, do Eu (consciência) que cria um não-Eu (mundo).

Neste evento, a ironia se manifesta na ação da personagem que trata a ideologia fichteana não como um vácuo filosófico, mas como o vácuo dos copos vazios dos que compõem a mesa e que bebem a imaterialidade sem perceber que o vinho acabara (RODRIGUES-JÚNIOR, 2020, p. 223).

Ainda de acordo com o autor, “A perspicácia da piada não se limita ao plano da diegese; podemos enxergar nela um chiste feito pelo próprio autor, uma marca de pessoalidade intelectual de Álvares de Azevedo, uma metarreflexão sobre a filosofia que alicerça a série literária na qual ele mesmo está inserido (Idem).

Ao final do primeiro capítulo após mais um brinde de vinho, Archibald propõe aos demais uma série de contação de história. É nesse momento, segundo Rodrigues Júnior (2020), que podemos observar que a fala do conviva se encontra num hiato entre a manutenção e a quebra da ilusão literária.

— Agora ouvi-me, senhores! entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carnicheiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos como Hoffmann os delirava ao clarão dourado do Johannisberg!. (AZEVEDO, 2011, p. 18).

Em uma leitura desatenta a passagem pode passar por uma mera narrativa que poderia facilmente nunca acabar. Porém, com mais atenção, podemos verificar que estamos diante do que chamamos de parábase⁶, onde o autor se intromete de maneira metacrítica em sua própria criação. Neste caso, Álvares promove uma reflexão sobre a própria natureza imaginativa de sua obra, além de também gerar a ruptura da ilusão literária de realidade (RODRIGUES-JÚNIOR, 2020).

A metarreflexão é uma constante dentro da obra alvaresiana. No seguinte trecho, podemos observá-la numa tentativa de definir a própria figura de homem romântico como também da noção de poesia.

— Quem és, velho? perguntou o narrador.
 — Passava lá fora, a chuva caía a cântaros, a tempestade era medonha, entrei. Boa-noite, senhores! se houver mais uma taça na vossa mesa, enchei-a até as bordas e beberei convosco.
 — Quem és?
 — Quem eu sou? na verdade fora difícil dizê-lo: corri muito mundo, a cada instante mudando de nome e de vida. Fui poeta e como poeta cantei. Fui soldado e banhei minha fronte juvenil nos últimos raios de sol da água de Waterloo. Apertei ao fogo da batalha a mão do homem do século. Bebi numa taverna com Bocage — o português, ajoelhei-me na Itália sobre o túmulo de Dante e fui a Grécia para sonhar como Byron naquele túmulo das glórias do passado. — Quem eu sou? Fui um poeta aos vinte anos, um libertino aos trinta, sou um vagabundo sem pátria e sem crenças aos quarenta. Sentei-me a sombra de todos os sóis, beijei lábios de mulheres de todos os países; e de todo esse peregrinar só trouxe duas lembranças — um amor de mulher que morreu nos meus braços na primeira noite de embriaguez e de febre — e uma agonia de poeta... (AZEVEDO, 2011, p. 33-34).

⁶ De acordo com Medeiros (2014, p. 58) “Originária da comédia grega, encontrando-se presente nas comédias de Aristófanes (séc. IV a. C.), [...] a parábase representa uma das seções da estrutura da comédia onde o coro se dirige diretamente à audiência”, por isso, Schlegel defende que “a ironia romântica deveria ser entendida como uma ‘parábase permanente’ o que no âmbito da literatura significaria uma atitude constante e contínua de reflexão e autocrítica que deve ocorrer na obra de arte”.

Dotado de uma grande ironia, o velho representa a excentricidade, o despropósito e a libertinagem, características marcantes dos anti-heróis românticos (RODRIGUES-JÚNIOR, 2020). Além disso, em sua próxima fala, o velho apresenta um conceito chave do movimento romântico: a figura do gênio romântico, no qual a profusão criativa, a extrema inspiração e a autocriação, são atos de figuras insanas, já que o fazer poético é a real insanidade (SUSUKI, 1998).

Observe o trecho:

— Talvez um poeta... talvez um louco.
 — Muito bem! Adivinhaste. Só erraste não dizendo que talvez ambas as coisas a um tempo. Sêneca o disse: — a poesia é a insânia. Talvez o gênio seja uma alucinação e o entusiasmo precise da embriaguez para escrever o hino sangüinário e fervoroso de Rouget de l'Isle, ou para, na criação do painel medonho do Cristo morto de Holbein, estudar a corrupção no cadáver. Na vida misteriosa de Dante, nas orgias de Marlowe, no peregrinar de Byron havia uma sombra da doença de Hamlet: quem sabe?. (AZEVEDO, 2011, p. 34).

À frente, o velho reflete sobre a noção de poesia romântica:

— Poesia! por que pronunciar-lho à virgem casta o nome santo como um mistério, no lodo escuro da taverna? Por que lembrá-la a estrela do amor a luz do lampião da crápula? Poesia! sabeis o que é a poesia?
 — Meio cento de palavras sonoras e vãs que um pugilo de homens pálidos entende, uma escada de sons e harmonias que aquelas almas loucas parecem ideias e lhes despertam ilusões como a lua as sombras... Isto no que se chama os poetas. [...]
 — Silêncio, Bertram! [...] A poesia, eu to direi também por minha vez, é o voo das aves da manhã no banho morno das nuvens vermelhas da madrugada, é o cervo que se role no orvalho da montanha relvosa, que se esquece da morte de amanhã, da agonia de ontem em seu leito de flores!
 — Basta, Claudius: que isso que aí dizes ninguém o entende: são palavras, palavras e palavras, como o disse Hamlet; e tudo isso é inanido e vazio como uma caveira seca, mentiroso como os vapores infectos da terra que o sol no crepúsculo irisa de mil cores, e que se chamam as nuvens, ou essa fada zombadora e nevoenta que se chama a poesia! (AZEVEDO, 2011, p. 49-50, supressão nossa).

Rodrigues Júnior (2020, p. 236-237), conclui, a partir da análise realizada acerca das influências e convergências entre a ironia romântica schlegeliano e a novela *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, que o “jogo irônico e a metarreflexão artística e filosófica são elementos imprescindíveis da obra [...], compondo o cerne da obra e se presentificando tanto na narrativa quanto – principalmente – nos diálogos entre os convivas ao redor da mesa”.

Desta maneira, podemos concluir que a ironia romântica está presente nas obras de José de Alencar assim como nas de Álvares de Azevedo, utilizado pelos autores com fim de tecer críticas sociais, desmascarar o caráter composicional, realizar a parábase discutindo sobre seus procedimentos rompendo com os modelos previamente estipulados.

Nosso seguinte objetivo é o de analisar, na obra *Dom Casmurro* (1899), as intromissões realizadas pelo narrador, evidenciando como ocorrem estas parábases, a fim de entender como a ironia romântica é realizada à maneira de Machado de Assis.

4 TRAÇOS DA IRONIA ROMÂNTICA EM *DOM CASMURRO*

A análise de um narrador personagem já é material para amplas discussões nos mais diversos pontos de vista, ainda mais quando tal elemento trata-se de um narrador que rememora acontecimentos de seu passado desde tenra idade a fim de reconstituir os dias que se foram e a si próprio, como ocorre no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Cunha (2008, p. 37) observa que, neste caso, “a contradição encontra o próprio ser da narração”, já que o narrador machadiano se apresenta afastado consciente e temporalmente, apresentando “contingências e circunstâncias de cada um dos tempos em que ela se encontra durante a narração”.

Hansen (2007, p. 3) aponta também que esse autor/narrador “escreve e simultaneamente lê ou interpreta o que escreve para o destinatário, focalizando nos comentários os protocolos de leitura dos leitores empíricos contemporâneos do romance. O comentário relaciona-se diretamente com a duplicidade de sua interpretação”, o que se caracteriza como a ação autocrítica, artifício de criação fundamental para os narradores irônicos.

Esses artifícios de que, tão engenhosa e conscientemente fez uso a pena do bruxo, possibilitaram a construção de uma narrativa cativante, aguda, onde a razão e dúvida oscilam ininterruptamente, estabelecendo a segunda delas como um elemento essencial em sua configuração. As características da ironia romântica são discutidas por Candido (1970), ainda que de maneira indireta, em seus *Vários escritos*, no qual elenca traços que especificam o elemento romântico:

Num momento em que Flaubert sistematizara a teoria do ‘romance que narra a si próprio’, apagando o narrador atrás da objetividade da narrativa; num momento em que Zola preconizava o inventário maciço da realidade, observada nos menores detalhes, ele cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional. (CANDIDO, 1970, p. 22, grifo do autor).

De acordo com Candido (1970), a sugestão das coisas mais tremendas expostas de maneira cândida por Machado é típica dos ironistas românticos do século XVIII. Duarte (2006, p. 17) corrobora com esta ideia, afirmando que a ironia é inerente à arte, e destaca uma série de atitudes de um autor irônico que podem ser facilmente elencadas como características encontradas, não só em *Dom Casmurro*, mas em grande parte da obra machadiana:

[...] trata-se de atuação do artista consciente, cuja posição é irônica por várias razões: para escrever ele precisa ser criativo e crítico, subjetivo e objetivo, entusiástico e realista, emocional e racional, inconscientemente inspirado e conscientemente artista; seu trabalho pretende ser sobre o mundo, mas se sabe ficção. (DUARTE, 2006, p. 17, supressão nossa).

Entendemos que a estética da ironia romântica com a sua coexistência de contrários, a oscilação entre objetividade e subjetividade, o rompimento do contrato de representação fiel da realidade para que se mostre o artista em ação, a autonomia do autor que pode unir o sério à brincadeira do jogo, são também traços característicos da literatura realizada por Machado (DUARTE, 2006).

Reduplicação, **espelhamento**, **fragmentação**, **maskarada**, inversão, **auto-paródia**, multiplicidade de papéis representados, jogo constante, parábase – são artifícios frequentemente usados pela obra construída com a ironia romântica, em que o autor se mostra constantemente por trás de suas personagens, pois o objetivo é desfazer a ilusão da representação, contradizer o espírito de seriedade da obra. (DUARTE, 2006, p. 17, grifo nosso).

A fragmentação – à Laurence Sterne⁷ – que Machado de Assis utilizou brilhantemente, as cenas mascaradas, com toda a mitologia e sátira, o espelhamento e outros artifícios, são características de ironia romântica que também parecem adequados para representar a escrita machadiana. Todos estes traços elencados fundamentam a tese de que a ironia romântica é base estética na obra de Machado de Assis.

No capítulo inicial do romance *Dom Casmurro*⁸, o narrador engendra as primeiras ideias de sua narrativa, como o título e os motivos que o levaram a compor suas memórias. Neste, já é possível definir que o narrador que se apresentará no decorrer da história tratar-se-á de uma figura que manuseará a sua criação dotado de uma grande autonomia, inserindo ativamente o seu leitor, fazendo-o parte, não são só como um mero receptor, mas também como responsável imediato da produção dos sentidos produzidos por Bento Santiago em suas memórias.

No fragmento seguinte, retirado do capítulo inicial do romance, Bento Santiago tece explicações sobre a origem de seu apelido que nomeará o manuscrito por ele composto. O que

⁷ Aqui fazemos referência as discussões de Sérgio Paulo Rouanet (2005), em “A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis”.

⁸ Visando não cometermos análises equivocadas em consequência de edições mais contemporâneas que possam ter alterado o texto original do romance *Dom Casmurro*, adotamos neste trabalho, além da edição de 2018 da editora Lafonte, uma versão do romance publicado pela editora B. L. Garnier, no ano de 1899, que será utilizada para as eventuais revisões.

chama atenção é que a escolha do título de suas memórias parece não possuir grande relevância para o autor. A escolha parece ter sido feita pela simples falta de criatividade em elaborar um outro título. Na falta de outro, vai o apelido que além de o caracterizar como um fidalgo, carrega também toda a gravidade de um homem taciturno, trombudo e melancólico. Logo em seguida, o autor menciona que se não houver outro título que o substitua até o fim da narração, permanecerá Dom Casmurro.

Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto. (ASSIS, 2018, p. 7).

Esta atitude do narrador evidencia uma grande, e irônica, despreocupação com a obra que se compromete a compor. O título de um romance é elemento fundamental na produção literária, servindo, muitas vezes, de síntese da narrativa e grande chamariz para o público leitor. A atitude demonstra uma ruptura com os padrões artísticos pré-estabelecidos, onde as narrativas folhetinescas seguiam enredos e títulos que agradavam o gosto leitor carioca do século XIX, alcançando a burguesia, mas visando principalmente a classe média.

A fórmula ‘continua amanhã’ ou ‘continua num próximo número’ que a ficção em série proporcionava ao folhetim alimentava paulatinamente o apetite e a curiosidade do leitor diário do jornal e, obviamente, como resposta, fazia aumentar a procura por ele, barateando os seus custos. O jornal democratizava-se junto à burguesia e saía do círculo restrito aos assinantes ricos. (NADAF, 2002, p. 18, grifo do autor).

Além disso, no final do parágrafo, Bento Santiago dedica a autoria da obra ao poeta do trem, já que é criação dele o apelido que se fez título. Desta maneira, sendo a composição agora de autoria do tal poeta, o narrador aponta para o fato que “Há livros que apenas terão isso [a autoria] dos seus autores; alguns nem tanto” (ASSIS, 2018, p. 7, acréscimo nosso).

Se algumas obras possuem de seus escritores apenas o título, a quem deve-se o enredo e os demais elementos da narrativa? Ora, o dito de Bento Santiago manifesta uma consciência (auto)crítica diante de sua obra e, neste caso, mais ainda, diante de todo o fazer literário brasileiro onde, durante muito tempo, os nossos escritores realizavam verdadeiras traduções

abrasileiradas de obras estrangeiras, e que não possuíam nada de original além de um novo título.

Diz Bento Santiago, nas primeiras linhas do segundo capítulo: “Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão” (ASSIS, 2018, p. 8). Evidenciar os motivos que lhe põem a pena na mão demonstra muito mais que apenas as razões pelas quais Bento empunha a pena; expõe também a própria figura que porta o objeto nas mãos. Essa tarefa desencadeia a quebra da ilusão literária: a partir deste momento é sabido pelo leitor que, ali, existe a figura de um escritor, e que é ficcional a história apresentada.

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (ASSIS, 2018, p. 8).

De acordo com Izolan (2006, p 150, grifo do autor), as “*Memórias Póstumas* de Bento Santiago são a consumação da ironia trágica do tempo”, o que significa a impossibilidade do desejo que possui Bento em explicar e compreender o que foi a sua vida por meio das lembranças de maneira integral, consequência da trágica insuficiência do ser.

A narrativa em *Dom Casmurro* corresponde a uma tentativa, no presente, de solucionar e reconstituir fatos do passado. Porém, a ideia de reconstituir o passado integralmente trata-se uma tarefa inconcebível, uma vez que, na execução desta reconstrução, as memórias resgatadas passam pelo filtro de nossa imaginação. Em outras palavras, Bento Santiago, ao “refazer” as suas já tão revisitadas memórias, as distorce e as manipula tal como a sua visão de outrora e de agora.

Dessa forma, conclui-se que “não há o passado como matéria bruta a ser desencaixotada diante de nossos olhos; o passado é o que não está dado, é aquilo que nós damos e, neste sentido, há a intervenção do eu de agora sobre o eu de outrora” (IZOLAN, 2006, p. 150). Nesse viés, observamos uma divergência de si mesmo no ato da memória, já que sentimos que imaginamos sentir do passado; trata-se da imaginação do que foi no que é (IZOLAN, 2006).

Portanto, as memórias suscitadas por Bento não passam de uma idealização do que foi. Trata-se de uma construção do que fora vivenciado por um eu (Bento hoje) e por um ele (Bento em sua juventude) e que, como já mencionado, cada uma destas memórias, carregam as “contingências e circunstâncias de cada um dos tempos” (CUNHA, 2008, p. 37).

A tentativa de atar as duas pontas da vida, como diz o narrador, não é possível de ser realizada graças à sua condição *básica metafisicamente irônica* do homem que é a sua finitude. A rememoração é uma atividade realizada na distância entre pelo menos dois tempos: o tempo de agora e o de outrora. Portanto, é tarefa para o Bento Santiago de agora refletir e recuperar as memórias de um Bentinho de um tempo passado. Porém, essas memórias nunca se apresentam de maneira integral. Todas elas são vítimas de uma *defasagem* que se coloca exatamente neste hiato entre cada um dos tempos (VENANCIO FILHO, 2000).

De acordo com Izolan (2006, p. 151) a *defasagem* se caracteriza como um “lapso entre o eu de agora e o eu de outrora. Lapso como vazio, silêncio, carência, falta”. Assim sendo, cada memória apresenta um grande desvio ou, melhor dizendo, um desequilíbrio entre o tempo de agora e o tempo passado, assim como entre o eu e o mim, e este lapso é a falta que impossibilita a união das duas pontas do tempo propostas pelo casmurro Bento Santiago.

Ao final do trecho supracitado, o narrador menciona (como esperado) que ele não conseguira recompor nem os tempos, nem o que ele foi neste tempo passado. Como justificativa, menciona que as suas lembranças são como as pinturas que põem-se nas barbas e nos cabelos, que “apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta” (ASSIS, 2018, p. 8). O mesmo acontece em suas memórias: as lembranças parecem não conservar o que foram de fato, apenas reconstituem as fisionomias; isto, fruto da *defasagem* existente entre o tempo de agora e a reflexão.

Como já dito, Bento Santiago demonstra uma certa despreocupação com a composição, como podemos verificar em suas colocações acerca do título e autoria de seu romance. Este desentusiasmo do narrador desmistifica o ato da criação literária, sendo que suas ações geram um teor de desimportância para o ato criativo.

No excerto seguinte, o narrador Dom Casmurro discorre sobre o porquê de escrever um romance e não outros gêneros. Os motivos que o levaram a esta escolha são os mais vis e indolentes possíveis: “Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política me acudiram, mas não me acudiram as forças necessárias” (ASSIS, 2018, p. 9).

Cansado da monotonia da sua vida de velho casmurro e à procura de meios que lhe preenchem seu tempo ocioso, Bento Santiago decide escrever. Gêneros que lhe servissem de suporte, talvez até gêneros que ele acreditasse possuir maior prestígio, vieram à mente, mas não acudiram-lhe as forças necessárias para a composição.

Consoante à discussão de Medeiros (2014), esta ação do narrador corresponde a um momento de parábase, conteúdo referente à reflexão sobre as condições de existência da própria obra. No fragmento [42] da revista *Lyceum*, Friedrich Schlegel discorre sobre essa assimilação do termo grego à sua teoria, conceituando-o de bufonaria transcendental.

Há poemas antigos e modernos que respiram, do início ao fim, no todo e nas partes, o divino sopro da ironia. Neles vive uma bufonaria realmente transcendental. No interior, a disposição que tudo supervisiona e se eleva infinitamente acima de todo condicionado, inclusive a própria arte, virtude ou genialidade; no exterior, na execução, a maneira mímica de um bom bufão italiano comum. (SCHLEGEL, 1997, p. 26).

Relacionando o termo *transcendental* utilizado por Schlegel à filosofia fichteano acerca do Eu, observamos que a postura do narrador machadiano se caracteriza como traço um central da ironia romântica, que remete à reflexão sobre a própria obra, e que assim como o Eu no pensamento de Fichte, ocupa lugar central na filosofia schlegeliana (MEDEIROS, 2014).

Essa constante reflexão que realiza o narrador machadiano só é possível graças a três movimentos *sine quibus non* para a criação artística: autocriação, autoaniquilamento e autolimitação. Segundo Schlegel (1997) a autolimitação é resultado da autocriação e autoaniquilamento. Partindo da autocriação que corresponde ao momento espontâneo de criação e seguindo-se pelo autoaniquilamento referente às situações de reflexão e autocrítica acerca da sua própria obra – vale mencionar que este movimento também significa o aniquilar de sua própria obra e a sua recriação em um nível superior, correspondente a observação crítica do momento criador (MEDEIROS, 2014) – têm-se a autolimitação que, por sua vez, indica a distância necessária para que o criador possa elevar-se sobre a sua criação, ao ponto de realizar o seu procedimento irônico concebido a partir do processo.

Portanto, é pertinente pensar como Machado executa tais movimentos em sua obra, a ponto de realizar uma aguçada ironia nos mais minuciosos comentários, imprimindo fortes críticas, seja ao processo criador da época, seja ao próprio gosto leitor, tudo isso realizado dentro da reflexão sobre a criação de sua própria narrativa.

A posição reflexiva proporcionada pelo autoaniquilamento confere ao narrador a ironia com a qual é realizada a autocrítica machadiana. Vale mencionar que autoaniquilar também é usado por Schlegel como sinônimo de ironizar, o que também pode se tratar de uma tautologia, já que autoaniquilamento é um dos processos da ironia romântica; sendo assim, é coerente entender o aniquilamento como a própria ironia (MEDEIROS, 2014).

É com essa ironia que Machado de Assis teceu críticas, não apenas aos modelos composicionais do século XIX, mas também ao próprio consumidor de tal conteúdo. É o que acontece no momento da denúncia do namoro entre Bentinho e Capitu, feita pelo agregado José Dias. Bento conta estar entrando na sala de visitas quando ouviu seu nome pela boca do agregado; nisto, senta-se ao pé da porta e ouve denunciarem-no à D. Glória, sua mãe, e a ele mesmo.

Ia entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta. A casa era a da Rua de Matacavalos, o mês de novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857. (ASSIS, 2018, p. 9-10).

O narrador demonstra a certeza de que tudo isso ocorreu em sua casa de infância na Rua de Matacavalos, e que era novembro, porém, de acordo com Bento, o ano lhe parece um pouco remoto, mas não seria por isso que trocaria por um mais recente, somente sob o princípio de agradar a leitores que enfadavam-se frente a leituras que não seguissem o velho ritual folhetinesco, do qual o próprio Machado produziu em sua juventude.

Segundo Crestani (2008), essa literatura folhetinesca publicada em revistas, como a revista *A Estação*, era voltada à figura feminina, possuindo, principalmente, um teor moralizador, além de temas de utilidades cotidianas e domésticas, tudo para o simples recreio familiar. Esta era uma postura que seguia a arcaica concepção que se tinha da mulher durante o século XIX, vista como uma figura frágil, pueril e “dócil”, cujo os singelos e patriarcais valores deveriam ser resguardados com todo o cuidado.

Tal era o modelo de literatura popular⁹ durante o século XIX: uma literatura enfadonha, que o próprio Machado produziu em sua juventude, e que possuía como grande público a classe média, grande consumidora de jornais e revistas em consequência da dificuldade de acesso ao livro, até hoje, artigo de luxo, que era objeto da elite.

Dessa maneira, chegamos ao mencionado gosto leitor, ao qual Bento Santiago se direciona ao dizer que não há de “trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas” (ASSIS, 2018, 9-10). Nesta atitude, evidencia-se uma negação à preferência literária que adquiriram os leitores, em consequência da grande produção que seguiam os modelos estéticos pré-estabelecidos pela produção folhetinesca dos jornais cariocas.

⁹ Vale ressaltar que o termo “popular” é utilizado aqui com o valor semântico de ser altamente consumida pela população, e não como o modelo de literatura oral que exprime a tradição cultural de uma determinada comunidade.

Em *Dom Casmurro*, podemos observar essa autocrítica se direcionar ao gosto leitor em algumas outras oportunidades. Frente a frente com Capitu, Bentinho acabava de descobrir o que a sua amiga havia cravado no muro que dividia as suas casas; lá estavam, em caixa alta, os seus nomes, um sobre o outro, como se realizasse a primeira cerimônia de união dos amigos.

Padre futuro, estava assim diante dela como de um altar, sendo uma das faces a Epístola e a outra o Evangelho. A boca podia ser o cálix, os lábios a pátena. Faltava dizer a missa nova, por um latim que ninguém aprende e é a língua católica dos homens. Não me tenhas por sacrilégio, leitora minha devota; a limpeza da intenção lava o que puder haver menos curial no estilo. (ASSIS, 2018, p. 25).

No excerto, é crucial observar a maneira paródica como Machado constrói o momento vivido entre os jovens no quintal. Bentinho, padre futuro, se utiliza de um discurso original do cristianismo para elaborar o seu sentimento diante da amada Capitu. Sendo uma das faces de Capitu a epístola, a outra o Evangelho; a boca seria o cálix, os lábios a patena. Unindo a figura desejada à elementos de seu futuro, num movimento pendular entre o sagrado e o profano, restaria apenas rezar a missa nova na língua católica dos homens, dando-lhe o tão desejado beijo.

Para conceber o discurso do narrador machadiano como paródico, apoiamo-nos em Alavarce (2009), quando discute sobre a *Ironia e suas refrações*, define que

[...] a paródia não deve ser vista sempre como uma categoria que visa à desconstrução e à ridicularização de discursos anteriores. Na verdade, segundo a estudiosa Linda Hutcheon, a paródia se caracteriza por uma ‘voz’ que se propõe a repetir de forma crítica, assinalando, desse modo, um discurso que marca a diferença em vez da semelhança. Assim, a crítica não tem de estar necessariamente presente na forma de riso ridicularizador para que um texto seja considerado paródia. [...] funciona, ao contrário, como uma inscrição de continuidade histórico-literária, atuando na revisão crítica de discursos anteriores. (ALAVARCE, 2006, p. 66, grifo do autor, supressão nossa).

Ao resgatar o discurso católico cristão, pondo-o paralelamente a figura desejada, Capitu, que nada possui de semelhante às características elencadas, Bentinho materializa o seu indigesto futuro em seu objeto de desejo. Nisto, observa-se que o narrador, de maneira crítica, toma posse de um discurso histórico e religioso, erotiza-o, e realiza, por isso, uma atualização/superação do discurso original. Embora a atitude possa caracterizar uma espécie de transgressão – eis um ponto interessante e contraditório da paródia – já que que “põe em xeque”

modelos como os utilizados acima, ela, na verdade, acaba por reforçá-los e legitimá-los (ALAVARCE, 2006).

Retornando à discussão sobre a crítica ao gosto leitor, no seguinte trecho podemos observar mais um momento em que o gume da ironia machadiana desfere seu golpe. “Mil, mil, mil”, era preciso mil padres nossos para que Deus o livrasse do seu futuro sacerdócio. Bento Santiago estava em vias de fato com Deus e enfadava o leitor com a quantidade de promessas não cumpridas. A crítica realizada pelo narrador, desta vez, direciona-se ao homem grave que não aprecia histórias e paixões pueris.

Realmente, a matéria do benefício era agora imensa, não menos que a salvação ou o naufrágio da minha existência inteira. Mil, mil, mil. Era preciso uma soma que pagasse os atrasados todos. Deus podia muito bem, irritado com os esquecimentos, negar-se a ouvir-me sem muito dinheiro... Homem grave, é possível que estas agitações de menino te enfadem, se é que não as achas ridículas. Sublimes não eram. (ASSIS, 2018, p. 35).

A chegada da Família Real ao Rio de Janeiro proporcionou uma série de alterações na sociedade carioca que elevou os padrões da cidade, que chega a ser tida como a Paris brasileira. Estradas de ferro, iluminação a gás e bondes elétricos fizeram com que a exigência quanto à qualidade dos produtos oferecidos fosse elevada, mirando os padrões europeus; não foi diferente com a literatura.

Visivelmente, o grande pólo de desenvolvimento da cidade era a elegante e badalada Rua do Ouvidor, onde as modas que chegavam da Europa eram expostas e atraíam um grande mercado consumidor, ávido pelos novos produtos. Tem-se, assim, uma sociedade com modos burgueses, preocupada em acompanhar o desenvolvimento urbano e sustentar a imagem de capital refinada e civilizada. (CASTRO, 2015, p. 41).

Passando por essas modificações, onde o gosto se tornara cada vez mais burguês e europeu, os modos refinaram-se, os costumes europeizaram-se, e o gosto pela arte seguiu, como era de se esperar, o fluxo desencadeado pela revolução realizada pela Corte. Perante tal contexto, é evidente que a narrativa infantil de Bentinho, com todas as suas promessas e covardia, não se encaixam no modelo que se tornou habitual àquela altura, que eram, em grande parte, melodramáticas e apoiadas no sentimento do medo, entusiasmo, dor e riso. Em suma, seguiam o velho roteiro em que o bem sempre vence no final (CASTRO, 2015, 47).

Podemos observar o reflexo desse novo estilo de vida burguês no próximo trecho que, na verdade, se trata de todo um capítulo, posterior ao que Bentinho nos conta sobre a atração

que passa a sentir por Sancha, amiga de infância de Capitu e esposa de seu grande amigo Escobar; tudo isso desencadeado por um aperto de mão. Com o objetivo de amenizar a atrocidade que, para a leitora, pode parecer, Machado direciona-se exatamente a ela pedindo calma, que muda de assunto; não é caso para largar fora o livro: “A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo”. (ASSIS, 2018, p. 163).

Com esta atitude, o narrador reelabora alguns “contratos” importantes. O primeiro deles é o da relação entre leitor e escritor, já que o último, e não é a primeira vez, dirige-se diretamente ao seu leitor, fazendo-o parte da sua composição e, também, – e aí vem o segundo contrato desfeito – faz com que este subsidie as escolhas do narrador no ato criativo. Em contrapartida, é evidente que, na verdade, o narrador não liga para a opinião da leitora e nem de ninguém; ele se utiliza desse artifício para fugir dos temas que comprometam a sua imagem de vítima da esposa infiel.

Em outro momento, logo em seguida ao primeiro beijo entre Bentinho e Capitu, o narrador procura expressar seu sentimento após o ocorrido. Do frio na barriga, típico de um apaixonado, até os desejos irrealizados pela falta de coragem e imaturidade; ao externar tudo isso, frente à sua falta de ação, o narrador se direciona ao leitor da seguinte maneira:

Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até a parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Quando eles me clarearam vi que Capitu tinha os seus no chão. Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua. Preso, atordoado, não achava gesto nem ímpeto que me descolasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras cálidas e mimosas... **Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, Des Grieux (e mais era Des Grieux) não pensava ainda na diferença dos sexos.** (ASSIS, 2018, p. 54, grifo nosso).

A menção a Des Grieux¹⁰ serve de referência à sua ingenuidade diante do sensual momento de um beijo. A estagnação e a falta de coragem apresentadas por Bentinho no exato clímax de sua juventude são revoltantes. E a revolta é geral. Neste ponto, Bento Santiago intromete-se para defender-se de sua própria covardia juvenil: “Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, Des Grieux (e mais era Des Grieux) não pensava ainda na diferença dos sexos”.

¹⁰ Des Grieux, personagem de Antoine François Prévost no polêmico romance *Histoire de Manon Lescaut* (1731), é um jovem ingênuo que acaba de completar seus estudos e não sabe nada sobre o amor, mas que se envolve nas maiores loucuras por amor a bela, e nada ingênua, Manon Lescaut.

A presença de um leitor precoce, estabelecida por Bento, que esteja a mofar de sua covardia, significa ele mesmo envergonhar-se de si mesmo, naquele momento. Assim, sendo forçado a compartilhar esta memória, já que se trata da lembrança do primeiro beijo, ele o faz, mas se utiliza da presença de Des Grieux, também moço ingênuo. Este artifício é muito utilizado pelo casmurro narrador, e tem o objetivo de trazer uma segunda interpretação ao que foi narrado. Uma segunda maneira de ver os acontecimentos, contingenciada pela maturidade do eu de agora que busca atenuar momentos do eu de outrora.

Ainda sobre o caráter paródico, um capítulo surge como referência para este tipo de construção na obra machadiana; e é, por isso, indispensável a sua apreciação. O capítulo IX, “A ópera”, por revisitar a narrativa criacionista da mitologia cristã e reconstruí-la ao modo dramático da ópera, de acordo com a leitura de Alvarce (2006), constitui-se como uma narrativa paródica.

A teoria contada pelo velho Marcolini de que a vida seria “uma ópera e uma grande ópera”, propõe que Deus seja o poeta compositor da letra, mas que a música é composição de Satanás. Além disso, segundo a teoria apresentada pelo velho, a expulsão de Satanás do conservatório do céu reflete à queda de Lúcifer, assim como a criação do teatro para ser executada a composição do filho caído explica à criação da Terra, os desconcertos da apresentação sem ensaios justificam os desconcertos que encham a nossa vida de emoção. Esta ópera reflete a nossa história de acordo com a mitologia cristã, e continuará sendo executada até que o teatro construído por Deus seja demolido.

Portanto, observamos que o discurso do narrador, ironicamente, se propõe a revisitar e reconstruir de maneira crítica o discurso histórico. Neste caso, assim como no anterior, a parodização supera a referência histórica parodiada, transparecendo o processo de alterações estéticas e assimilação que é natural com o passar dos tempos (ALVARCE, 2006).

No momento que Bentinho aceita a teoria – o que ocorre logo no capítulo seguinte, intitulado “Aceito a teoria” – ele “modifica o seu olhar e a sua função na narrativa como Dom Casmurro” (CAPPELLETTI, 2007, p. 74), já que ao integrar a sua trama à ópera que ele acaba de aceitar e de compô-la dentro deste viés dramático “Bentinho assume a uma postura de herói trágico, mudo, aquele eu causa piedade através de seu sofrimento”. O que reforça a máscara de vítima que o narrador machadiano constrói.

Nesse viés, a autora observa que a própria organização da narrativa é composta como um libreto de ópera, por onde, inicialmente, apresentam-se as personagens, seguido dos cenários e situações que antecedem o drama de sua narrativa: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria

do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição” (ASSIS, 2018, p. 19). A ironia se instala exatamente no momento de aceitação desta teoria: sendo a posição de herói trágico, assumida pelo protagonista, entendida como um epítome de sua história, podemos dizer que ela também serve de epítome da própria ironia, ou seja, representando a própria ironia em seu caráter essencialmente trágico (LOUREIRO, 2002).

Dom Casmurro desenvolve a narrativa como o regente de sua própria vida, onde, segundo Cappelletti (2007, p. 4), as lembranças são acompanhadas de “lapsos de memória e da não confirmação, por parte de Dom Casmurro, da veracidade de seu recontar”. Este lapso que a autora afirma existir, trata-se exatamente da *defasagem* a qual discutimos anteriormente, colocada entre a memória e a reflexão, impossibilitando o acesso integral às lembranças.

Como já definido nos tópicos anteriores, a ironia romântica manifesta, em seu âmago, a reflexão e a metarreflexão sobre a própria obra, que ocorre num momento de parábase, definido por Schlegel no fragmento [42] da *Lyceum* como *bufonaria transcendental* (SCHLEGEL, 1997). Muitos são os momentos em que Dom Casmurro realiza intromissões dentro de um relato que vinha sendo feito por ele mesmo – num desses momentos transcendentais de parábase. Esta tarefa, muitas vezes, serve para realizar uma reconstituição moral ou/e justificar as suas ações, por exemplo; tudo com o intuito de que preservando pacto autor/leitor, as incursões daquele funcionem como elos de convencimento à apreciação deste. Fato é que essas atitudes desvelam o caráter literário da narrativa, desfazendo a ilusão literária.

No trecho seguinte, Bentinho relata o momento antecessor ao beijo entre ele e Capitu. Ao encontrá-la em sua penteadeira ao refazer seu penteado, a jovem concede o desejo do rapaz de fazer-lhe um peteado. Ao penteá-la, sentindo os seus grossos cabelos em suas mãos, sentir o macio de sua nuca; o narrador mostra-se entregue àquele momento que, ao contrário de outros, parece lembrar fielmente. Em meio a um certo desvelamento erótico do momento narrado, Bento mete-se abruptamente, direcionando-se ao leitor da seguinte maneira:

Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs. (ASSIS, 2018, p. 53).

O jogo irônico proposto por Machado de Assis realiza-se num movimento de afastamento e aproximação, pessoalidade e impessoalidade. Neste caso, o narrador sempre

pressupondo uma presença leitora discordante, presença esta que às vezes parece fazer parte como uma personagem da obra, cuja participação torna-se fundamental na construção do sentido da narrativa, direciona-se a ele como “desgraçado leitor”, propondo, desta vez, um afastamento, já que este se trata de um momento de embate.

Logo após, ao descrever a sua namorada, refere-se a ela como ninfa, afirmando estar, naquele momento, “todo mitológico”. O narrador recupera que pouco antes, quando falava dos olhos de seus resaca, referia-se à Capitu como Tétis; riscou Tétis, sugere que riscuemos ninfa, e digamos apenas que se trata de uma criatura amada que, segundo Bentinho, envolve todas as potências cristãs ou pagãs. Neste final, já podemos observar uma mudança na postura do narrador, passando, dessa vez, à uma aproximação, com palavras amenas, em um diálogo amistoso com o leitor.

Cabe aqui, outrossim, recorrermos a Volobuef (1999, p. 98-99), destacando que a ironia romântica não se trate de uma mera intromissão do narrador para direcionar-se ao seu leitor; é, além disso

[...] um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído.

Observe mais um destes momentos em que o narrador desmascara a ilusão literária, trazendo o leitor a presenciar o seu processo criativo:

Relendo o Capítulo passado, acode-me uma ideia e um escrúpulo. O escrúpulo é justamente de escrever a ideia, não a havendo mais banal na terra, posto que daquela banalidade do sol e da lua, que o céu nos dá todos os dias e todos os meses. Deixei o manuscrito, e olhei para as paredes. Sabes que esta casa do Engenho Novo, nas dimensões, disposições e pinturas, é reprodução da minha antiga casa de Mata-cavalos. Outrossim, como te disse no Capítulo II, o meu fim em imitar a outra foi ligar as duas pontas da vida, o que aliás não alcancei seminário, por mais que tentasse dormir e dormisse. Donde concluo que um dos ofícios do homem é fechar e apertar muito os olhos a ver se continua pela noite velha o sonho truncado da noite moça. Tal é a ideia banal e nova que eu não quisera pôr aqui e só provisoriamente a escrevo. (ASSIS, 2018, p. 95-96).

Este trecho nos ajuda a entender como ocorre a quebra da ilusão literária que mencionamos anteriormente. Ao se colocar como autor e expor as suas estratégias composicionais, o narrador demonstra uma certa arbitrariedade em suas escolhas, algo que pode também servir para desmistificar o ato criativo. Além disso, observamos que essa

desimportância pode sugerir uma falta de revisão por parte do autor casmurro, já que afirma que a ideia banal que escreve estará na folha apenas provisoriamente, mas permanece até a sua edição final.

No próximo excerto também é possível verificar essa reflexão voltada às escolhas bibliográficas do autor, como na narrativa de sua despedida com Capitu. Era o momento em que Bentinho estava de partida para o seminário, e na sala de visitas da casa da namorada, o narrador menciona as juras de amor e a promessa de casarem-se um dia; juramentos selados com um beijo, talvez mais de um. Foi a conjunção de duas bocas amorosas. Nesta confissão, Bentinho menciona que “Talvez risque isto na impressão, se até lá não pensar de outra maneira; se pensar. Fica” (ASSIS, 2018, p. 77). Assim como no caso anterior, o trecho não foi retirado, por falta de revisão ou por escolha. Sob o viés da ironia romântica, entendemos que essa é uma escolha planejada pelo narrador, fruto de sua consciência reflexiva acerca do fazer literário, juntamente ao leitor.

Em certo momento, D. Glória cai acamada com forte febre, e a ida de Bentinho do seminário à casa é solicitada. No caminho, sofrendo por acreditar na morte certa da sua mãe, Bento vê naquele cenário a solução para a sua residência na escola de padres. Grande pecado: o jovem fica extremamente resignado com tal pensamento, e dias após, tendo sua mãe já recuperada, vai à missa para reconciliar-se com Deus; lá, vê o confessionário, mas conta não ter encontrado as palavras para confessar o este tenebroso pecado, e afirma: “Como o homem muda! Hoje chego a publicá-lo” (ASSIS, 2018, p. 103).

A posição assumida pelo narrador também faz parte desta porção de intromissões em que o autor se revela na narrativa. Outrossim, esta atitude desmascarada de sua composição é marca característica de grande parte da obra do escritor fluminense. Ainda em *Dom Casmurro*, podemos presenciar diversos momentos em que o autor interrompe a narrativa para discutir os caminhos para onde tomar em sua escrita. Como é o caso do excerto seguinte, em que após ouvir de Escobar que sua mãe, D. Glória, seria uma senhora adorável, Bento interpela-se na narrativa demonstrando o prazer em tal impressão, afirmando que “Ainda agora, depois de interromper esta linha para mirar-lhe o retrato que pende na parede, acho que trazia no rosto impressa aquela qualidade” (ASSIS, 2018, p. 113). Com efeito, as poucas palavras metidas na narrativa por Dom Casmurro, são o suficiente para destacar a presença do autor.

Em sequência, já que alcançou o esperado momento em que tratará de sua amada mãe, o narrador assume a relevância do momento, e que já vinha planejando a que ponto de dar-lhe-ia um capítulo. Bentinho assegura que esta é uma tarefa grave, onde a verdade seria o grande

foco; para isso, será necessário que autor atenda o filho, e o filho ouça o autor, e só assim a verdade lhe seria alcançável.

Observe o excerto:

É grave e complexo, delicado e sutil, um destes em que o autor tem de atender ao filho, e o filho há de ouvir o autor, para que um e outro digam a verdade, só a verdade, mas toda a verdade. Cabe ainda notar que esse ponto é que torna justamente a santa mais adorável, sem prejuízo (ao contrário!) da parte humana e terrestre que havia nela. Basta de prefácio ao Capítulo; vamos ao Capítulo. (ASSIS, 2018, p. 113).

Partindo do paralelo entre autor (Bentinho que cria) e o filho (bentinho da infância recriado pelo autor), Bento apresenta uma postura paradoxal, consequente da assimilação atópica do pensamento socrático, que se manifesta na ironia romântica por meio da reflexão consigo mesmo, no interior da obra literária, em outros termos, trata-se de uma atitude de espírito presente em toda a parte, perpassando todos os limites da exteriorização (MEDEIROS, 2014).

Voltando à exposição composicional junto ao leitor, deixando de lado, por hora, o caráter transcendental que acabamos de discutir, podemos observar essa atitude do narrador de uma outra maneira. Desta vez, continuando com o jogo de distanciamento e aproximação com o narrador, Bentinho expõe momentos que a sua inexperiência gerou equívocos em sua composição:

Tinha então pouco mais de dezessete... Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouso emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. (ASSIS, 2018, p. 135).

Já era o terço final do romance, e o narrador manifesta que não era aquele passo que gostaria de estar, o que se deu é que a sua inexperiência o levou a equívocos como esse. O que também pode-se observar no excerto seguinte, onde o narrador assume a necessidade de haver um outro capítulo que antecederesse o que acaba de escrever.

...Perdão, mas este capítulo devia ser precedido de outro, em que contasse um incidente, ocorrido poucas semanas antes, dois meses depois da partida de Sancha. Vou escrevê-lo; podia antepô-lo a este antes de mandar o livro ao prelo, mas custa muito alterar o número das páginas; vai assim mesmo, depois a narração seguirá direita até o fim. Demais, é curto. (ASSIS, 2018, p. 172).

É exatamente o que faz o autor: compõe um capítulo seguinte intitulado “Anterior ao anterior”, onde traz as informações que completam o sentido do que fora narrado anteriormente. Ainda podemos notar uma crítica ao custo editorial¹¹ daquele momento para publicações do século XIX, quando o narrador assume que a alteração das páginas seria algo que custaria muito.

Além disso, o tempo narrativo é digressivo e fragmentado, onde o narrador pode realizar grandes saltos temporais, indo de um momento a outro, da maneira que o pareça oportuna, como observamos no seguinte trecho: “Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim. Um dos sacrifícios que faço a esta dura necessidade é a análise das minhas emoções dos dezessete anos” (ASSIS, 2018, p. 135).

Este tipo de digressão é entendido por Rouanet (2007, p. 65) como uma atitude geradora, onde “cada corte gera dois fragmentos, e como os cortes são múltiplos, o processo de segmentação é virtualmente ilimitado”. A infinitude assinalada por Rouanet, nos remete ao processo irônico de reflexão, assinalada por Schlegel no fragmento [116] da *Lyceum*, como capaz de multiplicar-se infinitamente a partir dela mesmo “como numa série infinita de espelhos” (SCHLEGEL, 1997, p. 64).

Muitos, também, são os momentos em que Bento opta por não dizer algo, seja por incapacidade, por falta de tempo ou por escolha própria. É o caso do excerto que segue, ainda do momento em que Bentinho vê o seu nome junto ao de Capitu, cravado ao muro. Nesse instante, os jovens compõem um clássico namoro romântico, onde as palavras falam menos que os olhares; é o momento em que Bento se intromete na narrativa afirmando: “Confissão de crianças, tu valias bem duas ou três páginas, mas quero ser poupado” (ASSIS, 2018, p. 25).

Mesmo havendo mais sentimentos oriundos deste momento de ternura entre os jovens amantes a serem escancarados ao público, o narrador opta por não contar as suas minúcias, reduzindo todo ele apenas ao silêncio. Diferente deste momento em que ele escolhe omitir algo, existem momentos em que o narrador afirma não possuir a aptidão para expressar o seu real sentimento, como é o caso do excerto seguinte:

A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. (ASSIS, 2018, p. 52).

¹¹ Vale mencionar que muitas obras de Machado de Assis foram impressas na França, pela editora Garnier, em consequência do alto custo de o fazer no Brasil.

O narrador manifesta a insatisfação por não possuir a eloquência necessária para descrever os olhos da sua amada e clama à própria Retórica dos namorados para que receba a iluminação necessária para descrever a sua impressão diante dos olhos da amada Capitu. Caso semelhante ocorre no capítulo “Panegírico de Santa Mônica”, onde a narração inicia-se da seguinte maneira: “No Seminário... Ah! não vou contar o seminário, nem me bastaria a isso um Capítulo” (ASSIS, 2018, p. 80). Neste trecho, a omissão é de responsabilidade do narrador, que opta por não divulgar o que ali viveu.

Mencionamos acima que as intromissões realizadas pelo narrador, muitas vezes, servem para trazer uma segunda interpretação ao que foi narrado, desfazendo assim a impressão primária, que pode comprometê-lo. Entretanto, há momentos em que o narrador pode não dispor de acontecimentos para sobrepor a sua má conduta: “Por exemplo, agora que contei um pecado, diria com muito gosto alguma bela ação contemporânea, se me lembrasse, mas não me lembra; fica transferida a melhor oportunidade” (ASSIS, 2018, p. 102).

No capítulo “Adiemos a virtude”, ponto em que Bento reflete sobre as boas e más ações, o narrador afirma que de tal casamento é que constitui a nossa vida, já que possuímos uma determinada quantidade de cada uma delas, e que somos levados pela que houver em maior quantidade.

Quando um de tais cônjuges é mais forte que o outro, ele só guia o indivíduo, sem que este, por não haver praticado tal virtude ou cometido tal pecado se possa dizer isento de um ou de outro; mas a regra é dar-se à prática simultânea dos dois, com vantagem do portador de ambos, e alguma vez com resplendor maior da terra e do céu. É pena que eu não possa fundamentar isto com um ou mais casos estranhos; falta-me tempo. (ASSIS, 2018, p. 102).

Em primeiro lugar, chama atenção a maneira como Bentinho sai do tema, afirmando não haver tempo para continuar a divagação, o que retoma a nossa discussão anterior sobre as omissões do narrador. Em segundo lugar, destaca-se o caráter da discussão proposta neste capítulo por Machado, onde partindo da anteposta condição do ser humano ser composto de boas e más ações, e que somos definidos pela que possuímos em maior quantidade, ele remete a antiga discussão entre o bem e mal.

Esta postura, segundo Medeiros (2014, p. 57), é característica da bufonaria, a parábase, que internamente ela significa a “problematização do artista sobre sua obra, e sobre o processo de criação literária, ou seja, é reflexão filosófica e metacrítica”, e externamente “brinca com a

seriedade das reflexões filosóficas do bufão transcendental, apontando para o paradoxo da arte e da vida”. A postura filosófica de Machado de Assis se direciona a ambas as partes.

Finalmente, entendemos que as intromissões que realiza o narrador Bento Santiago, é fruto da sua engenhosa imaginação, fortemente inclinada ao seu impulso criador, definida por ele mesmo como “uma grande égua ibera; [que] a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre” (ASSIS, 2018, p. 64, acréscimo nosso). Mais uma vez, direcionamos este caráter fértil da imaginação de Bento à concepção de infinita reflexão, proposta por Fr. Schlegel.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizando este trabalho, faz-se necessário realizar breves considerações, tendo como guia, tópicos que se estabeleceram como a base de nossa análise. Primeiro, é importante relembrar que realizamos, a priori, uma discussão teórica acerca da ironia romântica, desde sua concepção clássica até a sua assimilação romântica, dita como moderna, destacando as principais filosofias que influenciaram a sua formulação como procedimento filosófico e literário de criação, além de enfatizarmos as características (auto)crítica e reflexiva, apontadas por Schlegel no fragmento [116] da revista *Athenaeum*.

Dito isto, direcionamo-nos às questões relacionadas à recepção da ironia romântica no Brasil. Para cumprir com este objetivo, debruçamo-nos sobre dois grandes representantes de nosso período romântico, José de Alencar e Álvares de Azevedo, que fizeram uso do procedimento alemão. Com isso, verificou-se que Alencar fez uso de maneira particular da ironia em seus romances históricos, de acordo com os seus objetivos, utilizando-a ora como ferramenta de romantização, ora como elemento estrutural, desvelando questões sociais e políticas de nossa história. Além disso, constatou-se que a ironia alencariana possui suas raízes firmadas nas características do romantismo francês, que era voltado, em maior parte, às questões sociais.

A discussão acerca da ironia em Álvares de Azevedo evidenciou um semelhante uso do procedimento, sendo utilizado para desfechar suas críticas sociais. Porém, além disso, e a isso deve-se fazer grande menção, já pudemos observar, na obra alvaresiana, o seu uso em momentos de metarreflexão e de reflexão filosófica, fazendo com que se realizasse a quebra da ilusão literária e, conseqüentemente, o rompimento com os modelos pré-estabelecidos.

Respondendo ao nosso objetivo de verificar como se deu recepção e uso da ironia romântica no Brasil, interpretamos, por meio das análises, que o procedimento foi utilizado, inicialmente, mesmo com as especificidades do autor, de forma rudimentar, a grosso modo, sem realizar uma grande revolução em nossa literatura, como é o caso do uso do autor de *Iracema*. Ao contrário deste, Álvares de Azevedo fez uso do procedimento de maneira mais audaciosa, já evidenciando características como a reflexão filosófica e metacrítica, que marcam, posteriormente, a obra machadiana.

Observar como os comentários sobre a construção da obra se relacionam com o conceito de ironia romântica em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, foi elencado como o nosso último objetivo. Com a análise, confirmamos a tese de que as intromissões

carregam as características estéticas do procedimento romântico formulado por Schlegel. Momentos parabásicos, onde o autor interrompe a narração para refletir sobre o que acaba de escrever, a crítica aos modelos pré-estabelecidos, ao gosto literário, assim como a autocrítica muito presente na narrativa fundamenta a nossa tese.

Além disso, observou-se um narrador que executa os movimentos supracitados e convoca o leitor para testemunhar a realização de todos estes procedimentos, já que é a ele que o narrador se direciona a cada intromissão, como afirma Loureiro (2002). Porém, vale destacar que a aproximação entre ambos nem sempre se dá de maneira amigável. Neste jogo irônico, muitas vezes o leitor é tratado de maneira educada e afável, mas em outras, em momentos de maior crítica, o narrador direciona-se de maneira ríspida.

Ademais, é pertinente mencionar o grande número de reflexões filosóficas propostas pelo narrador, e que, de acordo com a nossa análise, direciona-se à infinita reflexão proposta por Schlegel no fragmento [116]. O dito se manifesta, na obra machadiana, por meio da reflexão consigo mesmo, em momentos parabásicos, e com o leitor, durante a narrativa, no interior da obra literária. É a já mencionada atitude de espírito presente em toda a parte, e que perpassa todos os limites da exteriorização (MEDEIROS, 2014).

Por fim, concluímos que Machado de Assis realiza uma espécie de ressemantização do procedimento romântico, construindo, assim, uma ironia ao seu modo, de acordo com a sua singularidade, o que confirma o dito de Iuri Tynianov (1971), que destaca que “A existência de um fato como fato literário depende de sua qualidade diferencial” (p. 109).

Dessa maneira, entendemos que a correlação entre correntes literárias e/ou filosóficas que a ironia romântica constrói no Brasil, junto a singular agudeza e perspicácia do escritor fluminense, dá a ela funções diferenciadas das que realizadas em outros autores irônicos. Em outras palavras, o procedimento, quando retirado de seu contexto original, passa a possuir, se não outra, uma função diferente, ou seja, “o elemento rastreado é o mesmo, sendo já outro por força da nova função que lhe é atribuída” (CARVALHAL, 2006, p. 48).

Este trabalho não encerra o debate voltado a analisar a ironia romântica na obra Machadiana. Trata-se, apenas, de uma nova leitura que fará parte do arcabouço teórico direcionado a um dos maiores escritores da literatura ocidental, Machado de Assis. Além disso, o nosso trabalho abre espaço leituras futuras, como a análise das descrições irônicas de personagens periféricos, como o agregado José Dias e o tio Cosme, por exemplo. Outrossim, pontos podem ser levantados sobre a relação entre os elementos profanos e sagrados presentes na obra, além de, numa perspectiva teórica das transferências culturais, averiguar como

Machado teve acesso a essa teoria alemã, por meio de sua biblioteca. Este trabalho chega ao fim com a esperança de ter contribuído com a leitura e compreensão da grandiosa obra de Machado de Assis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAURRE, Maria Luiza; ABAURRE, Maria Bernadete Marques; PONTARA, Marcela. *Português: contexto, interlocução e sentido* – vol. 2. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2016.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Lafonte, 2018.

_____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1899.

ALENCAR, José de. *Romances ilustrados*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. *O nosso cancioneiro*. Campinas, SP: Pontes, 1993.

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. 2009.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2018.

CANDIDO, Antonio. *Esquema de Machado de Assis*. In: *Vários Escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CAPPELLETTI, Laura Tereza. et al. *A vida é uma ópera: a presença da dramaticidade no romance Dom Casmurro de Machado de Assis*. 2007.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CASTRO, Valdiney Valente Lobato. de. Quem eram os leitores cariocas do século XIX?. *Sujeito relações*, v. 6, n. 2, 2015.

CUDDON, John Anthony. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Reference Books, 1999.

CUNHA, Cilaine Alves. *Peregrinações da ironia romântica de Machado de Assis*. Machado e o conto, p. 35-43, 2008.

CRESTANI, Jailson Luís. A Ironia romântica como estratégia de legitimação literária no conto “A chave”, de Machado de Assis. *Miscelânea: revista de literatura e vida social*, v. 4, p. 72-89, 2008.

DUARTE, Lélia Parreira. Arte & manhas da ironia e do humor. *DUARTE, Lélia Parreira. Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, p. 17-50, 2006.

DURÃO, Fábio Akcelrud. *Metodologia da pesquisa em literatura*. São Paulo: Parábola, 2020. 152 p. Recurso eletrônico.

_____. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. *DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, v. 31, p. 377-390, 2015.

VENANCIO FILHO, Paulo. *Primos entre si: Temas em Proust e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MULLER, Geisa. *O veio da ironia romântica nos romances históricos de José de Alencar*. 2019. 184 f. Tese (Doutorado) - UFP, Curitiba-PR, 2019.

GIL, Aantonio Carlos et al. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HANSEN, João Adolfo. *Dom Casmurro: Simulacro & Alegoria*, manuscrito, 2007.

IZOLAN, Maurício Lemos. *A letra e os vermes: o jogo irônico de ficção e realidade em Dom Casmurro*. Tese (doutorado em literatura brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006, 208 p.

LIMA, José Renato Nascimento. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão segundo Walter Benjamin*. 2012. 58 f. Dissertação (Bacharelado) - Curso de Comunicação Social, Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

LOUREIRO, Inês. Sobre a noção de “ironia romântica” e sua presença na escrita de Freud. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 5, p. 78-91, 2002.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica*. Trans/Form/Ação, v. 37, n. 1, p. 51-70, 2014.

_____. *A crítica literária de Friedrich Schlegel*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MELO, Márcio Araújo de; OLIVEIRA, Marina Rodrigues de. A ironia romântica em Machado de Assis: uma abordagem sobre a escravidão. *Revista Escritas*, v. 11, n. 1, p. 176-190, 2019.

MUECKE, Douglas Colin. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MOTTA-ROTH, Désirée. *Produção textual na universidade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

NADAF, Yasmin Jamil. *Rodapé das miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)* Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

PEREIRA, Danglei de Castro. Presença da ironia na poesia romântica no Brasil. *Polifonia*, v. 23, n. 34, p. 128-150, 2016.

_____. Traços da ironia romântica na literatura do século XX. *Terra Roxa e Outras Terras Revista de Estudos Literários*, v. 27, p. 50-63, 2014.

RICHARDSON, Roberto Jarry. *Pesquisa social: métodos e técnicas*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2012.

RODRIGUES-JÚNIOR, Edson José. Prosa e ironia romântica: Repercussões de Noite na taverna nos livros didáticos de ensino médio. *Inventário*, [S. l.], n. 28, p. 138–156, 2021.

_____. Ecos da ironia romântica schlegeliana em Noite na taverna. *Macabéa-Revista Eletrônica do Netlli*, v. 9, n. 4, p. 225-238, 2020.

ROUANET, Sérgio Paulo. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. *Estudos Avançados*, v. 18, p. 335-354, 2004.

SALES, Francisco Gesival Gurgel de. O "auto-olhar": A ironia em viagem à roda de mim mesmo, de Machado de Assis. *Letra Magna*, [s. l.], p. 849-860, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Friedrich Schlegel e Novalis: poesia e filosofia*. Terceira margem, v. 10, n. 15, p. 95-111, 2004.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SOUZA, Ronaldo de Melo. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

_____. *A ironia romântica no romance histórico de José de Alencar*. XIII Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e IV Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino Americano (SLHM), Unioeste, Cascavel-PR, 2017.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TERSARIOL, Alpheu. *Biblioteca de língua e literatura*. 5º ed. João Pessoa. Solibral, 1982.

TOLEDO, César de AA de. *Metodologia e técnicas de pesquisa nas áreas de Ciências Humanas*. Maringá: Eduem, 2011.

TYNIA NOV, Iuri. Da evolução literária. In: *Teoria de literatura* (Formalistas russos). Porto Alegre, Globo, 1971.

VOLOBUEF, Karin. *A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1999.