

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

RENATA ALBINO MIGUEL

**VÍCIOS E VIRTUDES, DE HÉLDER MACEDO: A REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DO
EQUÍVOCO NAS MALHAS DA IRONIA ROMÂNTICA**

UBERLÂNDIA

2021

RENATA ALBINO MIGUEL

**VÍCIOS E VIRTUDES, DE HÉLDER MACEDO: A REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DO
EQUÍVOCO NAS MALHAS DA IRONIA ROMÂNTICA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários, da Universidade Federal de Uberlândia,
como parte dos requisitos para obtenção do título
de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura,
Representação e Cultura

Orientadora: Dr^a Camila da Silva Alarvarce

UBERLÂNDIA

2021

**VÍCIOS E VIRTUDES, DE HÉLDER MACEDO: A REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DO
EQUÍVOCO NAS MALHAS DA IRONIA ROMÂNTICA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 26 de Fevereiro de 2021.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Camila da Silva Alavarce / UFU
(Orientadora e Presidente)

Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento / UFU

Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef/ UNESP

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A336v Albino, Renata, 1996-
2021 Vícios e virtudes, de Helder Macedo [recurso eletrônico]: a representação estética do equívoco nas malhas da ironia romântica / Renata Albino. - 2021.

Orientadora: Camila da Silva Alavarce.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Letras, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2025.5549>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1  Literatura portuguesa. 2. Romantismo. 3. Ironia na literatura. 4. Macedo, Helder, 1935- Crítica e interpretação. I. Alavarce, Camila da Silva (Orient.), 1978-. II. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 869.0

Rejâne Maria da Silva
Bibliotecária-Documentalista – CRB6/1925



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET				
Defesa de:	Mestrado em Estudos Literários				
Data:	26 de fevereiro de 2021	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	15:58
Matrícula do Discente:	11812TLT009				
Nome do Discente:	Renata Alexsandra Albino Miguel Oliveira				
Título do Trabalho:	<i>Vícios e Virtudes</i> , de Helder Macedo: a representação estética do equívoco nas malhas da ironia romântica				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Nas veredas da ironia: românticos e pós-modernos sob o olhar oblíquo da ambiguidade				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Camila da Silva Alavarce da Universidade Federal de São Carlos / UFSCar, orientadora da candidata; Karin Volobuef da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho / Unesp; Sérgio Guilherme Cabral Bento da Universidade Federal de Uberlândia / UFU (Presidente);

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Sérgio Guilherme Cabral Bento, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/02/2021, às 16:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Camila da Silva Alavarce, Usuário Externo**, em 26/02/2021, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Karin Volobuef, Usuário Externo**, em 26/02/2021, às 17:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Alexsandra Albino Miguel Oliveira, Usuário Externo**, em 07/03/2021, às 22:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2593600** e o código CRC **892863DD**.

À contingência tomada forma, Olga.

AGRADECIMENTOS

Tecer agradecimentos, diante de uma pesquisa realizada em anos, parece uma tarefa injusta e impossível. Quantos nomes, quantas histórias me atravessaram ao longo desses anos.

Agradeço, em primeiro lugar, minha mãe. Por celebrar, como ninguém, meu ingresso no curso de Letras. Por vibrar com minha entrada no mestrado. E por acreditar que eu conseguiria finalizar essa pesquisa quando, eu mesma, achava impossível. Mas, principalmente, por sempre dizer que todas as coisas me poderiam ser tomadas, menos o conhecimento.

À Camila, por ser tantas e tantas coisas, entre elas orientadora, ouvinte, apoio. Por me apresentar os elances da ironia e por me mostrar que a vida se faz, sobretudo, sob o emaranhado. E que bom que assim é!

A Ernesto, pelo afeto, pelo carinho, por tudo que é da ordem do amor. E pelo bom-humor com que me apresentava aos amigos: “cuidado, ela estuda ironia.”

À professora Karin Volobuef, pela escuta sensível, ainda na qualificação. E por se dispor, mais uma vez, a voltar a essa pesquisa.

Ao professor Sérgio Bento pela mesma escuta e pelas aulas de literatura contemporânea e cerveja artesanal. E, claro, por me apresentar Angélica Freitas!

A Machado, que sempre me recebeu em sua casa aconchegante e cheirando a bolo, para fofocas e literatura.

Aos amigos queridos, Kamila Gonçalves e Thiago Martins, por estarem comigo desde o primeiro dia do curso de Letras e pela torcida mútua e incondicional.

Aos amigos da pós-graduação: Tamira Pimenta, Luiza Maria e Paulo Eduardo, sempre dispostos a me acolher diante das perguntas desesperadas.

A meu pai e irmãos, por, mesmo sem entenderem, se alegrarem com a pesquisa acadêmica.

Às minhas professoras, Rosana e Fernanda, que me acompanham desde o ensino fundamental, por me mostrarem que a Literatura poderia ser mais do que já era.

À Nicole, por me emprestar seu cartão da biblioteca para que eu pudesse ler os livros que compõem essa pesquisa. Eventualmente, ele será devolvido.

Ao professor Ivan e a Guilherme, por, pacientemente, me auxiliarem em todos os trâmites burocráticos.

Ao Instituto de Letras e Linguística, que desde 2013 se tornou, também, minha casa.

À Universidade Federal de Uberlândia, por ser o divisor de águas da minha vida.

À FAPEMIG, Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais, cujo apoio financeiro permitiu que essa pesquisa se realizasse.

“Ironia é claro caos em atividade, intuição intelectual de um caos eterno, de um caos infinitamente pleno, genial, eternamente cíclico.”

Friedrich Schlegel

“Em nosso tempo, tem-se falado frequentemente na importância da dúvida para a ciência; mas o que a dúvida é para a ciência, a ironia é para a vida pessoal. E assim como os homens da ciência afirmam que não é possível uma verdadeira ciência sem a dúvida, assim também se pode, com inteira razão, afirmar que nenhuma vida autenticamente humana é possível sem ironia.”

Søren Kierkegaard

RESUMO

O presente trabalho investiga como a ironia romântica – um procedimento estético e filosófico do Romantismo – é retomada no romance contemporâneo *Vícios e Virtudes* (2002), do escritor contemporâneo português Helder Macedo; analisando como essa narrativa, cujo pensamento criativo norteia-se por uma estética do equívoco, privilegia esta ironia para a construção de um espaço de ambiguidade e autoreflexão no interior do romance. Para tanto, é realizada uma análise acerca da construção de *Vícios e Virtudes* (2002), especialmente no que se refere ao autornarrador macediano, posicionando-o junto do autor empírico e assumindo o papel de ambos como ironista, tendo em vista a concepção de Richard Rorty (1994). Visto que duzentos anos separam Helder Macedo dos românticos, voltamo-nos às raízes do Romantismo e às rupturas que esse movimento estabeleceu para com o Classicismo, para, por fim, chegarmos à Contemporaneidade, que é onde nosso objeto de estudo se situa, e às relações que esse período tece com os princípios estéticos defendidos pelos românticos. Uma vez que a ironia romântica é pensada teoricamente no Romantismo, investigamos também, brevemente, a construção desta ironia em um romance do séc. XIX, *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), explicitando de que modo esta ironia é utilizada pelos românticos e, após, ressignificada em *Vícios e Virtudes* (2002). Assim, esta dissertação busca entender como a ironia romântica é retomada e transformada no romance de Macedo e como essa modalidade permite construir um projeto literário que, através de jogos e encenações, rompe com a representação clássica da literatura como imitação do real, assumindo-a como constructo de um artista e instaurando, assim, uma experiência literária que, por ocorrer em um território de ambiguidade e incertezas – e situada na Contemporaneidade – gera uma sensação de esvaziamento de verdades e, por conseguinte, legitima o caráter fictício da arte.

Palavras-Chave: Ironia Romântica; literatura Portuguesa contemporânea; Romantismo.; Pós-Modernidade.

ABSTRACT

This dissertation investigates how romantic irony - an aesthetic and philosophical device of Romanticism - is reappropriated in the contemporary novel *Vícios e Virtudes* (2002), by the portuguese writer Helder Macedo. It examines how this narrative, whose creative thinking is guided by an aesthetics of uncertainty, employs such irony to construct a space of ambiguity and self-reflection within the novel. To this end, the analysis focuses on the figure of the 'autornarrador' in *Vícios e Virtudes* (2002), positioning it alongside the empirical author and considering both as ironists, in accordance with Richard Rorty's (1994) conception. Given that two centuries separate Helder Macedo from the Romantics writers, the study revisits the roots of Romanticism and its ruptures with Classicism, before turning to the dynamics of the Contemporary period—the temporal setting of our object of study—and the ways in which it engages with Romantic aesthetic principles. Since romantic irony was theoretically formulated during the Romantic period, the dissertation also briefly examines its construction in the nineteenth-century novel *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), highlighting how this irony was employed by Romantic authors and subsequently reinterpreted in *Vícios e Virtudes* (2002). Ultimately, the research seeks to understand how *romantic irony* is revived and transformed in Macedo's work, and how this mode enables the creation of a literary project that, through play and self-staging, breaks with the classical conception of literature as the imitation of reality. Instead, it affirms literature as the construct of an artist, establishing a literary experience rooted in ambiguity and uncertainty—one that, by producing a sense of the erosion of absolute truths, ultimately legitimizes the fictive nature of art.

Key-words: Romantic irony; Contemporary Portuguese Literature; Romanticism; Postmodernity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Dali de Trás Pintando Gala de Trás Eternizada por Seis Córneas Virtuais Provisoriamente Refletidas por Seis Espelhos Reais</i> , de Salvador Dali (óleo sobre tela)	54
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
HELDER MACEDO E VÍCIOS E VIRTUDES: POR UM PROJETO LITERÁRIO QUE PRIVILEGIE A RASURA.....	14
TRADIÇÃO, RUPTURA E IRONIA	35
2.1 Do Classicismo ao Romantismo: um panorama histórico e cultural	36
2.2 Entre as artes clássica e romântica: o papel da ironia nas permanências e rupturas na ficção	43
ROMANTISMO E CONTEMPORANEIDADE: O LUGAR DA IRONIA ROMÂNTICA EM <i>VÍCIOS E VIRTUDES</i>	53
3.1 O moderno, o pós-moderno e a ironia romântica.....	55
3.2 <i>Vícios e Virtudes</i> e o traçado pós-moderno da ironia romântica	68
CONSIDERAÇÕES “FINAIS” OU, APENAS, RESSIGNIFICAÇÕES	86
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

O Presente trabalho investiga como se dá a prática da ironia romântica – fenômeno engendrado pelos Românticos, a partir do final do séc. XVIII – no romance *Vícios e Virtudes* (2002), do escritor português Helder Macedo; pretendemos estudar, ainda, os efeitos de sentido criados a partir do uso dessa estratégia, analisando como a construção dessa narrativa – cujo pensamento criativo norteia-se por uma estética do equívoco – privilegia a ironia romântica como modalidade criadora de um espaço de ambiguidade e autorreflexão no interior deste romance contemporâneo.

Entendemos que contemporâneo, do ponto de vista histórico, é um termo que define a relação dos sujeitos com o período em que vivem, por isso é certo afirmar, por exemplo, que Olavo Bilac é um contemporâneo de Machado de Assis ou, ainda, que consideramos, temporalmente, o contemporâneo como o período de tempo que se inicia entre as décadas 60 e 70 do século XX, e ao qual, conforme apresenta Camila Alvarce (2013), “são comumente associadas às ideias de ruptura e de descrença em relação aos discursos totalizadores e utópicos” (p.205).

A contemporaneidade diz respeito a um momento histórico, momento este em que as teorias acerca da pós-modernidade foram construídas; já o pós-modernismo é um traçado estético, um modo de operar específico que não é exclusivo da contemporaneidade, mas, apenas foi teorizado neste período.

Assim, tendo em vista a “atemporalidade que marca a criação literária, e que lhe confere certa autonomia em relação às delimitações cronológicas.” (p.206), retomamos a ironia romântica – teorizada, primeiramente, pelos românticos – nesta obra contemporânea, buscando entender como o uso desse mecanismo instaura uma literatura que, através de jogos e encenações, rompe com a representação clássica do texto literário como imitação do real, assumindo-o como constructo de um artista. A ironia romântica inaugura, assim, uma experiência literária, que por ocorrer em um território de ambiguidade e incertezas, gera uma sensação de esvaziamento na obra literária e legitima o caráter fictício da arte.

Para tanto, foi tecido, primeiramente, um capítulo inicial sobre o autor Helder Macedo, em que retomamos a fortuna crítica do autor, apresentando as pesquisas acadêmicas já realizadas sobre ele, e as reflexões realizadas por esses pesquisadores. Valemo-nos também de entrevistas cedidas por Macedo, demonstrando como uma “estética da dúvida” está presente em toda a produção do autor. Além disso, apresentamos dados biográficos do autor, a fim de observar como

seu percurso como professor e crítico literário influenciam seu fazer literário. Por fim, ainda nesse capítulo inicial, defendemos que Helder Macedo é um ironista, segundo o proposto por Richard Rorty (1994), na medida em que o autor, dispondo de múltiplos e ambíguos olhares, busca desalojar rígidos modos de pensar, atestando, por meio de sua obra, que os fios que tecem e dividem ficção e o real são frágeis – valendo-se assim, ao pensar em *Vícios e Virtudes* (2002), da ironia romântica.

Vícios e Virtudes (2002) apresenta os bastidores da redação de um romance por meio de narrativas que se justapõem. Composto mediante o jogo entre “real” e “ficcional”, o romance é resultado de um tipo singular de projeto literário norteado pela representação de um efeito de ambiguidade e de equívoco. Tais efeitos de sentido são associados ao uso da ironia e relacionam-se especialmente à construção da personagem Joana, tecida invariavelmente no espaço de uma tensão permanente entre real e ficcional, verdade, mentira, enfim, no espaço da dúvida.

Para compreender melhor a ironia romântica fez-se necessário entender as mudanças originadas pelo início da Modernidade e como essas mudanças afetaram a concepção da arte. Portanto, no segundo capítulo, investigamos o Romantismo, suas raízes históricas, as rupturas que esse movimento estabeleceu para com o Classicismo, e como os românticos se valem da ironia. Para tanto, utilizamos, especialmente, as reflexões de Otávio Paz (1984) e Guinsburg (2002). Após esse percurso histórico e cultural, já no terceiro capítulo, foi estabelecida uma relação entre o Romantismo e a Contemporaneidade – especialmente no que se refere ao uso da ironia – observando em que medida esse período retoma os princípios artísticos defendidos pelos românticos. Utilizamos, principalmente, o livro *Poética do Pós Modernismo* (1991), de Linda Hutcheon como aporte teórico para os estudos da Contemporaneidade.

Finalmente situados na contemporaneidade, pudemos voltar nosso olhar às teorias acerca da ironia romântica. Assim, retomamos Schlegel, crítico e poeta fundamental para a compreensão da ironia romântica, além das análises que Medeiros (2015) e Suzuki (1998) fazem desse autor. Uma vez que duzentos anos separam Helder Macedo dos românticos, foi preciso nos valermos de teorias mais contemporâneas acerca da ironia, assim, retomamos Ferraz (1987), Muecke (1995), Alavarce (2009) (2018) e Brait (2008), que investigam a ironia romântica a partir de uma perspectiva mais analítica, além de Hutcheon (2000).

Nosso objeto de estudo é o romance de Macedo, todavia, a fim de compreender como a ironia romântica se dá neste romance contemporâneo, fez-se necessário termos em vista, também, o funcionamento dessa mesma ironia, em um romance do séc. XIX. Para tanto, retomamos, brevemente, também a narrativa *Coração, Cabeça e Estômago* (2016) de Camilo Castelo Branco, a fim de compreender como se dá o funcionamento da ironia romântica na contemporaneidade, refletindo sobre as aproximações e os distanciamentos que a Pós-modernidade realiza para com às teorias do século XIX.

Por fim, analisamos *Vícios e Virtudes* (2002), no que se refere, exclusivamente, ao uso da ironia romântica, tendo em vista o modo como essa categoria possibilita a elaboração de um projeto literário construído por meio de ambiguidades múltiplas, esvaziamento de sentidos, jogos e encenações e que, através do uso da ironia, potencializa a capacidade de representação da literatura.

CAPÍTULO 1

HELDER MACEDO E VÍCIOS E VIRTUDES: POR UM PROJETO LITERÁRIO QUE PRIVILEGIE A RASURA

Orfeu

Não é bastante
 que eu reconheça a minha solidão
 e a queira como início dum caminho.
 Não é bastante
 ser livremente tudo quanto sei
 e estar aberto a tudo o que serei.
 Tudo o que fui e o que sou e o que serei
 já são iguais
 no tempo do meu todo ignorado.
 Quero abrir o que as palavras não descrevem
 para já não responder ao sim e ao não
 do meu espelho conhecível.
 Já não me basta apenas dar um nome
 à morte que me cabe enquanto vivo
 porque morrer é ter perdido a morte
 para sempre
 tornando sem sentido o sim e o não
 com que me circunde e defini-me.
 Conheço-me as fronteiras.
 Quero o resto.

(Helder Macedo, 2000)

Filho de pais portugueses nascido em Krugersdorp, África do Sul, Helder Macedo pode se considerar um cidadão do mundo. Viveu a infância em Moçambique; na pré-adolescência esteve em Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e outras antigas colônias portuguesas, e aos 12 anos se mudou para Portugal, onde frequentou a Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, curso que não chegou a completar.

Opositor ao regime ditatorial salazarista, Macedo foi forçado a se exilar em Londres, em 1960, ano em que foi colaborador regular da BBC. Em 1971, tornou-se professor assistente de King's College London, onde também se doutorou em Letras com a tese *Nós – uma leitura de Cesário Verde* (1975). No ano seguinte, retornou a Portugal, e ocupou, entre outras funções, o cargo de Secretário de Estado da Cultura. Em 1980, de volta ao King's College, ministrou aulas de literatura portuguesa até 1982, ano em que se tornou professor titular da Cátedra de Camões até sua aposentadoria, em 2004. Além de atuar na universidade inglesa, Macedo lecionou como professor convidado em diversas outras instituições, como Harvard e UFRJ.

Transitando pelo mundo e radicado há mais de 50 anos na Inglaterra, Helder Macedo mantém sua identidade portuguesa escrevendo em Português. Em uma entrevista cedida à revista *Estante*, na ocasião de seu octogésimo aniversário, afirmou que a sua escrita reflete a sua experiência de vida em vários lugares, tempos e culturas, e, embora essas realidades sejam diversas, todas são manifestadas por meio do Português, língua que o constitui e pela qual essas realidades diversas se encontram:

São realidades diversas entre si, mas são manifestadas através da língua em que escrevo – em que escolhi escrever – e essa é a língua portuguesa. Que é a língua da minha identidade, a língua que eu sou, em que tornei essas experiências parte de mim (MACEDO, 2015)

Assim, aos 83 anos, escrevendo desde os anos 1950, Helder Macedo se apresenta como uma das vozes mais importantes da literatura portuguesa contemporânea – ainda que possua maior reconhecimento nas terras estrangeiras do que nas lusófonas. O autor publicou seu primeiro livro, *Vesperal* (1957), aos 21 anos, e já nessa publicação de estreia é possível perceber a peculiaridade da obra macediana. *Vesperal* (1957) é seguido por outras publicações de poesia. É somente em 1991, já na Inglaterra, que Macedo publica seu primeiro romance, *Partes da África* (1991), seguido por *Pedro e Paula* (1998), *Vícios e Virtudes* (2002), *Sem nome* (2004), *Natália* (2009), *Tão longo Amor tão curta a vida* (2013) e *Romance* (2015), o qual, escrito no octogenário do autor, é um longo poema de vocação romanesca, inspirado em Bernadim Ribeiro, trovador renascentista.

Em 2004, em razão da aposentadoria de Macedo da Cátedra de Camões, um grupo de pesquisadores, poetas, professores, pintores, enfim, amigos e admiradores do autor, reuniu-se na produção de uma antologia, *A primavera toda para ti* (2004). Trata-se de um livro em homenagem a Macedo, com reflexões sobre sua escrita ficcional e poética, além de suas contribuições teóricas, afinal o autor possui múltipla produção literária, transitando entre prosa, poesia, ensaios e críticas.

Paralelamente à produção ficcional, Macedo publicou também diversas obras ensaísticas e críticas, análises sobre Cesário Verde, Camões, Bernadim Ribeiro, Almeida Garrett, Machado de Assis e tantos outros escritores. Conhecedor das rupturas literárias, Macedo produziu análises desde de seus contemporâneos até

dos clássicos cânones. Joana Emídio Marques, em uma matéria realizada para o jornal eletrônico Observador sobre o autor, afirma:

É certo que HM (*Helder Macedo*), por temperamento, pela experiência de dissidências várias, não se conformou em fazer uma carreira académica que navegasse à vista dos dogmas e mitos criados em torno dos autores e das suas obras, quer no salazarismo, quer depois dele. Partiu das zonas mais profundas e obscuras dessa tradição, desses cânones, para os repensar e, de certa forma, revolucionar. Procurando ver com olhos novos os valores antigos, procurando novas chaves de sentido para quartos onde tudo era tido como definitivamente arrumado. (MARQUES, 2018)

Macedo, assim como apresenta Joana Marques, parte das tradições pelas quais se formou para repensá-las. Sua publicação mais recente nesse sentido é *Camões e outros contemporâneos* (2017), da Editora Presença. Nela, o autor reúne textos escritos por ele entre 1976 e 2016 que analisam a Poesia Medieval, Camões, os poetas românticos e alguns de seus contemporâneos, como Herberto Helder, José Saramago, José Cardoso Pires, entre outros. Os textos que compõem o livro se dividem entre ensaios críticos, artigos académicos e palestras ao redor do mundo, e é por meio deles que Macedo volta seu olhar a autores consagrados, reexaminando tópicos já muito discutidos.

Da mesma forma que propõe, em sua produção teórica, novos olhares a autores constantemente revisitados, Macedo se dispõe também, em sua produção literária, à revisão de valores tidos como definitivos. Conhecendo a provisoriedade dos conceitos e dos vocabulários com os quais nos descrevemos e descrevemos o mundo, o autor projeta, tanto em sua obra teórica quanto em sua produção ficcional, uma contínua redescrição, por meio da ironia.

A redescrição elaborada por Macedo é, dentre tantas, uma das temáticas que conectam a produção teórica e ficcional do autor. Tal conexão é tamanha que já se tornou alvo de investigações académicas. Teresa Cristina Cerdeira (2014), no ensaio “David-Mourão Ferreira e Helder Macedo”, afirma buscar tramar uma rede “[...] que faz ecoar, em cânon obsessivo, o discurso ficcional, o texto poético e o ensaio crítico de um autor que fala de si e do mundo em diferentes registros” (CERDEIRA, 2014, p. 150), assinalando as semelhanças crítico-reflexivas entre os textos ficcionais e ensaísticos do escritor, pois, afinal, segundo a autora, os textos ensaísticos “[...] reaparecem no contexto ficcional como a revelar que uma mesma mão os escreve” (2014, p. 150). Já em outro ensaio, “Encontros no Rio de Janeiro:

Helder Macedo em visita ao Bruxo do Cosme Velho” (2002), a autora retoma a crítica macediana, reforçando que esta é a “sedimentação de uma escrita ficcional” (2002, p.150)

Entendemos, assim como Cerdeira (2002; 2014), que muito da estética literária de Helder Macedo advém de seu papel como crítico, por isso ressaltamos a vida acadêmica e as publicações teóricas do autor, pois, tendo se ocupado por muitos anos da academia, leva para a ficção a reflexão crítica na qual se formou. O autor possui, portanto, uma produção acadêmica que assinala sua postura crítica e reflexiva e que, por conseguinte, é transposta para sua produção literária.

Em *Vícios e Virtudes* (2002), é o narrador quem mais intensamente demonstra a relação existente entre a produção crítica e a escrita ficcional do autor. Muitas são as pesquisas que investigam o narrador macediano, como a desenvolvida pela pesquisadora Paula Collares (2011). Em sua dissertação de mestrado, a autora, que denomina o narrador em Helder Macedo de “autornarrador”, retoma o trabalho crítico de Macedo e afirma que o autor conhece “[...] com profundidade a teoria literária e não esconde esse saber dos seus leitores.” (COLLARES, 2011, p. 15). Tal procedimento pode ser verificado em toda a estética do escritor: entre imensuráveis fios poéticos, o que se repete são questionamentos acerca da tênue fronteira entre história e ficção, característica presente em *Vícios e Virtudes* (2002), romance que se soma à extensa produção do autor e que é objeto de nosso estudo nesta dissertação.

O autornarrador que aparece em quase todas as obras de Macedo nunca se assume constante: está sempre submetido à precariedade da linguagem com a qual se descreve e descreve o mundo, bem como às reflexões filosóficas e literárias que empreende; tais reflexões relacionam-se, na maioria das vezes, ao fazer literário, como se faz perceber logo nas primeiras linhas do romance em questão, em que lemos pela voz do narrador:

A cidade parece pintada de branco ao primeiro sol. Ou uma tela branca ainda só com os desenhos delineados, ruas árvores, colinas, casas, castelo, rio, a outra banda ainda um morro indistinto do céu, a primeira gente a recortar-se embaixo na Avenida, corpos esparsos. Depois as cores começam a emergir de dentro da tela. Vale a pena acordar de madrugada para ver uma pintura acontecer assim, de dentro da fora. (MACEDO, 2002, p. 11)

Nesse trecho, o narrador já anuncia a proposta do romance: construir uma obra de dentro para fora, um romance de romances que apresenta seus artifícios e que, aos poucos, vai sendo tecido, assim como uma pintura. Tal imagem é seguida por tantas outras reflexões do narrador, que constantemente põe em análise seu próprio fazer literário:

Há escritores que funcionam exatamente ao contrário, bem sei, talvez a maioria. Têm uma ideia, decidem quais vão ser as personagens e as situações mais adequadas, ou então partem das situações para as personagens, sabendo em todo caso qual vai ser a história, o como e onde e por que do que se vai passar. Depois se calhar escrevem logo o título na primeira folha ou no écran se já estão motorizados, e o resto vai de enfiada até o fim. Mas eu obviamente não consigo. Suspeito mesmo que se soubesse antes o que um livro meu vai ser não conseguiria escrevê-lo até o fim, não teria o interesse necessário que é precisamente não saber. (MACEDO, 2002, p. 123)

Ao comparar a sua escrita com a pintura do sol, que pouco a pouco é desenhada – e, portanto, aos poucos se mostra ao pintor e a quem a assiste –, o narrador demonstra como constrói sua narrativa gradualmente, sem saber ao certo como ela será no final, e acaba, assim, por apresentar a experiência do leitor de *Vícios e Virtudes* (2002): a de ler um romance que se projeta não apenas à medida em que é escrito, mas também à medida em que é lido, ao passo que a biografia de Joana vai sendo composta (e descomposta) conforme avançamos na leitura. Não há nada previamente definido em *Vícios e Virtudes* (2002); assim como o narrador não consegue prever o caminho de sua escrita, o leitor não consegue imaginar o que está por vir, sendo refém dos jogos performáticos dos personagens, especialmente de Joana – jogos em que as apostas acontecem por meio dos relatos múltiplos da personagem.

Ainda que o leitor, nesse jogo de apostas, arrisque em um sentido possível, ele é surpreendido. Um exemplo disso está no fim do romance, quando nos deparamos com o bilhete deixado no apartamento de Joana, que é lido pelo narrador: “ENCERRADA POR MOTIVOS DE OBRAS” (MACEDO, 2002, p. 215). E assim, por meio de um recado colado à porta de um apartamento, chega ao fim a relação entre o narrador H e Joana. É findado, além disso, este romance de romances: *Vícios e Virtudes* (2002), tendo como motivo do fim a construção.

À dissertação de Collares; com sua contribuição acerca do autornarrador macediano, o qual expusemos brevemente a partir de trechos de *Vícios e Virtudes*

(2002); somam-se diversos outros trabalhos acadêmicos publicados sobre o autor. Paula Bohler Ribeiro, em sua dissertação *As personagens femininas em Helder Macedo: Pedro e Paula, Sem Nome e Natália* (2014), realiza, no primeiro capítulo, um extenso e meticuloso trabalho de investigação acerca das pesquisas realizadas sobre a produção de Macedo no Brasil. Não retomaremos aqui todas as publicações, mas é importante mencionar que sobre o autor se possui vasta fortuna crítica, fato evidenciado por Ribeiro (2014) ao mencionar um dos volumes da revista *Nau Literária* – periódico eletrônico do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – sobre a literatura portuguesa entre os séculos XIX e XXI, no qual são encontrados cinco artigos sobre o romance *Natália* (2010).

Ribeiro (2014) ainda apresenta diversas outras teses de doutorado e dissertações de mestrado sobre os romances de Macedo, afirmando que as pesquisas realizadas até o momento sobre a obra do autor geralmente se dividem em três vertentes: leituras que evidenciam aspectos históricos e que se dedicam à investigação das relações entre História e Ficção, utilizando-se de teorias pós-modernas; leituras que investigam a construção da identidade do sujeito pós-moderno nos romances do autor; e, por fim, leituras que se debruçam sobre o narrador macediano. Evidenciamos, ademais, teses, como a de Ribeiro (2014), que se propõem a investigar as personagens femininas nos romances do autor, motivação totalmente compreendida, afinal, nas obras de Macedo, as personagens femininas geralmente possuem papel indispensável para construção da narrativa, como é o caso de Joana em *Vícios e Virtudes* (2002), a qual passaremos a apresentar agora.

Joana, com suas multifaces e infinitas biografias, por meio das quais todos os enredos desse romance de romances se desdobrarão, compõe o enigma central de *Vícios e Virtudes* (2002), como nos faz conhecer o autornarrador: “ainda julgava que o livro ia ser todo daquele modo, com aquelas ambiguidades entre o que foi e o que fosse. Mas agora que conheci a Joana já não pode começar por aí, tem de começar antes do princípio.” (MACEDO, 2002, p.97). Para que melhor compreendamos a enigmática figura de Joana, é necessário voltarmos ao enredo da obra. O romance tem início em Lisboa, no momento em que o autornarrador reencontra Francisco Sá Mendes, seu antigo amigo de liceu e também escritor, cujo fazer literário é definido, pelo autornarrador, segundo diversos estereótipos atribuídos ao

escritor pós-modernista, a saber: escreveu “um romance de guerra como toda a gente”, “encontrou o seu estilo português escrito que ninguém fala, muito menos ele”, “saiu-se com uns contos sem narrativa e um romance sem gente mas com assonâncias e consonâncias, personagens paradigmáticas estilo A Mulher, A Criança, O Homem, A Vítima, coisa pós moderna, de escritor de nosso tempo”, um “exemplo muito citado de diegese disjuntiva na Faculdade de Letras” (MACEDO, 2002, p.14-5).

Sendo o escritor que é, Francisco relata ao autornarrador a existência de Joana, uma mulher misteriosa da qual é amante e sobre quem pretende escrever um romance. Joana se diz viúva de João, e, desse intenso relacionamento, possui um filho, com o qual ela não tem contato. Ao longo do romance, são apresentadas outras informações sobre Joana, através de um diário e do relato da mesma. Durante a leitura do diário, descobrimos que a personagem pode ter sido abusada sexualmente, não se sabe se pelo seu pai ou por seu tio Francisco, após a morte de sua mãe, Isabel. Todas essas informações se misturam – causando, no leitor, a sensação de absoluta incerteza – aos dados histórico-biográficos de Joana de Áustria, princesa de Portugal e mãe de Dom Sebastião, fato que o autornarrador reconhece. Assim, é possível dividir, ainda que de forma precária, a narrativa em alguns núcleos. O primeiro deles, de caráter historiográfico, remete ao milenar culto sebastianista e, especificamente, à Joana de Áustria; já o segundo núcleo ocorre às voltas da Joana contemporânea e de sua teia biográfica, que reúne as diversas vozes sobre ela criadas.

Em nosso entendimento, a personagem Joana é produto do desejo dos dois escritores – o autornarrador e seu amigo Francisco –, porque ambos decidem escrever um romance sobre ela, ao passo que a personagem escreve sua própria história, ao recompor seu passado para o narrador. Logo, é através da reunião de todas essas histórias em torno de Joana que o romance se constrói. Desse modo, há quatro vozes principais por meio das quais o leitor apreende essa personagem: a voz do narrador, que, em primeira pessoa, busca reconstruir a história de Joana, ao mesmo tempo em que, enquanto a narra, escreve um romance entrelaçando a biografia de Joana d'Áustria e a da Joana contemporânea; a segunda voz é a de Francisco Sá Mendes, amigo do narrador e amante de Joana, que escreve sobre ela um romance denominado “Alterldades”, tornando-se, assim, uma segunda voz narradora. Há, ainda, a voz da própria Joana relatando sua infância e suas relações

com a mãe, com o tio e com o marido João. Por fim, nos deparamos com uma quarta voz, advinda de transcrições de um suposto diário de um tio de Joana, também chamado Francisco.

Dessa forma, as relações entre as personagens históricas se misturam com os relatos de Joana, ao mesmo tempo em que somos apresentados tanto à visão do narrador quanto a de seu amigo Francisco Sá Mendes sobre essa mulher. São muitas as vozes sobre a personagem, que se tecem e destecem ao longo do romance e são também tecidas e destecidas pelo narrador e pelas pessoas que a rodeiam – características percebidas na própria concepção da ironia. O dito irônico, assim como as histórias de Joana, não possui uma verdade certa e nem pretende se apresentar como verdade, mas sempre possibilidade, atestando a contigência da linguagem que o cria. Lélia Parreira Duarte (1991) corrobora essa ideia ao afirmar que a intenção da ironia, na perspectiva que aqui assumimos, não é dizer o oposto do que se diz, tampouco dizer algo sem dizer, e sim:

demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo. Ao usar esse tipo de ironia, o escritor coloca-se como um mágico ilusionista que deixa em dúvida perene aquele leitor que procura definir um sentido para o texto, obstinando-se em decifrar as suas incongruências, sem atentar para o caráter lúdico, fluído do e instável da linguagem que o constitui. (DUARTE, 1991, p. 99)

A ironia, ao expressar o sim e o não, ou o A e o não A, possibilita afirmar e negar algo simultaneamente, abraçando, em si, a negação e afirmação; abrange as incongruências, assim como os relatos de Joana. Desse modo, é composta de forma irônica a persona e a biografia da personagem, mediante a recusa em ser unidimensional.

Logo no início do romance, ao falar de Joana para o narrador, Francisco Sá diz que a personagem contou a ele sobre outro Francisco – que descobriremos depois se tratar de seu tio, o autor do suposto diário:

Disse que sentia como se o tal Francisco a tivesse inventado. Disse assim mesmo, até tomei nota: inventou o meu passado, inventou a minha mãe, inventou o meu marido, inventou o meu filho. E agora matou-o. (MACEDO, 2002, p. 26)

Sá Mendes não sabe replicar a história de forma clara, supõe que Joana falou do homem em forma de provação, uma vingança por ele querer escrever um livro sobre ela. Já nesse trecho inicial percebemos o caráter movediço e altamente reflexivo na

construção de Joana, que descreve Francisco como autor de sua história. É assinalado, portanto, desde o início, a presença do autor na obra, ao demonstrar a ficcionalização a que os personagens estão submetidos, apresentando como suas biografias são meramente construções de linguagem.

Após contar ao narrador a história compartilhada por Joana acerca do outro Francisco, Sá Mendes continua narrando as incongruências da mulher e afirma: “Ela às vezes conta coisas, coisas que imagina ou que lhe aconteceram. Eu ouço e tomo notas. Nós os escritores somos assim, não é? E ela às vezes não gosta.” (MACEDO, 2002, p. 26). Ainda que os dois escritores demonstrem interesse em Joana, parecem-nos que ele é, acima de tudo, especulativo, literário e se dá apenas às voltas do romance. Ambos buscam a biografia de Joana a fim de desvendá-la, para, assim, torná-la “material criativo”. Anseiam a todo o momento pela unicidade dela, a fim de condensá-la em personagem para os seus livros; em vista disso, Joana se demonstra mais e mais escorregadia, revela-se ao narrador e ao seu amigo sem nunca deixar de apresentar seu caráter ficcional, como percebido no trecho em que afirma ser inventada.

O interesse por Joana vai ganhando outra configuração na medida em que H (assinatura do narrador), seduzido pelos relatos da mulher, começa a se encontrar com ela, dando início a uma relação afetiva com a personagem. H acaba, portanto, por tomá-la não somente como objeto de suas narrativas literárias, mas também de suas paixões e investigações. Assim, já próximo do final do romance, ao procurar Joana e deparar-se apenas com o recado mencionado anteriormente, “ENCERRADA POR MOTIVO DE OBRAS” (MACEDO, 2002, p. 215), o autornarrador conclui, enfim, que nada sabe sobre ela: “Mas eu sabia dela o quê? Histórias. Só histórias, ela própria me tinha dito, umas verdadeiras, outras falsas, falsas e verdadeiras ao mesmo tempo sem se poder distinguir o que era o quê.” (MACEDO, 2002, p. 217). Tal qual o inseto curioso que pisa nas armações de fios da aranha, e, imóvel, vê-se abocanhado, o narrador percebe-se, tardiamente, emaranhado nas redes narrativas que Joana construiu de si e que são, ao mesmo tempo, falsas e verdadeiras, nunca uma ou outra.

Assim como Joana brinca com as projeções dos demais personagens, Macedo o faz conosco, leitores, criando mosaicos ficcionais feitos de múltiplos equívocos. Na tese intitulada *Metáforas da História: uma leitura dos romances de Helder Macedo* (2009), Gregório Dantas afirma que:

A ficção do escritor português Helder Macedo pertence, seguramente, à categoria dos grandes textos literários que, seduzindo o crítico com suas referências intertextuais, digressões metaficcionais e reflexões históricas, escapam à interpretação unívoca, e promovem mais perguntas do que respostas. O autor nos dá pistas de interpretação para em seguida negá-las, e manipula os elementos textuais com o inegável fim de ludibriar o leitor. (DANTAS, 2009, p. 16)

Dantas evidencia um aspecto comumente percebido pelos pesquisadores que investigam a produção de Macedo: uma estética de múltiplos possíveis, que, ao brincar com apostas de significado, jogos de sentido e uma linguagem autorreferencial, dá margem a interpretações diversas. O pesquisador segue dizendo que há algo de novo e difícil de identificar na produção de Macedo, categorização que escapa até ao leitor mais atento.

Apesar de construir narrativas que dificilmente conseguimos categorizar, a ficção de Helder Macedo se compõe pelos caminhos da metaficção historiográfica, de acordo com alguns críticos; outros se satisfazem a inserindo no espaço da metaficção, ou, ainda, no âmbito de uma narrativa que se erige tendo como base uma linguagem erótica. Nós pensamos que a ficção macediana, sobretudo o romance *Vícios e virtudes* (2002), está ancorada num tipo específico de construção estética que privilegia invariavelmente a ironia e se utiliza de artifícios narrativos e operadores estéticos que possibilitam a construção de um projeto literário permeado por incertezas e equívocos, construindo, assim, obras que relutam:

[...] em resolver o conflito básico da obra literária numa síntese final, insistindo em reconhecer a tensão, a contradição e a oscilação como essência final, insistindo em reconhecer a tensão, a contradição e a oscilação como essência da vida a ser reproduzida na arte (DUARTE, 2006, p. 104)

Por meio de um texto que não somente possui ditos irônicos, mas também é norteado por uma visão filosófica da ironia – que enxerga esse fenômeno não como figura de linguagem, e sim como um princípio orientador –, Macedo demonstra como os ditos fatos biográficos, ou históricos, são sempre construções submetidas à elaboração da linguagem. Neste sentido, a crítica literária Maria de Lourdes Ferraz afirma que é a literatura o lugar em que a ironia pode, de forma mais clara, problematizar a linguagem:

o lugar privilegiado para expressão verbal da ironia seja a Literatura, lugar, por excelência, da expressão/problematização da linguagem, na relação/oposição, realidade/ficção ou verdade/ilusão. Com efeito, a Literatura tem sido considerada a arte em que mais claro é o carácter de representação.” (FERRAZ, 1987, p. 23)

Assim, utilizando-se da ironia e valendo-se da ambiguidade desse operador, que intensifica o carácter representativo da literatura, as produções de Macedo reconhecem o valor das incongruências e valorizam a tensão e as oscilações de sentido. Portanto, suas produções não buscam se estabelecer como retrato da realidade, mas reforçam as incongruências e a fluidez da linguagem que as concebem.

O diálogo entre os dois escritores, o narrador e Francisco Sá Mendes – os quais durante todo o enredo discutem seus projetos literários, suas concepções acerca da literatura e suas percepções sobre Joana, demonstrando muitas vezes os limites entre essas duas figuras, Joana e a Ficção –, ilustra a constante discussão, nas obras macedinas, sobre a percepção da literatura como construção da linguagem.

Nesse sentido, podemos pensar em Joana como uma personificação do projeto literário do autor, na medida em que – em um intenso jogo do qual ela dita as regras – brinca com Francisco Sá Mendes e com o narrador, inventando-se, recuando, enfim, criando e descrendo sua imagem a fim de apenas brincar com os dois homens que insistem em retirar dela uma verdade unívoca. Se fosse possível, diríamos até que Joana parece ter consciência de ser personagem dos dois escritores e também de Macedo.

Ainda que afirmemos que Joana constrói uma teia de encenações jogando com os outros personagens, a aranha que fia tal teia é, obviamente, Macedo. A personagem parece mesmo personificar o processo de construção e reflexão sobre a ficção proposto por Macedo, sem nunca deixar de ser apresentada, no entanto, como uma estratégia desse projeto. Os jogos dela são antecidos pelo projeto literário do autor, que, dentre tantas questões, procura refletir sobre o próprio conceito de ficção – este com o qual a protagonista tanto brinca.

A maioria das pesquisas sobre o fazer literário de Helder Macedo apontam, de algum modo, para os embates acerca da ordem do factual e do fictício presente nas obras do autor, seja por meio da Metaficção Historiográfica ou por meio da figura do narrador. Muitas delas assinalam inclusive o papel de crítico de Macedo,

porém nenhuma se debruça sobre a presença marcante da ironia nas obras macedianas. Encontramos um artigo que associa, em Macedo, o recurso da Metaficção Historiográfica ao uso da ironia, o que, no autor, tem por propósito fragilizar os discursos históricos, todavia, mesmo nesse trabalho, não é evidenciado um uso filosófico da ironia, como aqui propomos; muito menos um olhar demorado sobre as razões que movem um “eu-textual” a se manifestar ironicamente.

Em sua participação no Seminário Internacional “Três Vozes de Expressão Portuguesa”, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Macedo, ao falar sobre a atenção recebida da crítica brasileira e a perplexidade da crítica portuguesa sobre seu romance *Partes da África* (1991), declarou:

Direi apenas que se a atenção crítica brasileira me lisonjeia, a perplexidade portuguesa também não me desagrada, por ambas sugerirem que de algum modo teria alcançado nesse livro o meu propósito de significar a diferença dentro da semelhança e a semelhança dentro da diferença. Creio aliás que, em termos abstratos, é esse o tema central do livro, manifestado na sua estrutura, nas relações entre várias personagens, nas referências a outras obras e, muito especialmente, nas articulações entre o fatural e o fictício — o recordado e o imaginado — ou seja, entre a História e a Literatura (CARVALHAL; TUTIKIAN, 1999, p. 37 *apud* DANTAS, 2011, p. 2)

Explicitamos a declaração de Macedo apenas para retomar o que o autor chama de seu “propósito”. Veremos que esse propósito, enunciado pelo escritor português como referente a *Partes da África* (1991), acaba por sugerir uma elucidação a todo o fazer literário do autor. Em outras palavras, por meio de articulações entre o fatural e o fictício e da utilização de diversos artifícios – ironia, metaficção, autoficção –, consolida-se a diferença dentro da semelhança e a semelhança dentro da diferença.

Ora, tendo em vista o propósito de Macedo – significar a diferença dentro da semelhança e a semelhança dentro da diferença –, é natural que vejamos, em seu projeto literário, a opção por uma lógica irônica, afinal, realizar tal processo significa rasurar os maniqueísmos, e isso é o que a ironia favorece no interior da narrativa literária. A linguagem irônica é sedutora, abarcadora dos contrários, e, portanto, funciona como estratégia privilegiada para representação das sensações e discussões que Macedo intenta construir em seus romances, como esvaziamentos de sentido, ambiguidades múltiplas, jogos de encenação e discussões acerca das fronteiras entre História e Literatura. O fazer literário de Macedo, em seu fingimento

estético, e até mesmo o próprio autornarrador, com seu discurso irônico, buscam destituir o modo polarizado de se perceber o mundo, e, portanto, desalojam qualquer discurso que se assuma como verdade.

A ironia recebeu olhares diversos ao longo do tempo. Ferraz (1987) discorre sobre a dificuldade em se conceber uma história geral da ironia, talvez porque a ironia, de modo geral, revele “[...] a história do modo como o homem tem experimentado a realidade que o circunda” (FERRAZ, 1987, p. 17). É por esse motivo que estudar o acontecimento da ironia é, sobretudo, estudar um modo específico de apreensão da realidade – modo esse que, assim como a arte, modifica-se cultural e historicamente. Muecke, estudioso da ironia, atesta essa mesma dificuldade, afirmando que:

A palavra ironia não quer dizer agora apenas o que significa nos séculos anteriores, não quer dizer um país tudo o que pode significar em outro, tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso a que se aplica a palavra podem parecer ter uma relação muito fraca. [...] Assim, o conceito de ironia a qualquer tempo é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe de seu ancoradouro. (MUECKE, 1995, p. 22)

Assim, percebemos que a conceituação da ironia é sempre contextual. A concepção de irônico se altera mediante o olhar daquele que o conceitua, olhar esse que é determinado por fatores culturais, geográficos e históricos. A ironia que buscamos estudar, a romântica, será apresentada em capítulos posteriores, mas é importante já ressaltarmos que tal ironia romântica, apresentada nas obras Macedianas, não se refere somente a um procedimento estético, mas a uma postura filosófica, que é apresentada por meio da trama, dos personagens, como Joana, e do narrador-personagem – este que se confunde com o autor implícito na obra, por isso a denominação “autornarrador”, já que, em grande parte das produções de Macedo, essas figuras parecem indissociáveis, dando espaço, inclusive, para reflexões acerca da presença da autoficção nos escritos macedianos.

Diana Klinger (2012), ao falar da concepção de autoficção, retoma a psicanálise, explanando que, para essa área de estudos, História e Ficção não são opostos, e que o “[...] sentido de uma vida não se descobre e depois se narra, mas se constrói na própria narração: o sujeito da psicanálise cria uma ficção de si” (KLINGER, 2012, p. 56). A estudiosa afirma que essa ficção não é verdadeira nem

falsa, mas apenas uma ficção criada pelo sujeito para si próprio; é dessa perspectiva que tomamos a noção de autoficção. Percebemos esse processo no narrador das obras de Macedo, o qual em quase todos os romances possui dados autobiográficos do autor empírico do texto – como em *Vícios e Virtudes* (2002), em que o narrador, assim como Helder Macedo, é professor e mora em Londres, além de explicitamente assinar H. O autor chega a afirmar que é possível chamar suas obras de autoficcionais, ainda que não seja esse seu intento. Seguindo as discussões que se construíram no momento da qualificação, pensamos que Helder Macedo, ao realizar essa designação autoatribuída, acaba por utilizar, fora da literatura, a ironia que é tão presente em sua produção literária, uma vez que atribui a suas obras um lugar entre a ficção e a não-ficção.

Retomamos tais discussões apenas para elucidar as associações entre tais figuras – autor empírico e narrador-personagem –, mas nossa pesquisa não tem por objetivo discutir os deslimites entre tais associações na extensa produção de Macedo, visto que tais “confusões” são intencionais, ou seja, acontecem em função do projeto literário do autor, e têm, portanto, um objetivo na narrativa. Desse modo, chamaremos aqui a associação entre todas essas posições discursivas – tanto a do autor quanto a do autornarrador – de “eu-textual” macediano, o qual se assemelha ao ironista, perfil que, como afirma Duarte (1994), refere-se àquele “[...] que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito só se completa no efeito correspondente [...]” (DUARTE, 1994, p. 9).

Ao buscar compor, tanto em sua produção teórica quanto na ficcional, um repensar de valores, Macedo se configura como um ironista, segundo a concepção proposta por Richard Rorty (1994), pois, valendo-se da ironia e de seus múltiplos e ambíguos olhares, busca desalojar rígidos modos de pensar, de forma a demonstrar, por meio de sua obra, que os fios que tecem e dividem verdade e ficção são tênues. Ao elucidar, por meio da ironia, a fragilidade dos discursos que insistem em polarizar visões e pretendem, ilusoriamente, resolver os conflitos do existir, Macedo nos comove com seu discurso de ironista:

Expressando a impossibilidade do certo, do verdadeiro, do absoluto, como dados únicos da realidade, o ironista expressa sobretudo o conflito, a crise. Recusando a certeza, o acabado das verdades feitas, em nome da sua verdade, o ironista nega não porque não crê, como o céptico, mas porque nada pode garantir; recusando a

escolha, tudo arrisca; vendo, manifesta o jogo de oposições que lhe é dado perceber, declarando-o, intervém, e a sua intervenção, que é recusa de solução das contradições, não pretende apenas convencer, mas comover (FERRAZ, 1987, p. 20)

Recusando “a certeza e o acabado das verdades feitas”, Macedo compõe em seus romances um jogo, faz seus personagens assumirem papéis diversos, dotando-os de múltiplas máscaras, assim como as máscaras que definem o próprio caráter da ironia. Novamente é Joana quem, em *Vícios e Virtudes* (2002), melhor vestirá as máscaras da ironia.

Joana é, no romance do narrador, o duplo de Joana de Áustria. Já no romance “Alteridades”, escrito por Francisco Sá, a personagem é descrita como a “revolucionária capitalista”, a mulher moderna “[...] devoradora de rapazes cansados de guerra e heroína da esquerda” (MACEDO, 2002, p. 73); ao mesmo tempo é, segundo ela mesma, a amante de João e a mãe que nega o filho. Ao passo que é apresentada a nós como quem goza com os personagens, a desejada por Francisco Sá e supostamente também por outro Francisco, seu tio. Joana é ainda a mulher que deseja ser enxergada pelo narrador, a quem deixa, ao fim, uma carta em que afirma: “Queria que a tua Joana fosse eu, não eu a outra” (MACEDO, 2002, p. 206), e acrescenta:

Quis ser amada por ti. Ser tudo que me quisesses. Desde que fosse a mim que tu querias. Se fosse esse o teu modo de chegares a mim, ao que me desconheço. Mas tiveste medo. Assim não é possível. Defendeste-te de mim com os fatos que me substituíram. Como todos os outros. E então dei-te mais fatos. Conte-te histórias, é o que faço sempre. Falsas e verdadeiras. Tudo ao mesmo tempo [...]. Tu tinhas a obrigação de saber que não se pode acreditar nos fatos. Que as palavras não são coisas. Que não se pode beber águas das letras á/g/u/a. O pior é que se fica com mais sede. O pior é que tu és ainda pior do que os outros. Que me interessa a mim que sempre soubesse que não sou a mãe do Dom Sebastião se é só isso o que quiseste saber? E eu? E eu? É só para isso que sirvo? (MACEDO, 2002, p. 207)]

Assim, Joana é, além de todas essas máscaras, aquela que, ao fazer-se personagem, queixa-se ao narrador de esse ter dado maior importância a sua personagem Joana – do livro que ele escreve – do que a ela, a Joana “real”. Além disso, embora Joana seja todas essas, ela é, ao mesmo tempo, nenhuma, e, quando se afirma, apenas o faz para negar-se em seguida. Portanto, são os personagens construídos pelo autor empírico Macedo ironistas por excelência, figuras:

[...] nunca muito capazes de se levarem a sério por estarem sempre conscientes de que os termos em que se descrevem a si próprias estão sujeitos a mudança, por estarem sempre conscientes da contingência e da fragilidade dos seus vocabulários finais, e portanto, dos seus eus. (RORTY, 1994, p. 104)

Os personagens de Macedo, como Joana, e especialmente os seus narradores nunca se apresentam como detentores da verdade, mas sempre andam em corda bamba, colocando em balanço tudo aquilo que falam aos outros personagens (e aos leitores) e tudo aquilo que escutam; possuem consciência sobre a provisoriedade de suas apreensões do mundo e de si mesmos, e, por isso, estão sempre propensos à redescritção ou à revisão de seus valores. Trata-se de verdadeiros cronistas de incertezas, como declara o narrador de *Partes da África*: “Bom, vamos dar uma volta a isto. Porque a partir de agora posso deixar de ser o cauteloso inventor de probabilidades para me tornar no confiante cronista de incertezas” (MACEDO, 1998, p. 139).

Macedo brinca, através dos seus personagens, com valores convencionados; coloca tudo e todos sob as lentes da revisão, por meio da ironia, estratégia que permite ao ironista afastar-se e aproximar-se – visto que a ironia se dá sempre por meios dialógicos e contrastantes – de uma determinada situação, analisando-a sob novos prismas, colocando tudo e todos sob uma nova ótica de análise. Enquanto a rigidez embaça os olhares, a ironia, ao permitir a pluralidade de significados, possibilita o desalojar deles, destituindo o modo polarizado de se ver o mundo, recusando os discursos unos e desfazendo – ou ressignificando –, assim, os maniqueísmos.

Em uma entrevista concedida em 2001, Helder Macedo fala sobre a figura do romancista e sobre o papel dos acontecimentos factuais, ou memorialísticos, e dos acontecimentos da ordem da imaginação, ou ficcionais, na construção da narrativa. O autor declara:

Mas o que o romancista de facto usa são pedaços, fragmentos de si, dos outros e de quem não há, fragmentos do que inventou e do que observou. Misturar tudo isso é um jogo de transformações parciais que torna tudo diferente, que modifica ficticiamente todos os elementos envolvidos na ficção. Ora, ironizar é precisamente transformar, deslocar perspectivas. Creio assim que escrever ficção é sempre, de algum modo, ironizar [...]. (MACEDO, 2002, p. 334 *apud* RIBEIRO, 2014, p. 14)

Macedo declara, dessa forma, a importância da ironia para a construção da ficção, e afirma que ironizar, para ele, é deslocar perspectivas – propósito de toda a sua construção literária, como visto na entrevista em que o autor diz buscar “significar a diferença dentro da semelhança e a semelhança dentro da diferença.”. Assim, percebemos como o autor realiza a construção de suas obras por meio de um discurso irônico.

É importante notar que a ironia é comumente apresentada como a figura de linguagem que expressa o contrário do que se quer dizer. Todavia, para além de expressar o oposto do enunciado, a ironia é realizada também mediante a tensão entre o exposto e o subtendido, por isso possui funções e formas diversificadas. Duarte (2006) identifica dois graus de evidência da ironia; o primeiro deles diz respeito ao dito irônico que pretende ser visto como tal, e o segundo tem por objetivo manter a ambiguidade, atestando a impossibilidade de se estabelecer um sentido permanente e absoluto. Esse segundo grau de evidência da ironia, denominado *humoresque*, é identificado nas obras de Macedo, já que, nesse caso, o dito irônico não tem por objetivo estabelecer uma verdade única, mas manter a ambiguidade que, em seus romances, apresenta-se no nível da forma, do discurso e do enredo.

A produção do autor se constitui de forma não linear, muitas vezes apresentando ao leitor fragmentos como um quebra-cabeça; mas, mesmo mosaica e fragmentária, a escrita de Macedo não é necessariamente peça a ser montada ou adivinha a ser decifrado, já que a busca por um sentido unitário em suas obras é inalcançável. Tal impossibilidade ocorre mediante a diluição das fronteiras entre factual e fictício, processo intensificado pelo uso da ironia, já que, no texto irônico – o qual abarca sentidos diversos e, muitas vezes, contrários –, o próprio conceito de verdade tende a desaparecer. Portanto, Helder Macedo frustrará o leitor que busca um sentido final e “verdadeiro” em seus textos, já que seus romances não se estabelecem como retrato da realidade, mas reforçam a instabilidade de sentidos oriunda da linguagem pela qual são concebidos.

Ainda sobre os (des)leitores de uma narrativa irônica – usamos a palavra “(des)leitores” na medida em que a ironia abarca múltiplos significados e, portanto, múltiplas leituras, requerendo assim um leitor que lê e deixa de ler –, Márcio Seligmann-Silva apresenta a posição deles ao se depararem com a desestabilização de sentidos ocasionada por essa máquina de (des)leitura: a ironia.

A ironia é uma potente máquina de desleitura: o leitor nunca sabe como se comportar diante dela; se deve tentar separar o verdadeiro do falso, o sério da brincadeira, e se o que ele toma por sério não é, no final das contas, justamente uma armadilha montada pelo autor da ironia. A leitura do texto irônico é, portanto, vertiginosa, porque a todo momento o chão sobre o qual se trilha começa a ruir. Pulando de um ponto a outro, o leitor acaba muitas vezes por simplesmente se abandonar ao ritmo da ironia: ele salta no precipício do não-sentido. Ao terminar a leitura, ele parece estar com as mãos vazias; na verdade, ele leva apenas a certeza de que o único sentido da ironia é justamente a inexistência de algo como o “sentido”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 371-372)

Também Duarte (2006) reforça os efeitos da ironia no leitor. A autora afirma que a ironia serve muito bem à literatura ao buscar um leitor que seja atento e participante, “[...] capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas que ele deve perceber e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar.” (DUARTE, 2006, p. 19). Assim, o autor português não busca explicitar uma verdade definitiva, mas apenas sentidos e proposições provisórias: discute a dicotomia História e Literatura, sem nunca apresentar soluções; ao contrário, estabelece jogos tortuosos entre as verdades ficcionais e as “factuais” – ou melhor, tomadas como factuais – dos quais o leitor deve participar.

É possível notar tal característica ao lermos o diálogo entre Joana e Francisco – referentes agora aos personagens inspirados em Joana de Áustria e Francisco Borja, criados pelo narrador para seu livro –, em que o homem ensina à menina um jogo, o jogo dos vícios e das virtudes. Francisco diz à Joana que esse será o modo pelo qual eles conversarão. Metade das cartas representam os vícios, e a outra metade, as virtudes, no entanto, como afirma o narrador: “cada vício e correspondente virtude tinham a mesma imagem desenhada, as mesmas cores e a mesma designação, não se podia distinguir o que o quê só pela aparência.” (MACEDO, 2002, p. 47). Essa afirmação já antecipa ao leitor o caráter movediço do romance: as aparências são indistinguíveis e não há como estabelecer uma leitura totalizante em um jogo em que “o mesmo jogador podia declarar-se ao mesmo tempo rico e pobre, bebedor de champanhe e comedor de mandioca, explorador e explorado, capital e trabalho [...]. O vício e a virtude em simultâneo.” (MACEDO, 2002, p. 112).

No início da obra, temos, no título do primeiro capítulo, “sim não talvez”, um vislumbre daquilo que atravessará todo o romance: a dúvida. E o que nos resta

depois da dúvida, das irresolúveis possibilidades, será apresentado somente no título do último capítulo: todo o “resto”. Visto o extenso número de pesquisas que lidam com a ficção macediana, parece-nos difícil conceber uma pesquisa que apresente um olhar inédito sobre a produção do autor, mas justamente as vastas publicações sobre o tema manifestam, mais uma vez, as possibilidades de interpretações que a ficção de Macedo propicia; interpretações que, assim como sua obra, são múltiplas e provisórias – o sim, não, talvez.

Helder Macedo constrói, então, uma produção literária que atesta a coexistência de contrários e de múltiplos sentidos, efeitos esse que é alcançado pela ironia, que abarca em sua natureza discursiva os opostos e as ambiguidades. Assim, percebemos que, no fazer literário de Macedo, a ironia não se configura apenas como estratégia discursiva privilegiada, mas como modalidade que possibilita a tessitura e a permanência de uma lógica narrativa que opera por contraste. Além dessas características, a ironia viabiliza a construção de um projeto literário que pretende se apresentar como construção e, ainda, representar, entre outras coisas, as contingências da vida e da linguagem.

Ao confundir as fronteiras entre “real” e “ficcional” e ao representar a dúvida, a confusão e o ambíguo – assim como nos é apresentado pela figura de Joana – possibilita-se uma outra via de acesso ao conhecimento acerca da existência humana – diferente daquela cercada pelo pensamento “sério” e irreduzível. A ironia sempre nos diz mais do que o expresso, e, de um modo geral, coloca em xeque as certezas daqueles que foram atingidos pelos seus efeitos, como nos faz conhecer o narrador H nas últimas linhas do romance:

De modo que agora o resto é isto. Perguntas sem respostas. Mas talvez também, com alguma sorte, algumas respostas a perguntas que não foram feitas. Ao sim disfarçado em não. Tempo condicional (MACEDO, 2002, p. 236)

A sensação de equívoco em relação à figura de Joana que o narrador vivencia e narra no trecho acima é a mesma que o leitor de *Vícios e Virtudes* (2002) experimenta ao ler o romance, emergindo da leitura com apenas perguntas sem respostas e um sim disfarçado em não. As máscaras e as dúvidas criam, juntas, margens para a travessia do tempo condicional, do tempo do desejo, da hipótese, do tempo da literatura, enfim.

CAPÍTULO 2

TRADIÇÃO, RUPTURA E IRONIA

2.1 Do Classicismo ao Romantismo: um panorama histórico e cultural

“clássico e progressivo são ideias históricas e intuições críticas. Nelas se reúnem a crítica e a história.”

Friedrich Schlegel.

A delimitação histórica e teórica em nosso estudo é imprescindível, pois, ainda que a ironia seja utilizada desde os gregos em toda a sua amplitude, as teorizações relacionadas a um tipo específico de ironia – a saber, ao seu uso como elemento fundador de um fazer literário que reflete sobre si mesmo – surgem somente no final do séc. XVIII, com as reflexões sobre a arte engendradas pelos românticos. Assim, partiremos desse período, afinal parece-nos essencial que nos debrucemos em reflexões sobre o Romantismo, a fim de compreendermos melhor a ruptura que os românticos inauguram, qual é a relação entre essa ruptura e a ironia, e, ainda, como essa relação pode influenciar o fazer literário contemporâneo, sobretudo, a ficção de Macedo.

A fim de entender as mudanças originadas pelo início da Modernidade, com o Romantismo, e como essas mudanças são percebidas na arte contemporânea, é necessário voltarmos aos Clássicos, que servem de baliza – em alguns aspectos às avessas – para a composição da arte romântica. São muitos os sentidos atribuídos à palavra clássico, desde a Antiguidade Clássica, período paradigmático da cultura grega; clássico como sentido de permanência e clássico referente ao Neoclassicismo, movimento artístico e cultural que surgiu em meados do séc. XVIII, na Europa, ao qual o Romantismo fará oposição.

Em linhas gerais, clássico, em oposição ao moderno, pode ser designado como aquilo que se eterniza e nunca perde sua atualidade e que pode ser apreendido por qualquer homem, em qualquer cultura ou tempo. Seguindo essa concepção, o clássico é, portanto, sempre universal, exemplar e atemporal. Tendo isso em vista, convencionou-se chamar Shakespeare de clássico, ou até mesmo as obras de alguns poetas românticos como Lord Byron ou Percy Shelley, ainda que nenhum dos três possua qualquer característica que remeta aos Clássicos de que aqui falamos.

Aqui retomamos o Neoclassicismo, movimento que toma a arte grega como princípio modelar e se nutre dos valores do Renascimento e Iluminismo, visando a

atemporalidade e a universalidade. Sendo herdeiro dos ideais filosóficos Iluministas, o neoclassicismo apresenta assim uma cosmovisão racionalista, que enaltece o espírito lúcido, equilibrado e sábio, logo, busca exemplaridade e atemporalidade em elementos relativos à racionalidade e à iluminação. Defende, portanto, tudo aquilo que é referente à harmonia, ponderação, objetividade, serenidade, transparência, enfim, ao regime diurno da imagem.

Os regimes são conceitos apresentados por Durand (2001) como os maiores sistemas de arranjos das representações imaginárias, comportando em sua organização as estruturas e os símbolos. Os regimes são considerados um agrupamento de imagens vizinhas e heterogêneas, que se dividem em diurnas ou noturnas. Durand apresenta, assim, o regime diurno da imagem como o regime da antítese, em que todas as imagens são hiperbolizadas se organizando em torno de um esforço de separação e segregação daquilo que escapa à luz. O regime diurno é o “símbolo simétrico da fuga diante do tempo ou da vitória sobre o destino e a morte” (DURAND, 2001, p.123). É o regime da luz, da harmonia, da busca pela eternidade e da ascensão aos céus – esforço incessante dos clássicos. Como apresentam Rosenfeld e Guinsburg (2002):

Avesso ao elemento noturno, o Classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos da razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo. (ROSENFELD; GUINSBURG, 2002, p.263)

A natureza harmônica e racional do clássico é completada por sua busca por universalidade, como apresentam Rosenfeld e Guinsburg (2002): “a arte clássica não quer diferenciar e individualizar, seu propósito é sempre chegar ao geral e ao típico. [...] Em todas as suas formas de expressão, tenta fixar o universalmente humano. (p.263). Assim, na arte clássica, o valor estético está na obra e não no autor. Este, respeitando regras modelares, tece de modo contido sua obra e esconde-se detrás dela. É a ela – à obra, à arte – que cabem os louros, afinal, é ela a responsável por propagar ensinamentos e verdades universais.

Luiz Costa Lima, em *Trilogia do Controle* (2007), reforça a postura não afeita à individualização dos clássicos e demonstra como tal recusa se relacionava a propósitos morais, pois a ideia clássica de ficção e verossimilhança estava intrinsecamente ligada ao culto à razão – tida como capaz de ditar normas eternas a serem cumpridas. Tais normas eram tomadas como cerne para o autor clássico, que produzia assim, por meio da *imitatio* – imitação dos cânones gregos – uma arte permanente e universal, que garantia o controle social e a obediência aos parâmetros cristãos e às leis universais. Tal disciplinamento e generalização garantiram à obra clássica não só um efeito moral e controle social, mas também canonicidade e atemporalidade.

Todavia, a dicotomia entre razão e divino, que antes serviu de sustentação para o Classicismo, é também o que faz germinar a sociedade Moderna. O iluminismo, ao apregoar o pensamento racional, faz vacilar, por meio da crítica da Razão, os fundamentos das instituições religiosas; é ele também o responsável por substituir o arbítrio divino pela noção de progresso, o que gera profundas transformações na sociedade da época. Assim, passado o período renascentista, o homem percebe-se sem as certezas que por muitos anos o sustentaram. E a arte clássica, com seus valores universalizantes e sua recusa à particularização, já não consegue explicar o mundo moderno, agora bombardeado por intensas mutações políticas e sociais e por uma percepção do sujeito que privilegia a sua individualização. É nesse contexto, em que as verdades basilares são desacreditadas e em que há uma sobressalência das ânsias subjetivas, que o Romantismo surge.

A mudança da época clássica para a época moderna, no séc. XVIII, através do Romantismo, não se dá aleatoriamente. Diversos são os fatores históricos que construíram as raízes desse movimento e que colocaram em xeque a validade do Classicismo. Entendê-los se faz necessário, portanto é preciso voltarmos às raízes do Romantismo, isto é, debruçarmo-nos primordialmente sob a ascensão burguesa por meio das revoluções Industrial e Francesa – a primeira no âmbito econômico e, a segunda, político – uma vez que o Romantismo surge no interior da burguesia e se dá em consonância com os ideais de liberdade franceses e em resposta à massificação principiada na Revolução Industrial. Ambas as revoluções desencadearam, em âmbitos específicos, novos ideais sociais, novas teorias

políticas, novas relações entre as nações, que juntas reorganizaram o viver em sociedade, resultando na composição da sociedade moderna.

A partir da segunda metade do séc. XVIII eclodiram na Europa, e também na América, diversas revoluções políticas que substituíram os Estados Monárquicos por governos republicanos, as quais Falbel (2002) apresenta: a Revolução Americana, entre 1770 a 1783, que conquistou a independência dos Estados Unidos. A Revolução Brabantina, de 1787 à 1790, nos Países Baixos Austríacos, que levou à criação dos Estados Belgas Unidos. Também em 1787, tem início aquela que seria a mais expressiva revolta europeia: a Revolução Francesa, que modificou profundamente a realidade das nações europeias. Outras tantas revoluções ocorrem no continente europeu e também nas colônias espanholas da América, portanto, é notável como o caráter revolucionário da segunda metade do séc. XVIII foi essencial para o desenvolvimento do espírito da época que, por conseguinte, determina o Romantismo.

Todavia, segundo Falbel (2002), antes mesmo da definitiva ascensão burguesa, por meio das revoluções europeias, quem primeiro calçou o chão para a arte Romântica é a revolução econômica industrial – período de decisivo avanço para indústria e economia ocidental, em que novos processos de manufatura surgiram. Os artesãos que antes compravam a matéria prima, produziam-na e depois vendiam-na são substituídos pelas grandes fábricas, e nelas tornaram-se trabalhadores assalariados. A laboração passou a ser subordinada às máquinas e a produção se tornou direcionada às necessidades do mercado, que nesse período se voltou ao consumo em massa.

O intenso estímulo industrial, a explosão de novas tecnologias, a transformação da produção econômica e das relações comerciais entre os países e as novas divisões de trabalho alteraram profundamente a vida do cidadão europeu, principalmente no ambiente urbano. Falbel (2002) apresenta como além de fábricas cheias e insalubres, os moradores das cidades europeias se depararam com crescimento demográfico sem precedentes – pois o progresso industrial possibilitou o aumento dos meios de subsistência e a redução da taxa de mortalidade – apenas na Inglaterra, na segunda metade do séc. XVIII, a população havia crescido 40% em relação ao começo do século. Já no continente europeu a população subiu de 118 milhões em 1700, para 180 milhões no final do século. Apesar dos benefícios, o acentuado desenvolvimento populacional se torna um problema.

Logo, percebe-se que a revolução Industrial interferiu profundamente na vida da cidade e as consequências de sua eclosão transformam não só as estruturas sociais, mas também a arte, que se vê envolvida em um espaço de população superabundante, despersonalização da mão-de-obra e fábricas cada vez mais automatizadas e produções em grandes escalas para atender às massas, fazendo surgir, inclusive, a cultura de massa. Mediante tais transformações, o homem, por conseguinte, também se automatiza.

Assim, a Europa experimenta os primeiros impactos do capitalismo industrial, as desigualdades entre ricos e pobres aumentaram, as classes dominantes continuam a deter todo o poder político e subjugam as classes menos favorecidas – operários, camponeses, pequenos comerciantes. É nesse contexto de tamanha desigualdade, e ainda demarcado por uma monarquia absolutista que enriquece à custa do povo, na França; e por uma já consolidada burguesia, na Inglaterra, que surgem as ideias revolucionárias, que rapidamente se espalham pela Europa e América.

Em meio à onda revolucionária que atinge a Europa, ocorre a Revolução Francesa, que une *sans-culottes* e burgueses contra a nobreza, que por meio de seus exorbitantes impostos, taxas feudais e dízimos, explorava as classes socioeconomicamente inferiores – que eram, quem, afinal, alimentavam a aristocracia francesa. Quando em 14 de Julho de 1789, o povo francês invadiu a Bastilha – grande prisão do Estado Monárquico Francês – e derrubou o bastião do Antigo Regime, eles conquistaram não só a liberdade nacional, mas o início de novos tempos, tempos esses de busca por *Liberté, Egalité, Fraternité*. Ao falar sobre a ‘Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão’, documento assinado pela Assembleia Nacional Francesa, Falbel (2002), reforça o caráter universalista do documento, cujo teor principal é a defesa da igualdade e liberdade dos homens:

A liberdade individual é incorporada ao individualismo da sociedade burguesa, que nascia politicamente com a Revolução. A liberdade é formulada juridicamente como um pressuposto básico na nova sociedade e se expressa sob a forma de liberdade de opinião e de imprensa. (FALBEL, 2002, p.34)

Ao fundamentar a ideia de igualdade entre os homens, ainda que de forma falha, e de que os “homens nascem livres e devem viver livres”, a Revolução

Francesa inspirou o Romantismo, de um modo geral, que buscava, acima de tudo, a liberdade pessoal e a valorização das individualidades. Mas a incessante busca pela legitimação dos valores individuais se dá não só pelos ideais propagados na França, mas também pelo espírito liberal que se espalha na época.

Com a crise do antigo regime, por meio das várias revoluções, cresceu na Europa a teoria política liberal, que sustentava, acima de tudo, as liberdades individuais do homem. Ao defender o livre comércio, a pouca interferência do Estado e a propriedade privada, o liberalismo propagou a doutrina do individualismo, que se tornou basilar na sociedade ocidental - antes aristocrata, agora burguesa. A sociedade burguesa emergiu, portanto, das revoluções econômicas e políticas europeias, e é seu progresso econômico, político e social que permite que o Romantismo – defensor dos valores individuais em oposição aos valores universais dos séculos anteriores – floresça, de forma particular, em cada nação europeia.

É também por meio da Revolução Industrial, que o homem se viu capaz de dominar a natureza. Isso inspirou o Romantismo, que ansiava por um retorno à Natureza, ao homem natural e a um pensamento menos racional, mas também viu nesse domínio sua própria relação com a palavra. Assim como a máquina domina a natureza e dela se torna senhora, também o escritor pode dominar a escrita. Nota-se aí um processo de engajamento entre a crítica e a escrita literária, muito presente na literatura pós-moderna, mas que se inicia com o Romantismo.

Desse modo, o Romantismo adquiriu assim expressão em diversos países da Europa. Posteriormente, atravessou o mar e chegou à América, já com outras roupagens mais adequadas às nações que surgiam. O movimento floresceu na França e na Inglaterra, mas é na Alemanha que atinge seu ápice. Lá, conjuntamente aos artistas e escritores, participam também de sua construção os filósofos. Além disso, o Romantismo exerceu importante papel no processo de unificação da Alemanha, por meio do *Sturm und Drang* – movimento alemão, que se deu em oposição às convenções do Neoclassicismo francês, por meio de uma literatura a favor da emergência das emoções e da produção nacional alemã.

Concebido, portanto, de um modo geral, sob a influência da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, o Romantismo europeu – que não é uno, mas possui particularidades diversas, referentes a cada nação em que se desenvolveu – surgiu em um momento em que as normas sociais eram repensadas e as classes sociais se redefiniam. Todavia, é importante apontar que, em meio a tantas

transformações, nem todas as velhas instituições foram abolidas, a desigualdade entre os homens não desapareceu e, ainda que a grande burguesia tenha tomado espaços antes destinados aos nobres, ela suplantou, na França, a revolução iniciada pela pequena burguesia, que, por sua vez, se vê descontente com a nova ordem socioeconômica: o capitalismo industrial.

É também desse descontentamento que o movimento romântico se nutriu, pois viveu intensamente as contradições das revoluções em que tão fielmente acreditava. A sonhada nova organização social gerou progresso material e desenvolvimento tecnológico, mas, em contrapartida, acabou por acentuar as diferenças político econômicas entre os homens, em um processo de massificação e afastamento da Natureza, o que, por conseguinte, gerou insatisfação e desencanto, sentimentos que nos permitem compreender muitas das características do Romantismo, especialmente o alemão - que é, dentre os romantismos europeus, aquele que mais estreitamente assume uma posição filosófica. E é este Romantismo o ponto de partida de nosso trabalho, uma vez que é Schlegel, poeta e crítico alemão, quem primeiro se debruça sobre a ironia socrática, reformulando-a incorporando-a e em sua poética e reflexão filosófica. De modo que, através desta reformulação, inaugura uma nova concepção de ironia, denominada ironia romântica - objeto de estudo dessa dissertação.

2.2 Entre as artes clássica e romântica: permanências e rupturas na ficção

“Ao afirmar a primazia da inspiração, da paixão e da sensibilidade, o romantismo apagou as fronteiras entre a arte e a vida.”

Octavio Paz

Dando continuidade às nossas reflexões, percebe-se que o homem do século XIX, traído pelos movimentos revolucionários europeus e submetido a um processo de massificação reguladora, vê no progresso material e na modernização social a origem de seu mal-estar. Busca então um estado de evasão, a fim de escapar do cotidiano inconciliável, daí, portanto, a valorização das liberdades e singularidades e a busca por abrigo em um mundo subjetivo, particular e o retorno à Natureza originária, processos tão caros aos românticos. Importante salientar que esse estado de evasão é consequência não de uma alienação, mas sim de uma consciência histórica muita atenta ao seu tempo.

Contudo, seja por meio da propagação de novos valores, como a individualidade; seja através do inconformismo com o contexto social; é inegável que a sociedade burguesa tece o Romantismo e, logo, transforma os modos de criação artística. Inclusive, talvez seja esta a maior contradição romântica: tendo nascido no seio da burguesia, o romântico tem aversão às características do burguês, completamente alinhado à massificação e ao utilitarismo desse momento:

...o presente parece que se tornara insípido e vazio. Os intelectuais isolaram-se cada vez mais do resto da sociedade e os elementos intelectualmente fecundos viviam já uma vida própria. Surgiu o conceito de filistino e de burguês, em contraste com o de cidadão, e chegou-se à situação singular, quase sem precedentes, de os artistas e escritores abominarem exatamente a classe social à qual deviam a sua existência material e intelectual, e só terem desdém por ela. (Hauser, s.d., p. 830).

Esse rancor do romântico, guiado pelo subjetivo e pelo singular, em relação ao burguês e seu utilitarismo, marca significativamente a ficção romântica portuguesa, em especial a prosa, como vemos em *O Arco de Sant'Ana*:

Enfim, Gertrudes era alva e fina, negra de olhos e negra de cabelos; e pudera chamar-se Isaura, Matilde, Urraca ou Mumadona se vivesse em um castelo com ameias e ponte levadiça, porque tinha fidalguia no corpo, no rosto e na alma para mais do que isso. Chamou-se, porém, Gertrudinhas, e morava na rua de Sant'Ana, nasceu burguesa porque

assim tinha de ser. **Não é minha culpa. Todos os dias se vêem maiores desacertos que este por esse mundo.** Já disse lorde Byron que a verdade era muito mais estranha que a ficção. E é. Sei de princesas fregonas que tresandam à lóxia de mercearia; e tenho visto silfas aéreas balançar-se vaporosamente num balcão de quinto andar perto do céu. (s.d., p.134, grifos nossos).

Desse modo, oriundo da burguesia e em resposta à nova realidade do homem, que agora se encontra em processo de massificação e distante da Natureza, o romântico se manifesta, através de lamentos pessimistas sobre a realidade em que se encontra e de buscas, através da idealização, por uma realidade superior, em que possam contemplar o infinito e unir-se ao todo. Todavia, tal busca não é alcançada, e impossibilitados de conciliarem sua realidade física aos desejos utópicos, os românticos se veem incapazes de satisfazerem-se o que, por conseguinte, gera a desarmonia ou angústia romântica, como apresenta Miranda Carrillo (2005):

para o romântico, a desarmonia não se dá na hora de contemplar um objeto concreto, nem limitado, nem definível, mas sim em relação com o infinito, de maneira que é incapaz de alcançá-lo, de ‘trazê-lo’ até sua presença para contemplá-lo – como ocorre no caso da tempestade –, e daí que não possa obter a recompensa de uma satisfação permanente, de um sentimento de prazer que o faça ser um com o mundo, mas sim o que consegue é um estado permanente de insatisfação, uma angústia por não conseguir trazer até sua presença o infinito a que aspira (CARRILLO, 2005, p.119 apud Muniz, 2010, p. 34).

Os românticos não se atentam à “imagem concreta” ou aos conceitos que dela são projetados, mas à imaginação, que é para eles a fonte de toda originalidade – conceito caro aos românticos. Assim, o infinito que buscam contemplar é o infinito do poder criativo e, por meio dele, o absoluto. (MUNIZ, 2010)

Assim, desamparado e diante de um mundo insatisfatório - já que, por valorizar um princípio original e criativo, o artista sente que está no mundo por sua própria conta - o romântico volta seu olhar para si mesmo e toma como objeto de valor sua própria singularidade, instaurando uma “poética da subjetividade” que, como apresenta Proença Filho (1995), ocorre por conta do conflito existente entre o eu e o mundo, que faz vacilar o sentido dado à existência e torna o poeta o único passível de compreendê-la através do domínio da sensibilidade:

O conflito com o eu e o mundo circundante leva o escritor a evadir-se para outros espaços distintos, a buscar apreender a totalidade do real através da intuição e da realização na linguagem. Ele acredita que tem a capacidade de interpretação, a seu modo, o familiar e o transcendente que empresta eternidade ao mundo sensível que o cerca. *A poética da subjetividade* é, assim, um dos traços fundamentais da nova estética e corresponde a um anseio de preencher a falta de sentido na existência. (FILHO, 1995, p.22)

Em uma tentativa de “preencher a falta de sentido na existência”, o Romantismo passa a designar às subjetividades e individualidades posição fundamental nas produções artísticas e reflexões filosóficas, como apresenta Guinsburg:

o homem passa a ser o centro de si mesmo, do sentido de seu viver e seu estar-no-mundo, perdidos os demais focos de ordenação, constitui-se no âmago de todo e qualquer significado de sua existência e a do mundo, para ele (GUINSBURG, 2002, p.20)

É, portanto, nesse cenário de valoração das singularidades e sensibilidades, que atua o autor romântico. E não se deixando guiar pelas regras da tradição, cria sua obra, munido de inspiração, intuição e sensibilidade, construindo uma obra artística que retém valor não por ser obra, mas por ser a criação de um artista.

Um fator fundamental para a compreensão do movimento romântico é o idealismo do filósofo alemão Fichte, considerado fonte inspiradora do Romantismo. Fichte postula a existência do Eu, que diferente do eu substancial ou empírico, é uma autoconsciência pura, aquilo que o homem traz de absoluto em si mesmo, que se autocria e é o criador de toda a realidade, como apresenta o filósofo em *Doutrina da Ciência*: “O eu determina a realidade e, mediante esta, a si mesmo. Ele põe toda realidade como um *quantum* absoluto. Fora dessa realidade não há nenhuma. Essa realidade está posta no eu.” (FICHTE, 1794, p. 129 apud LIMA, 2005, p.149). A atividade do Eu – que é a atividade criadora, chamada também de imaginação produtora – é o centro da filosofia de Fichte, que defende, por conseguinte, que o mundo das representações se constitui por meio da Liberdade, do livre agir do Eu:

O eu substancial e o mundo das representações decorre da atividade pura e livre do Eu. E assim, toda a realidade, derivando do Eu, se explica a partir do Eu (...) A realidade – tanto o eu substancial como a realidade extramental – são derivações do Eu, produto dele e por isso o Eu puro é um princípio metafísico que permite compreender,

internamente, todo o processo da realidade, o advento do eu individual e do mundo que o cerca. (BORNHEIM, 2002, p.86)

O filósofo postula, assim, que para alcançar o Eu puro, dinâmico e infinito, é preciso que o homem se valha da intuição intelectual, pensando dentro de si e por si: “*pensa-te a ti mesmo*”. Por conseguinte, deve buscar a si mesmo, distinguindo-se de tudo aquilo que não é ele, o Não-Eu, que é considerado um produto do Eu puro, não tendo consciência própria. O filósofo defende, portanto, “a subordinação completa do mundo representado ao mundo da interioridade e da liberdade humana” (BORNHEIM, 2002, p.89).

Assim, percebe-se a ideia de um Eu que vai se contornando em sua singularidade, em meio ao Não-Eu – que é uma criação desse Eu, visto que nada existe fora dele – e pelo qual ele subsiste, uma vez que o Eu só se constitui como tal mediante sua antítese e é através de obstáculos colocados pelo mundo representado, que a atividade de autocriação e liberdade do Eu pode ser realizada, atividade essa de união do real e ideal – todavia, tal ação não pode ser plenamente concretizada, visto ser infinita, necessitando assim de uma construção constante.

Fichte reconhece que tal ideal não pode ser alcançado pela filosofia e, portanto, o homem deverá buscar infinitamente, em forma de aspiração moral, a perfeição de liberdade. Todavia, Bornheim (2002) afirma que em Schlegel uma solução para essa problemática é posta: a arte é quem pode alcançar essa concretização:

Na criação artística, o homem serve-se do sensível para dominá-lo e, através desse domínio, o Não-Eu, o mundo sensível, como que se espiritualiza, se idealiza. Através da idealização que é a obra de arte, estabelece-se a unidade entre o ideal e real (BORNHEIM, 2002, p.93)

Assim, o Romantismo empresta de Fichte a teoria de valorização do Eu, tornando-o o centro das preocupações artísticas. E é o artista, por meio de sua obra, quem une o ideal e o real e se consegue tal feito é porquanto possui uma natureza mediadora:

O mediador por excelência, segundo Schlegel, é justamente o artista e, de modo especial, o poeta; transfigurando o sensível, é ele quem pode, o mais concretamente, realizar a tarefa de mediação, e de modo mais radical. Por isso o artista, o poeta, torna-se uma espécie

de sacerdote para os homens, pois é ele quem melhor consegue comunicar o finito com o infinito (BORNHEIM, 2002, p.93)

Em vista disso, o Romantismo principia uma nova concepção sobre o artista criador e sua obra, em que o primeiro adquire caráter intuitivo e sincero, capaz de decifrar a natureza e o mundo sensível e ideal. Logo, a obra passa a ter valor na medida em que é uma representação sincera das subjetividades do autor, que é quem dá unidade ao mundo, como demonstra Muniz (2010):

A partir daí, a obra de arte particular tende a ser pensada como a expressão sensível e mais elevada do todo. Inacessível ao uso restrito da razão analítica, ao mesmo tempo em que a compreensão e composição da obra supõe (ou mesmo exige) o uso adequado das leis do raciocínio lógico, ela também deve expressar a intuição do gênio artístico que a ultrapassa, caracterizando um sentido de unidade, finalidade, liberdade e harmonia superiores, que tendem ao místico. (MUNIZ, 2010, p.22)

Assim, a obra de arte deixa de ser apreendida apenas pelo crivo da razão e é, portanto, na metade final do séc. XVIII, que as subjetividades do homem ganham espaço central nas reflexões filosóficas e artísticas. Rosenfeld e Guinsburg (2002) pontuam que foi somente com o Romantismo que a visão clássica foi repensada e somente ele “se atreveu a reftar abertamente e em seus fundamentos a perspectiva instaurada pela Renascença. Tudo o mais foi moldado e remoldado segundo a visão clássica” (p.262):

É no século XVIII que se começou a defender a pluralidade do Belo, ou seja, o conceito de Belo como único referencial foi cedendo lugar à possibilidade de aceitação de diversos ideais estéticos, os quais nasciam do reconhecimento das diferenças culturais de cada povo e da valorização da criação individual. Assim, este conceito opunha-se ao ponto de vista anteriormente defendido, segundo o qual o ideal clássico seria válido para todos os indivíduos de todos os lugares e épocas. (VOLOBUEF, 2008, p. 16)

Logo, somente com a inauguração do movimento romântico que o indivíduo é acentuado e a arte passa a tratar das experiências subjetivas. Também Luiz Costa Lima reflete sobre as permanências e rupturas entre clássicos e românticos:

[...] a razão, tal como concebida pelo pensamento e pela poética clássicas, não servia como critério de explicação da Arte. A razão erige modelos conscientes a serem direta ou sublimadamente internalizados. Por isso mesmo ela os confunde com o real a ser

então imitado. Substituindo o modelo da *imitatio* consciente pela elaboração da experiência da vida, os românticos implicitamente revelaram que a realidade não se torna um *Da* pelo simples fato de ser formada por objetos que se põem à minha frente. (LIMA, 2007, p.77)

Desse modo, em busca da universalidade, o escritor clássico não apresenta na obra os seus impulsos subjetivos, contendo-os e controlando qualquer indício de interioridade – e não podemos deixar de dizer que houve exceções a essa “regra” e Camões é, com certeza, um exemplo disso. Na arte Clássica, a obra, que deve ser útil e bela, vale por si só. Desse modo, o autor desaparece por detrás da obra, que é onde reside o valor estético: “A obra é que vale como tal e não pelo que ela diz de seu criador. Ela é uma comporta fechada e não aberta.” (Rosenfeld e Guinsburg, 2002, p.263). Caracterizados por essa moderação, os escritores clássicos se diferem dos românticos, que veem valor na obra conforme ela revela a essência subjetiva do gênio autor.

Enquanto no Classicismo o autor busca respeitosamente seguir regras previamente estabelecidas, posicionando-se atrás de sua criação, no Romantismo essa relação se altera:

O que prevalece agora não é propriamente o objeto criado, mas o ator de criação e o sujeito criador. Há, pois, um deslocamento da ênfase valorativa, que passa da obra para o autor, a obra valida-se na medida em que exprime o ser profundo do autor (...) A obra tende-se a ser confundida com o autor, num movimento inverso ao do Classicismo, que procura obliterar o autor por trás da obra. (ROSENFELD, GUINSBURG, 2002, p.268)

Concomitante a essas mudanças, a ideia de que a verdade era produzida e não descoberta passa a tomar conta do imaginário europeu. Mudança e singularidade – vocábulos pouco explorados no pensamento clássico – passam a fazer parte do vocabulário romântico. Novas correntes artísticas e filosóficas se instauram, como o idealismo alemão, dando início a um novo pensamento estético e político. Portanto, a visão acerca da organização social altera-se, assim como as reflexões acerca da arte, como já apontamos.

Tais inversões de valores geram, por conseguinte uma alteração não só na posição do autor ante a arte, mas do local que a arte ocupa no imaginário social – como nos faz conhecer Richard Rorty, em seu livro *Contingência, ironia e*

solidariedade (2007), ao afirmar que nesse período os românticos repensam e reivindicam outro lugar à arte:

[...] os poetas românticos vinham mostrando o que acontece quando já não se pensa na arte como imitação, porém como uma autocriação do artista. Eles reivindicavam para a arte o lugar tradicionalmente ocupado na cultura pela religião e pela filosofia, o lugar que o iluminismo havia reivindicado para a ciência. (RORTY, 2007, p.25)

Por conseguinte, ao compreenderem a arte em seu potencial ficcional, os românticos distanciam-se da visão clássica, ao mesmo tempo em que a acolhem, em uma relação ambígua, pois, ao legitimarem as singularidades, dão espaço também ao diverso, como apresenta Camila Alavarce (2018):

[...] distanciando-se da visão clássica do mundo, que coloca a arte num lugar hierarquicamente menor, como cópia do mundo sensível – já ele uma cópia –, uma imitação da imitação ou mentira, o modo de apreensão romântico do mundo é aquele que o legitima enquanto diversidade e, nesse sentido, o ideal de arte está vinculado, necessariamente, ao potencial criativo do artista e – por que não – à possibilidade de verdade. (...) Não mais a razão como centro, mas a imaginação. Não mais um olhar que apreenda o mundo sublinhando apenas certo traçado eterno e invariável, mas um olhar mais fiel à natureza humana em seu potencial de diversidade, de relatividade, de movimento, de vida-viva, enfim. O modo de apreensão romântico – ao legitimar-se, em muitos aspectos, em contraposição ao modo clássico – acolhe, inclusive, a visão clássica, rompendo com ela ambigualmente, no sentido da Modernidade (ALAVARCE, 2018, p.2)

O sentido de Modernidade que a pesquisadora menciona refere-se aos estudos de Octavio Paz, em seu livro *Os filhos do Barro* (1984), quanto à tradição moderna que tem como princípio o final do séc. XVIII, o Romantismo. Paz reforça o caráter altamente mutável dessa sociedade e sua tradição, feita de interrupções e descontinuidades, o que é denominado pelo autor de a tradição da ruptura ou tradição moderna:

A sociedade que inventou a expressão *a tradição moderna* é uma sociedade singular. Essa frase contém algo além de uma contradição lógica e lingüística: é a expressão da condição Dramática de nossa civilização, que procura seu fundamento, não no passado, nem em nenhum princípio imóvel, mas na mudança. (PAZ, 1984, p.24)

A Idade Moderna é a primeira época histórico-cultural que elege a mudança como padrão e perceber a mudança é, antes de tudo, perceber o decurso do tempo.

E é no final do séc. XVIII, através das manifestações artístico-filosóficas da época, como o Romantismo, que se inicia a percepção da passagem do tempo, que deixa de ser aprendido como cíclico e imutável – percepção clássica – e torna-se descontínuo e passageiro, inaugura-se assim o tempo da provisoriedade e mudança eterna: o tempo dos modernos:

[...] para os antigos o agora repete o ontem, para os modernos é a sua negação. Em um caso o tempo é visto como uma coisa regular, como um processo no qual as variações e as exceções constituem realmente variações e exceções à regra; em outro o processo é uma teia de irregularidades, pois a variação e a exceção constituem a regra. Para nós, o tempo não é a repetição de instantes ou séculos indênticos: cada século e cada instante é único, distinto, *outro*. (PAZ, 1984, p.22)

Por conta das movimentações históricas já citadas, são perdidos os centros de ordenação e as certezas clássicas, até então unívocas e eternas. Assim, o romântico volta seu olhar para as nuances e arestas de sua própria existência, para as inconsistências de seu ser-estar-no-mundo e também para a finitude do tempo, como nos faz ver Guinsburg:

O Romantismo em si se apresenta envolto caracteristicamente em nebulosas mitopoéticas ou em buscas que estão à frente ou atrás, dentro ou fora, mas sempre “além” do atual, jamais precisamente aqui e agora, distinguindo-se inclusive pela tensão e dinamismo de seu “estar-aí”, dionisíaco por natureza, em devir constante, sem nunca ser definitivamente” (GUINSBURG, 2002, p.16)

Fruto da consciência da mudança, o homem romântico e, por conseguinte, moderno está sempre em movimento, nunca no presente, mas sempre aquém ou além de sua realidade, em um constante transformar-se. Mudança, Ruptura e Moderno são, portanto, vocábulos da mesma família, mas que mantêm ligações também com a tradição e o clássico, pois a ruptura inaugurada pelos modernos não nega a tradição, mas abarca-a, buscando sempre a novidade e a heterogeneidade.

Guinsburg, ao falar sobre as rupturas geradas pelo Romantismo, afirma que o movimento romântico é um deslocamento dos princípios anteriores e que ao se deslocar, põe em relevo as contingências do homem e de seu contexto:

[...] um deslocamento do centro de gravidade social, cultural filosófico, histórico e, em geral, antropológico, correspondentemente ao econômico e ao político, que se translada em todos os sentidos

para as “medianias”, pondo em relevo, pela própria luz que emana destas regiões, o homem contingente e as contingências de seu contexto ou habitat (GUINSBURG, 2002, p.16).

Ao se dar conta da irreversibilidade do tempo, o eu moderno busca estar no controle de tudo, como em uma tentativa de escapar da finitude e contingência do viver – por isso a importância dada por eles à subjetividade e à crítica, ou a paixão, como apresenta Octavio Paz. A Modernidade percebe as vicissitudes da vida, que escapam do controle das mãos, e incorpora-a na arte – o que Octavio Paz denomina de “estética da surpresa”, da novidade, do inesperado, do contingente, afinal.

Também as contingências são destacadas por Baudelaire (1986, p.553) – considerado pela crítica literária um dos fundadores da Modernidade, ao afirmar que “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (apud VOLOBUEF, 2008, p.19).

A contingência será associada, posteriormente, à ironia pelo filósofo Richard Rorty (2007), que defende que a ironista, ou aquele que faz uso da ironia, o é justamente por ter consciência da contingência da linguagem e dos fatos históricos. É também a consciência dessa contingência que caracteriza o homem moderno, aproximando assim a ironia da tradição moderna, na medida em que ambas, valendo-se da (auto) crítica, refletem sobre suas próprias provisoriiedades.

De modo geral vemos, pois, que a Modernidade se estabelece por meio de uma ruptura com o pensamento clássico, que é seguida por uma sucessão de rupturas, o que, por conseguinte, dá origem a uma tradição de mudanças, que tem na novidade, no inesperado e na variação seu fundamento. A tradição da ruptura se dá, portanto, como a negação da tradição imperante, todavia é, ao mesmo tempo e paradoxalmente, a retomada dessa mesma tradição.

A ruptura, inaugurada pela Modernidade, cria um espaço fértil para a ironia, à medida que faz valer, mais profundamente, a pluralidade de sentidos, característica essencial à ironia. Além disso, a ironia é por si só uma ruptura ambígua, na medida em que ao enunciar *A* visando *não A*, apreende os dois sentidos – tendo como exemplo uma concepção mais comum da ironia. É claro que a ironia que investigamos neste trabalho não se dá apenas no nível da enunciação, muito menos de forma tão simplificada. Mas a figuração se fez necessária a fim de demonstrar que, mesmo nos níveis mais superficiais, essa estratégia dicotômica compreende a pluralidade de sentidos:

esta é, parece-me, uma consequência última da ironia: a procura de uma síntese no que, objetivamente, se apresenta como incompatível. Expressão máxima dessa procura é a tentativa de conciliação dos dois elementos paradigmáticos de uma oposição: o absoluto e o relativo. (FERRAZ, 1985, p. 19)

Essa possibilidade conciliadora de elementos aparentemente incompatíveis se apresenta no cerne da ironia, e também se relaciona ao entendimento da ruptura que viemos construindo, ao lado das ideias de Octavio Paz. Como vimos, ainda que se fundamente na mudança e na novidade, a ruptura é também ambígua, pois ao mesmo tempo em que rompe, faz valer aquilo com o que está rompendo e só se legitima como tal, à medida que retoma o objeto rompido. Assim, os românticos só se estabelecem como românticos em oposição ao Classicismo e, ao romperem com os clássicos, acabam por lhes atribuir um novo olhar.

CAPÍTULO 3
ROMANTISMO E CONTEMPORANEIDADE: O LUGAR DA IRONIA
ROMÂNTICA EM *VÍCIOS E VIRTUDES*.



Salvador Dali – *Dali de Trás Pintando Gala de Trás Eternizada por Seis Córneas Virtuais Provisoriamente Refletidas por Seis Espelhos Reais* – 1973 – óleo sobre tela.

3.1 O moderno, o pós-moderno e a ironia romântica

“Utilizo em toda esta exposição a expressão: a ironia e o irônico, mas poderia da mesma forma dizer: o romantismo e o romântico. Ambas as expressões designam essencialmente o mesmo, [...]”

Soren Kierkegaard

Em uma tentativa de percorrer os caminhos engendrados pelos românticos, em todas as expressões artísticas, desde a literatura à moda, Jacó Guinsburg, na coletânea *O Romantismo* (2002), afirma que tudo que surgiu nos últimos duzentos anos, seja produção artística ou intelectual, é de algum modo fruto do Romantismo, movimento que, como afirma Guinsburg:

reptou o consagrado, o estabelecido, o modelado aparentemente desde e para todo o sempre, efetuando uma revolução fundamental na conceituação e na realização de todas as artes, mesmo daquelas que não sentiram ou expressaram de modo imediato ou feliz os efeitos da fermentação romântica (GUINSBURG, 2002, p.13)

A ruptura principiada pelos românticos foi tamanha que o Romantismo permanece sendo a expressão artística mais popularmente conhecida, afinal qual é o falante que já não tem incorporado, em seus dizeres, vocábulos como romântico e Romantismo? Ainda que distantes do sentido “original”, o uso de tais palavras e a intensa fixação de nossa sociedade com o ‘espírito romântico’, demonstram que, mesmo após 200 anos, o Romantismo ainda vive.

A efervescência romântica ainda deixa resquícios e, mesmo já posicionado em uma longa distância histórica, de mais de dois séculos, o Romantismo ainda é alvo de variadas investigações, dado a sua natureza heterogênea, que permite diversificados focos analíticos e até mesmo divergências interpretativas, que atestam, afinal, o caráter plural e atemporal desse movimento.

Tendo em vista a multiplicidade de olhares, Guinsburg inicia o primeiro capítulo de *O Romantismo* (2002) questionando-nos: o que é afinal o Romantismo? Uma escola literária, uma forma, um acontecimento histórico, um estado de espírito? Para Guinsburg, o Romantismo reúne tudo isso, podendo se apresentar como uma, dentre várias denominações dadas aos estilos e estruturas das obras de arte, como

Classicismo, Maneirismo, etc. Mas, além disso, é também – e sobretudo – “uma emergência histórica, um evento sócio-cultural” (p.14). Assim, o Romantismo não seria apenas um conjunto de procedimentos estéticos, mas também uma escola historicamente definida que surge em um contexto sociocultural específico – favorável a transformações bastante singulares.

A apresentação de Guinsburg atesta a existência de análises divergentes, que ora definem o Romantismo como uma escola literária, ora como uma postura filosófica e até mesmo como uma tendência, a romântica, existente em diversas épocas e culturas. Ainda que debruçar-se sob tantas concepções seja terreno fértil às investigações literárias, posicionarmo-nos mediante tais divergências não é nosso objetivo, pois entendemos que tais concepções não se anulam, mas se complementam.

Sendo assim, tomamos, nessa pesquisa, o Romantismo como ambas as definições: um movimento artístico historicamente definido, que data da metade do séc. XVIII, inaugurando procedimentos estéticos até então inéditos, assim como uma posição filosófica que perpassa os outros movimentos que após ele surgiram ou, até mesmo, como defendiam os românticos alemães, um estado de espírito de toda a humanidade, como faz conhecer Otávio Paz, ao apresentar o Romantismo:

O romantismo foi um movimento literário, mas também foi uma moral, uma erótica e uma política. Se não foi uma religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia: um modo de pensar, sentir, enamorar-se, combater, viajar. Um modo de viver e um modo de morrer. (PAZ, 1984, p.83)

Acreditamos, assim como Paz, no caráter heterogêneo e essencial do Romantismo, que ultrapassa as fronteiras do movimento estético e se perpetua, por meio de tendências românticas ou *traços romantizantes*, em movimentos artístico-culturais atuais, como na Pós-modernidade.

Proença Filho (1999), ao investigar a relação entre a Pós-modernidade e a literatura, retorna à Modernidade, afirmando que esta traz consigo uma intensa e utilitarista modernização social e industrial, que foi, durante o passar do tempo, se intensificando e dando origem a um processo de desumanização, que atinge seu ápice na segunda guerra mundial.

A partir da segunda guerra, percebe-se uma crise da Modernidade. A utopia moderna passa a ser questionada, na medida em que o progresso por ela buscado

tem por consequência a morte de milhões de pessoas, em uma guerra sem precedentes. O homem se vê incrédulo diante dos terrores modernos. Assim, após o fim da guerra, a sociedade vê vacilar os tão sonhados ideais modernos e, portanto, torna-se incrédula ante esses e quaisquer outros ideais. Irrompe, portanto, uma nova configuração da sociedade, ou um novo pensar sobre essa sociedade: a Pós-modernidade, que é aqui situada como o período estético e histórico, que se inicia após a segunda guerra mundial, e que se concebe como convergência da Modernidade:

“pós-modernidade” já é o termo corrente para caracterizar nossa fase contemporânea, ou seja, um período iniciado na década de 60 ou 70 e que já não crê em utopias em relação ao futuro e acostumou-se a duvidar dos supostos benefícios do progresso. Portanto, o conceito da modernidade já serve de matriz referencial para o movimento cultural que o sucede. (VOLOBUEF, 2008, p.14)

Volobuef (2008) segue dizendo que é, ao contrariar seu princípio de mudança, que a Modernidade abre caminho para a Pós-modernidade – uma vez que a Modernidade acaba por esgotar seu potencial crítico ao transformar em norma o que antes era fervor criativo, normatizando suas mudanças: transgressão vira cerimônia e a rebeldia procedimento, como afirma Paz (1984). Enquanto alguns acreditam ser a Pós-modernidade a consequência da exaustão moderna, outros defendem que ela é, na verdade, a Modernidade levada às últimas consequências.

Assim, nota-se uma divisão teórica entre aqueles que concebem a Pós-modernidade como perpetuação da Modernidade e aqueles que a veem como rompimento com o moderno. Entendemos, pois, que ambas as concepções se entrelaçam, tendo em vista o conceito de ruptura que estamos acompanhando, apresentado por Paz, na medida em que a Pós-modernidade pode ser compreendida como um rompimento com a Modernidade, mas sem nunca perder de vista que tal rompimento é ambíguo, pois, ao romper, retoma. A Pós-modernidade realiza assim um processo dialógico, pois procura, de certo modo, substituir a Modernidade, mas tem nela sua “matriz referencial”. São muitos os diálogos entre esses dois movimentos estético-culturais, sendo um deles a postura crítica, que ambos possuem, em relação a todo sistema que se assume como acabado, convencional e universal.

No entanto, a natureza dessa crítica, especialmente o que se espera a partir dela, parece ter um caráter diverso nesses dois momentos. Enquanto a Modernidade rompe com o universalizante, acolhendo o inesperado e o diverso, mas tendo sempre em vista um princípio de unidade e, portanto, tentando agrupá-los como um absoluto, a Pós-modernidade acolhe o diverso, assumindo todos os seus estilhaços e deslegitimando qualquer possibilidade de unidade:

O pós-modernismo (...) se recusa a propor qualquer estrutura ou, como a denomina Lyotard (1984a), qualquer narrativa-mestra - tal como a arte ou o mito - que serviria de consolo para esses modernistas; Ele afirma que tais sistemas são de fato atraentes, talvez até necessários; mas isso não os torna nem um pouco menos ilusórios. Para Lyotard, o pós-modernismo se caracteriza exatamente por esse tipo de incredulidade em relação às narrativas-mestras ou metanarrativas: aqueles que se queixam da "perda de sentido" no mundo ou na arte é tão realmente lamentando o fato de que o conhecimento já não é esse tipo de conhecimento basicamente narrativo (1984a, 26). Isso não quer dizer que, de alguma forma, o conhecimento desaparece. Não se trata de nenhum paradigma radicalmente novo, mesmo que haja mudança (HUTCHEON, 1991, p.23)

Assim, a Pós-modernidade, sendo regida pela incredulidade, ou credulidade provisória, destitui de qualquer narrativa, seja ela ficcional, mítica ou histórica, o caráter de detentor(as) da verdade; antes, assume que a ideia de uma verdade unívoca, que pode ser apreendida por meio de uma "narrativa-mestra", é ilusória. Todavia, é importante observar que, ao tentar destituir os centros de ordenação, a Pós-modernidade acaba por inaugurar outros centros, na medida em que afirmar que a verdade não existe, ou que ela só pode ser concebida como exercício de um sujeito, dentro de seus limites subjetivos, é afirmar, também, uma verdade. E é nesse processo que reside a contradição pós-moderna, na afirmação, como verdade, de que a verdade não existe. Afirmação essa que pode ser tão categórica e redutora quanto a afirmação de que a verdade pode e deve ser apreendida – pensamento esse que os pós-modernos tanto criticam.

Todavia, como apresenta Hutcheon, tal concepção não é radicalmente nova, mesmo que seja pautada na mudança. A novidade, nos pós-modernos, é o uso da ironia como potencialidade que abarca o contraditório e problematiza a natureza intrínseca das coisas, ou a Verdade, sem nunca apresentar repostas a essa problematização:

O que há de mais novo é a constante ironia associada ao contexto da versão pós-moderna dessas contradições, bem como sua presença obsessivamente repetida. Talvez isso explique por que, entre nossos melhores críticos culturais, tantos tenham sentido a necessidade de abordar o tema do pós-modernismo. O que seus debates demonstraram é que o pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o "natural". Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado) (HUTCHEON, 1991, p.13)

São muitos os fios que unem os contemporâneos aos românticos, sendo um desses fios, entre tantos, o da ironia – tendo em vista, sobretudo, o entendimento de ruptura e, claro, essa importante relação estrutural entre a Pós-modernidade e a ironia, apontada por Hutcheon. Em um sentido geral, a ironia é entendida como “significar o contrário do que se diz”, concepção que parece reduzir a complexidade dessa estratégia, mas que, na verdade, “não esgota a dimensão significativa da ironia, pois não é de esquecer que a ironia, dizendo o contrário do que afirma, diz sobretudo mais do que fica expresso.” (FERRAZ, 1988, p. 16).

A ironia é a tensão entre elementos contraditórios, pois à medida que diz “A” visando “Não A”, carrega em si ambos os sentidos. Tem sua origem, portanto, na tensão dos discursos incongruentes e é, por isso, contraditória em todos os aspectos, como ressalta Camila da Silva Alavarce (2008): Para que a ironia se efetive é essencial que o irônico seja visto como tal. Portanto, é necessário um sujeito que a exerça, o ironista:

Nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, sendo este aquele que percebe *dualidades* ou *múltiplas possibilidades* de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a *duplicidade* de sentido e a *inversão* ou a *diferença* existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (DUARTE, 1994, p.55)

Os poetas românticos são, portanto, grandes ironistas, pois percebem as ambiguidades constitutivas do “real” – uma vez que o seu olhar é, necessariamente, um olhar que privilegia a tensão – e se ocupam em construir dissonâncias no interior do texto literário, por meio da ironia. E, assim, utilizando-a, aproximam dualidades, como obra e criador, autor e leitor, real e ficcional, entre outras.

Assim, ao romper com a concepção clássica de arte, os românticos passam a percebê-la como criação de um artista particular, o que, por conseguinte, torna a obra artística mais autoconsciente de seu próprio caráter ficcional, ao ser, nesse momento estético-cultural e histórico, compreendida como linguagem e construção – o que, por conseguinte, possibilita crescente autonomia formal da ironia, como afirma Ferraz:

Tal independência coincide, afinal, como o momento em que na literatura o autor não só é capaz de se apresentar dentro da obra, como fizera no D. Quixote ou nas comédias de Shakespeare, mas toma consciência (e assume essa consciência no seu modo de fazer literatura) de que não é só o autor, mas o criador de um “organismo”, e não apenas o veiculador de um código mimético que a poética impusera de maneira ou menos sistemática. A autonomia formal da ironia processa-se quando mal se começa a adivinhar a inevitabilidade de a literatura ser linguagem, quando se começa a perceber que a obra literária não é só, ou sobretudo, uma interpretação/representação (mimese) do universo (real ou poético), mas, mais do que isso, um modo peculiar de a linguagem form(ul)ar um universo; a própria linguagem é o mundo. (FERRAZ, 1987, p.19)

É, assim, no Romantismo, que a ironia ganha autonomia formal, já que, angustiados pelo momento vivido, os jovens românticos anseiam uma nova arte, que opere através do lúdico, do fingimento, do antipragmatismo. Buscam, portanto, uma arte que se apresente como construção de um artista individual e que desmascarar os artifícios que a constrói – ou, no mínimo, que os revele e os legitime enquanto artifício – como apresenta Leila Parreira Duarte:

É nesse ambiente que surge a ironia romântica: se a arte tradicional primava pela representatividade, a nova arte procura enfatizar e evidenciar a própria artificialidade. Se a nova sociedade era dominada pela hipocrisia, pela representação, o novo artista, irreverentemente, passa a denunciar esse culto da aparência. Não o faz, entretanto, através da mimese tradicional ou de crítica direta e contundente, pois usa o artifício do humor, a ironia refinada e lúdica, que nega e afirma, criando assim algo que evidencia o seu estatuto de arte e marca a sua distância de uma realidade indesejada. (DUARTE, 2006, p.14)

Como demonstra Duarte, é nesse contexto que surge a teorização acerca da ironia romântica, proposta primordialmente por Schlegel. Considerado um dos precursores da crítica literária moderna, o poeta romântico alemão, amparado pelas ideias de Fichte desenvolvidas em *Doutrina da Ciência*, traz à tona uma nova

concepção acerca da ironia, ampliando sua dimensão significativa para além de figura da retórica.

Schlegel e os primeiros românticos alemães retomam Fichte e sua concepção de Eu Absoluto e engendram seu movimento na ideia deste Eu criador de toda realidade, um eu autoconsciente, “fonte originária de todo pensamento, um eu supra-individual, sem dimensão empírica, universal e incondicionado” porque é feito de “suas próprias reflexões, de seus próprios pensamentos.” (SCHEEL, 2009, p.56). Assim, os primeiros românticos alemães passam a buscar uma forma de comunicação inédita, capaz de expressar a unidade absoluta deste Eu autoconsciente – e a ironia é uma dessas formas de expressão, como nos faz ver Marcio Scheel:

A filosofia, a crítica e a teoria literária, além da própria criação estética dos referidos românticos, afirma a importância do Eu Absoluto na construção do pensamento teórico de Schlegel e Novalis e no modo como estes, buscando a unidade absoluta do eu, e afirmando a incondicionalidade de toda reflexão, concebem a necessidade de criar uma nova forma de expressão, que fosse capaz de dar vazão à reflexão em sua absoluta instantaneidade: esta forma autoconsciente foi o fragmento literário (não só ele, mas também a alegoria, a ironia e o Witz) (SCHEEL, 2009, p.56)

Amparado na filosofia de Fichte, é Schlegel quem, primeiramente, teoriza sobre a ironia romântica e o faz tendo como ponto de partida a ironia socrática que, como afirma Suzuki, “não é um saber que pode ser situado numa região específica do conhecimento, não é um campo científico delimitado, com objetos e fins predeterminados” (1998, p.177), mas que, em linhas gerais, pode ser concebido através do jogo dialético realizado por Sócrates, na busca da localização da verdade.

Márcio Suzuki (1998) afirma que esta retomada da ironia socrática ocorre por conta da possibilidade que esta fornece à filosofia: a de se tornar um “saber do saber” sem ter de afastar da sua *genialidade*, ou seja, de sua liberdade da reflexão – conceito tão caro aos românticos. Assim, retomando a ironia socrática e seu jogo dialético de reflexão, Schlegel propõe o uso da ironia no interior da obra literária, como expressão de um Eu que está absorto em sua própria subjetividade, mas consciente de seu poder de criação:

A total submersão no sentimento [Sentimentalität] ou na inventividade [Fantasie] pode conduzir a um tipo de Romantismo,

mas somente com o mais alto grau de ambos será criada esta tensão de opostos que é o Romantismo absoluto ou a Ironia Romântica. (SCHLEGEL apud MUECKE, 1995, p. 119).

Desse modo, percebe-se a importância da ironia para Schlegel, que é, para o poeta, expressão máxima do Romantismo, o Romantismo absoluto. Tal concepção vai ao encontro da afirmação de Kierkegaard, que diz que ironia, irônico, Romantismo e romântico são termos intercambiáveis. A ironia se configura, assim, como elemento constitutivo do Romantismo alemão e “indispensável a própria ideia de ‘romantismo’” (BOURGEOIS, 1974 apud BRAIT, 2008, p.31) ou ainda “[...]o fundamento último da estética romântica.” (FERRAZ, 1988, p. 41). É por isso, portanto, que Schlegel definirá a ironia romântica não como um tropo, uma figura de linguagem, mas como “um programa estético-político”, que ocorre na composição da uma obra e que une elementos divergentes:

[...] tudo deveria ser jocoso e sério, francamente aberto e profundamente escondido. Origina-se da união entre o *savoir vivre* e o espírito científico, da conjunção de uma filosofia perfeitamente instintiva com uma perfeitamente consciente. Contém e desperta um sentimento de indissolúvel antagonismo entre o absoluto e o relativo, entre a impossibilidade e a necessidade de comunicação completa. (SCHLEGEL apud MUECKE, 1995, p. 40-41)

Assim, a ironia romântica é compreendida como multiplicidade, que traz em si elementos contraditórios que incidem um sob o outro e que permitem ao autor uma reflexão consciente sobre sua construção. É também, pela ironia, que ocorre a tentativa de expressão de uma comunicação total. E aí reside o jogo da ironia, pois sabe da necessidade de uma comunicação incondicional para atingir a universalidade dos homens, mas reconhece que tal totalidade é impossível:

Tal como em Sócrates, tampouco aqui a ironia se deixa fixar: em última instância ninguém pode dizer, por exemplo, que entendeu inteiramente um autor, que esgotou completamente o sentido de um texto – pois a inteligibilidade só é concebível pela remissão a uma totalidade [...] A exigência incondicional de inteligibilidade permanece, mas só há uma maneira de satisfazê-la: percebendo que é ao mesmo tempo desejável e inatingível, necessária e impossível. (SUZUKI, 1998, p.179)

Nos parece que, ainda que impossível, tal busca por totalidade só pode ocorrer pelo viés da ironia, uma vez que, ao expressar os opostos, não somente pelo contraste, mas, principalmente, pelo diálogo, a ironia acaba por alcançar as bordas

do discurso, as extremidades e associá-las. O que antes encontrava-se distante, aproxima-se por meio de um processo dialógico e que, portanto, melhor possibilita a comunicação – ainda que não total, mas que, paradoxalmente, anseia essa totalidade, portanto.

Ainda que explicitemos aqui o modo de funcionamento da ironia, este não é ditado a priori, não é possível estabelecer regras de união dos opostos, para que tomando-as como parâmetro, atinja-se a ironia. Pois a ironia, como afirma Suzuki, foge às regras e não pode ser colocada em receitas prescritivas:

Ser irônico é uma tarefa da mesma ordem de dificuldade que aquilo que Schlegel chama de “imperativo categórico de genialidade”, onde a exigência nem sempre é proporcional ao resultado: “Deve-se exigir gênio de todo mundo, mas sem contar com ele”. Como na criação do gênio, também na ironia não é possível afirmar nada inteiramente a priori, pois não se pode prescrever regras que orientem onde arte e natureza, intenção e instinto, seriedade e fingimento, se fundem e se separam. Por mais que possam fornecer algumas diretrizes, as regras, num caso como noutro, serão sempre insuficientes para pôr em ordem aquilo que justamente se compraz em fugir de toda ordem. (SUZUKI, 1998, p. 180)

Tendo como princípio norteador “fugir de toda ordem”, a ironia deixa de ser concebida como uma figura da retórica ou como um aspecto linguístico facilmente localizado no discurso e torna-se a expressão de um eu consciente, que por meio de uma “dialética da reflexão” transforma a si mesmo em seu objeto, inaugurando assim uma literatura que se auto questiona e critica.

Beth Brait (2008) afirma que são vários os aspectos que diferem a ironia romântica da ironia como figura de linguagem, mas o principal deles se refere ao fato de a ironia romântica ser estritamente relacionada ao conceito de poesia construído dentro idealismo alemão. As concepções de poesia e ironia romântica são tão afins, dentro deste romantismo, que Schlegel denomina a “instância criada pela atuação da ironia romântica como π^2 [Poesia elevada à segunda potência ou poesia da poesia], isto é, a arte que reflete sobre a própria condição.”, como afirma Medeiros (2015, p.110).

É frequente, em Schlegel, a ideia de ironia como subjetividade elevada a segunda potência ou uma subjetividade da subjetividade, contrapondo-se assim a ironia socrática, conforme apresenta Kierkegaard em sua obra *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates* (1991):

Se a ironia é pois uma determinação da subjetividade, então veremos em seguida a necessidade de duas formas de aparição deste conceito; e a realidade ajuntou um nome a ambas. A primeira forma é naturalmente aquela na qual a subjetividade pela primeira vez fez valer seu direito na história universal. Aqui temos Sócrates, quer dizer, com isso nos é assinalado onde temos de procurar o conceito em sua aparição histórica. Quando, porém, a subjetividade se anunciou no mundo, não voltou a desaparecer sem deixar vestígio, o mundo não recaiu na forma anterior do desenvolvimento, muito pelo contrário, o antigo desapareceu e tudo se tornou novo. Se doravante deve ser possível que se mostre uma nova forma de aparição da ironia, isso tem de acontecer de maneira que a subjetividade se faça valer em uma forma ainda mais alta. Tem de existir uma segunda potência da subjetividade, uma subjetividade da subjetividade, correspondente à reflexão da reflexão. Com isso estamos novamente orientados historicamente, somos com efeito reportados ao desenvolvimento que a filosofia moderna experimentou em Kant e que se completou em Fichte, e ainda mais proximamente aos pontos de vista que após Fichte fizeram valer a subjetividade elevada à segunda potência. (1991, p. 212-3)

Ao mencionar pontos de vista após Fichte, Kierkegaard está se referindo, especificamente, às reflexões de Schlegel e alguns de seus contemporâneos. Esta subjetividade potencializada é criticada por Kierkegaard, mas especialmente por Hegel, que chega a denominar a ironia de “expressão de um subjetivismo individualista, de subjetividade “vaidosa” e “vazia”, que anula todo conteúdo e toda objetividade” (ORTEGA, 2000, p. 28 apud BOGADO, 2007, p.48). Retomamos brevemente as críticas direcionadas à subjetividade romântica, na medida em que essas críticas acabam por atingir, também, a ironia. Todavia, como apresenta Bogado, a negatividade atribuída por Hegel ao subjetivismo romântico é fruto de um olhar exíguo:

Ver a ironia como um ato de expressão subjetivo e individual em que o sujeito, ao buscar a consciência de um saber absoluto, é engolido por um solitário movimento de interiorização, não só reduz como falseia as verdadeiras intenções de Schlegel. Hegel detectou o espírito contemplativo dos românticos, mas não percebeu o movimento de exteriorização da ironia. Construída a partir da alegoria, a ironia é operada, em Schlegel, justamente com a intenção de promover a objetividade e a reflexividade da obra. (BOGADO, 2007, p.48)

Ainda que tenha sido vista como uma expressão exacerbada de subjetividade, a ironia romântica se dá de forma autoconsciente, tendo sempre em vista a reflexão. A teatralização do Eu, tão frequente nas obras que se utilizam da

ironia romântica, pode ser vista como um derramamento da subjetividade de um autor empírico, todavia, justamente por se tratar de ironia, um sentido uno não pode ser designado às obras que fazem uso deste operador.

Com o auxílio do humor, as obras românticas, que utilizam a ironia, demonstram sim a presença de seu autor, mas se o fazem não é pelo único intento de expressar a subjetividade deste, mas sim de expor a posição crítica deste mesmo autor, seja em relação a sua própria obra ou a aspectos da ordem social. Percebe-se que a ironia romântica faz, sim, escancarar as portas da subjetividade, mas sempre de um modo autoconsciente e reflexivo, e tecido por um Eu que se quer visto não apenas na sua individualidade, mas, principalmente, pela sua capacidade reflexiva.

A ironia romântica demonstra, assim, uma reflexão sobre a criação artística inserida na própria obra de arte. É, desse modo, uma obra que se apresenta como tal, demonstrando a presença de seu autor empírico, seja por meio de uma discussão sobre sua própria construção; ou através de um narrador que constantemente discute sobre a crítica e produção literária de seu tempo. São muitos os modos de se utilizar a ironia romântica. Sejam eles explícitos ou mais implícitos, é certo que esta ironia, por meio da autorrepresentação de um eu, deixa claro àqueles que conseguem percebê-la – pois se tratando de ironia, depende de um interlocutor para que se efetive – que a obra que se tem em mãos quer-se vista como tal:

A ironia é, pois, o meio que o eu usa para se auto-representar artisticamente, movimento dialético entre realidade e ficção. Daí que este diferente modo de fazer literatura expressasse sobretudo a duplicidade, o distanciamento, em súbitas mudanças de tom e de situação, ao mesmo tempo que se apresentava verídico, único, a própria vida. (FERRAZ, 1988, p. 43)

Na Modernidade, a ironia ainda está atrelada a uma ideia de verdade, ou utopia de verdade. Como afirma Ferraz: uma literatura, construída por meio da ironia, que se apresenta como verídica e única. Há, nos românticos, um autor que ficcionaliza sua voz a fim de expressar seus julgamentos e críticas acerca de um grupo, ou de um modo de criação artística específico – por exemplo, usar a ironia romântica para criticar o fazer literário de outros autores, ou utilizar a ironia como tropo para criticar a sociedade burguesa. Nas narrativas do século XIX português,

num sentido geral, são escancarados e destituídos certos saberes e comportamentos, por meio da ironia, mas logo novos saberes e verdades são instaurados, no lugar antes ocupado por aquilo que se criticou. A ironia, no Romantismo, é utilizada almejando uma comunicação total, por meio da harmonização de elementos contraditórios – mesmo sabendo-se a linguagem insuficiente, como apresenta Schlegel.

Na Pós-modernidade, a ironia almeja também, às avessas, uma comunicação total, não de uma totalidade relacionada a qualquer sensação de completude – como no Romantismo – mas, sim, de uma totalidade que deseja acolher todos estilhaços de leitura ou, ainda, a diversidade de toda possibilidade de leitura – por isso uma única obra é composta por várias narrativas que, por sua vez, são fragmentárias, não formam um todo, mas enfatizam a multiplicidade dos relatos.

Percebemos também que a ironia romântica potencializa as questões já levantadas pela Pós-modernidade, como a ficcionalização de tudo, ou, a máxima de que tudo é linguagem – por meio da relação entre história e ficção. Todavia, ao invés de se posicionar diante deste embate, a ironia contenta-se em subir ao palco, apresentar os participantes deste jogo, colocá-los em diálogo e sair de cena, sem nunca apresentar respostas. A ironia não se atém em estabelecer sentidos consolidados, mas problematizá-los, fazendo ecoar o esvaziamento desses mesmos sentidos.

Assim – tendo em vista o *cópus* literário sobre o qual nos debruçamos, a saber, as narrativas portuguesas do século XIX e o romance contemporâneo português, de Hélder Macedo – entendemos que modernos e pós-modernos, utilizam a ironia romântica no sentido das teorias do século XIX em torno desse conceito. A diferença se dá em torno dos efeitos de sentidos almejados, já que – inserida na contemporaneidade – a narrativa de Hélder Macedo está atravessada pela estética da Pós-modernidade, compreendida por este trabalho no sentido proposto por Hutcheon, e dessa maneira, põe em funcionamento um tipo específico de ironia romântica: aquele que, sim, ainda põe em cena e convoca o ideário romântico, iluminando, porém, não um desejo de absoluto, mas, ao contrário, a sua impossibilidade.

Logo, pensando em nosso recorte ficcional, entendemos que a ironia romântica pode ser definida como uma busca por desfazer o status de representação do real que a literatura anteriormente possuía, com os clássicos;

revelando, invariavelmente, as mãos que constroem a obra ficcional e que instauram, por meio desta ironia, uma arte que possui sua própria realidade – a de se saber ficção.

Consciente de seu caráter ficcional e, por conseguinte, de sua insuficiência enquanto representação da realidade, a arte tecida pelos fios da ironia romântica tenta conciliar o inconciliável: arte e natureza, realidade e ficção, absoluto e relativo; certamente por isso acaba por abarcar melhor a experiência vivida em toda sua contingência e ambiguidade. Colocando em funcionamento, sempre, algo que transita num lugar intermediário – um lugar-entre – essas dualidades que se pressupõem, arriscamos dizer que a ironia romântica, nos românticos, sinaliza o relativo para chegar, novamente, a algum absoluto; na Pós-modernidade – tendo em vista o nosso romance de estudo – a ironia romântica aponta o relativo para elegê-lo, incondicionalmente.

3.2 – *Vícios e virtudes* e o traçado pós-moderno da ironia romântica

“A Ironia é o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente. E a ironia atravessa dois estádios: o estádio marcado por Sócrates, quando disse “sei só que nada sei”, e o estádio marcado por Sanches, quando disse “nem sei se nada sei”.

Fernando Pessoa.

A fim de explicitar as diferenças mencionadas anteriormente, em relação ao uso da ironia romântica, faz-se necessário voltarmos nosso olhar ao exercício desta ironia não só na obra de Macedo, mas também em uma narrativa do Romantismo – momento em que a ironia romântica é teorizada. Pois, se tratando de uma pesquisa que lida com a tensão entre elementos dissonantes, nada mais adequado do que construir nossa análise também pela via do contraste. Portanto, tomaremos para a análise não só *Vícios e Virtudes* (2002), mas também, brevemente, o romance *Coração, Cabeça e Estômago* (2016) de Camilo Castelo Branco.

Os textos literários marcados pela ironia romântica, “chamam atenção, explícita ou implicitamente, para seu status enquanto peça, para sua natureza ilusória” (MUECKE, 1995, p. 95). São, portanto, diversas as maneiras em que o autor pode exhibir os jogos da representação artística e colocar às vistas o caráter fictício da arte. Seja de modo explícito – em que o narrador tece críticas sobre o que narra ou dialoga com o leitor, por exemplo – ou de modo mais velado, em que os bastidores da criação artística são apresentados por meio de reflexões filosóficas.

Assim, essa ironia pode aparecer no romance ao estilo Machadiano, por exemplo, em que o narrador conversando com o leitor tece críticas a outras escolas literárias ou pausa suas narrações para tecer reflexões próprias ou, ainda, suplica ao leitor que pare de ler seus livros, de modo satírico. Machado de Assis não deseja que seus leitores abandonem a leitura do romance, mas se utiliza da ironia para demarcar sua posição de autoria.

Quem, tal qual Machado de Assis, se utiliza da ironia romântica é Camilo Castelo Branco, importante escritor português do séc. XIX. O autor escreveu desde contos e romances a cartas e sermões, e é reconhecidamente um dos poucos autores a viver, exclusivamente, do ofício da escrita. Em seu romance *Coração, Cabeça e Estômago* (2016), publicado em 1862, Camilo utiliza ironia para

desmascarar os vícios da classe burguesa de Portugal, ao mesmo tempo em que faz uso da ironia romântica para refletir acerca de questões da ordem moral e literária, que lhe são caras.

Nesta narrativa lê-se a história de Silvestre da Silva, que tal qual Brás Cubas, escreve uma biografia, que é publicada após sua morte. Todavia, diferentemente de Brás Cubas, Silvestre escreve seus relatos ainda em vida e deixa-os a encargo de um amigo para que sejam publicados, a fim de pagar as dívidas que possui. Há em toda a obra um tom irônico e satírico, por meio do qual o narrador tece suas críticas a sociedade burguesa. Mas, é a figura do editor, amigo de Silvestre, que nos interessa. Pois é, por meio deste, que a ironia romântica se apresenta de forma mais explícita.

A obra é dividida em três partes – coração, cabeça e estômago, representação das diversas fases vividas pelo narrador Silvestre – e tal divisão pode ser vista, dentre outras análises, como as transições da escrita de Camilo, que viveu a efervescência do ultrarromantismo, mas sem nunca se posicionar completamente neste movimento, colocando-se sempre em um lugar fronteiro:

Habitúamo-nos, por outro lado, a classificar a produção literária oitocentista em correntes bem precisas e de largo prestígio: romantismo, realismo, simbolismo. Claro que várias obras vão circulando de uma corrente para outra ou engendrando correntes intermédias (—realismo romântico, por exemplo), e a de Camilo já deve ter passado por quase todas. Aliás, a este respeito, a dificuldade não está em classificar o conjunto da sua obra: tem sido, como se sabe, romântica, ultra-romântica e até realista [...]. Não, o problema ainda é o homem, ou seja, a sua aversão às escolas, às correntes, a sua marginalidade relativamente aos cenáculos ideológicos e a errância violenta em que foi atacando e ridicularizando todos (mas sobretudo a naturalista, claro), sem se situar conscientemente em nenhuma delas (BAPTISTA, 1988: 17 – 18 apud DANIEL, 2010, p. 20).

Explica-se assim a mordaz ironia que o editor – segundo narrador – direciona ao olhar excessivamente romântico de Silvestre: “O Coração reina desde 1844 até 1854. São aqueles dez anos em que nós vimos Silvestre fazer tolice brava.” (CASTELO BRANCO, 2016, p.21). As críticas que são feitas sobre Silvestre fazem transparecer a posição de Camilo sobre os excessos românticos, desse modo, ambos – Camilo e o editor – são associados.

Herdeiro dos escritos de Silvestre, o editor faz questão de ressaltar que legou os escritos do amigo e que foi incumbido de publicá-los, a fim de pagar seus credores com a venda do romance e que, portanto, o amigo-defunto deveria ser grato:

Eu fui o herdeiro dos seus “papéis”. [...] Aceitei a distinção como necessária e retirei com a papelada, resolvido a dá-la estampa [...]. Espero que Silvestre ainda venha a agradecer-me o culto que assim dou à memória dele, convertido em aroma de flor, em linha de cristalina fonte ou em ambrosia de vinho do Porto, metamorfose mais que muito honrosa, mas poucos admirativa nele, que foi deste mundo já saturado em bom vinho. É opinião minha que o nosso amigo, a esta hora, é uma folhuda parreira (CASTELO BRANCO, 2016, p.20,21)

Desse modo irônico o editor, que não é nomeado, redige, durante toda a obra, notas de rodapé em que revisita os relatos apresentadas pelo narrador, ora acrescentando novas informações, ora modificando os fatos narrados, sempre de modo irônico. Através das notas, esse segundo narrador contextualiza a obra e justifica suas escolhas como editor, marcando desde o princípio sua posição, como nos faz ver o preambulo da obra:

Os manuscritos de Silvestre careciam de ser adulterados para merecerem a qualificação de romance. É coisa que eu faria, se pudesse. Acho aqui em páginas correntemente numeradas sucessos sem ligação nem contingência. Umas histórias em princípio, outras que começam pelo fim e outras que não têm nem fim nem princípio. Pode ser que eu, alguma vez, em notas, elucide as escuridades do texto, ou ajunte às histórias incompletas a catástrofe. (CASTELO BRANCO, 2016, p.23)

O editor não oferece dúvidas quanto a sua interferência no texto, assinalando, efetivamente, suas intervenções por meio das notas. Este segundo narrador chega a afirmar que adulteraria o texto, se pudesse. Ao leitor mais atento fica clara a não confiabilidade do editor, que tendo em mãos os escritos do amigo, organiza-os, adiciona informações a fim de elucidá-las e diz querer adulterá-las. Assim, desde o princípio é apresentado o jogo irônico em que o leitor está prestes a entrar: o de uma obra que se apresenta como montagem, como construção. Nas notas do editor, podemos ver a concepção do “irônico” apresentada por Kierkegaard (1991):

Ou o irônico se identifica com a desordem que ele quer combater, ou ele assume frente a essa uma relação de oposição, mas

naturalmente, sempre de tal modo que esteja consciente de que a aparência dele é contrário daquilo em que ele se apóia, e que saboreie essa inadequação. (KIERKEGAARD, 1991, p. 217)

O editor claramente se opõe aos relatos e concepções do amigo, mas tem plena consciência de sua inadequação, de que seu papel de paladino da boa literatura e moral é inadequado, uma vez que, ciente da má qualidade do texto de Silvestre, decide, ainda assim, publicá-lo. E é nessa constatação que reside a ironia, a de um narrador que duramente critica o que é relatado, mas que continua por acompanhar o relato, como expectador e interventor, ao invés de cessá-lo ou adulterá-lo silenciosamente e, assim, poupar o texto de suas críticas. Ao invés disso, prefere sinalizar seu desagrado e rapidamente expressar seu desejo de adulteração, aparentemente não realizado.

É também possível perceber os jogos irônicos da obra, por meio das mudanças de posições do editor: ora se apresenta como autor de seus próprios romances; ora é personagem dos relatos do amigo, além de leitor dos escritos herdados e dos jornais que este publicava; ademais é também editor dos escritos do amigo, adicionando notas elucidativas – como afirma – ao mesmo tempo em que tece comentários críticos sobre os fatos narrados, ainda que afirme, não ter a intenção de adulterá-los. Essa multiplicidade de papéis representados pelo editor demonstra o uso da ironia romântica, uma vez que, em obras que façam mão dessa ironia, a multiplicidade de papéis assumidos pelos narradores é frequente, misturando-se com a própria figura do autor empírico, em um movimento de reforço a instância ficcional da obra.

Em algumas notas o editor se dispõe a apenas acrescentar novas informações sobre as pessoas mencionadas por Silvestre, em outras atém-se exclusivamente a julgar à escrita do amigo, relatando a imoralidade de seus escritos “Olha se te lembras que os seus folhetins eram um viveiro de imoralidade vestidas, ou nuas, à francesa. (2016, p.21) ou a aparente falta de clareza “Silvestre ia muitas vezes derramado nestas divagações, que denotam pouca firmeza na composição e desleixada contextura nas ideias” (2016, p.58). Gracejando com a qualidade dos escritos de Silvestre, chega a compará-los com a de grandes escritores brasileiros:

No volume denominado *Coração* encontro algumas poesias, que não traslado, por desmerecerem publicidade, sobre serem imprestáveis ao contexto da obra. [...] Silvestre, em poesia, era vulgar; e a poesia

vulgar, mormente na pátria dos Junqueiras, dos Álvares de Azevedo, dos Casimiros de Abreu e dos Gonçalves Dias, é um pecado publicá-la. Sonogo, pois, as poesias, em abono da reputação literária do nosso amigo. (CASTELO BRANCO, 2016, p.23)

Os comentários irônicos compostos pelo editor são lidos, por nós, como oriundas do próprio Camilo, em um movimento que demonstra o uso da ironia romântica. O elogio do editor aos escritores brasileiros é também um elogio de Camilo a estes mesmo escritores, uma estratégia bem sucedida do autor, uma vez que o preambulo da obra foi escrito para a edição a ser impressa no Rio de Janeiro – segundo o editor.

Há, ainda no preambulo, um diálogo entre o editor e Faustino Xavier de Novais, poeta satírico português a quem Castelo Branco escreveu diversas cartas. E na décima nota é novamente aproximada essas duas figuras, uma vez que este afirma ter também publicado romances: “Esta D. Margarida e outros personagens mencionados em seguida pode o leitor conhecê-los em diferentes romances do editor.” (CASTELO BRANCO, 2016, p.136). Em obras que fazem uso da ironia romântica o autor quer-se visto por detrás de suas personagens, já que ao reforçar sua presença na obra, o escritor desmitifica a ilusão da representação, mostrando que a ficção que o leitor tem diante de si é exatamente isso: ficção. Assim, acaba por dar ainda mais força à ficção criada. “Em nome da autenticidade, a desmistificação reforça a força mistificadora da ficção”. (FERRAZ, 1987, p.80)

Outro movimento que demonstra o uso da ironia romântica é de interlocução com o leitor. Há durante a obra diversos momentos em que o leitor é convocado para dentro do texto – tal qual realiza Machado de Assis – seja para alertá-lo da má qualidade do texto que está por vir: “Defendo a paciência do leitor dos duros golpes que lhe estão iminentes.” (2016, p.51) ou simplesmente para reforçar a posição crítica do editor – sem nunca deixar de ironizar a escrita do narrador: “O leitor decerto me agradece a reprodução do poema, que passou despressentido e sem assinatura num jornal literário daquele tempo” (2016, p.119). Essa narração em primeira pessoa, que convoca o leitor e compartilha com ele suas impressões, simula o momento da enunciação. É como se aquele que lê fosse imediatamente colocado ao lado do editor e, desse modo, pudesse espiar as notas sendo escritas e, por conseguinte, a obra sendo editada, criada, ressaltando, assim, o caráter ficcional desta narrativa.

Ao apresentar uns “relances da poesia cética” de Silvestre, o editor comenta: “Entro pela mais filosófica” e apresenta o primeiro dos sonetos. E assim segue, comentando todos os trechos: “As seguintes coisas são menos inocentes” acompanhado por “Esta quadra da poesia LXIX é mais raivosa”. Por fim, afirma: “Basta isto para terror das almas e amostra da poesia contemporânea de Silvestre.” (2016, p. 51) e assim sucede sempre que algum poema do narrador é apresentado: analisa-o, segundo seus critérios e acaba por relega-lo para longe do que entende ser a verdadeira poesia:

Em caução da minha crítica, declaro que me afasto dos admiradores de Silvestre, se alguns ele tem, como poeta. A genuína poesia não é aquilo, nem o foi nunca. O poeta puro-sangue levanta-se sobre o lodo da vida real e senhoreia-se dos milhares de mundo que Deus criou para os gênios, e os gênios tomaram das mãos de Deus para cantá-los [...] Assim é que eu, zeloso sacerdote da arte, entendo a poesia, e nem aos mortos indulto. (CASTELO BRANCO, 2016, p.190)

Ironizando a existência de um poeta puro sangue, o editor preconiza a poesia do amigo comparando-a com a de Vitor Hugo. Mas, é no epílogo denominado “O editor ao respeitável público” que ele compartilha seu mais mordaz comentário: finaliza suas críticas sobre os escritos do amigo e, em um golpe derradeiro, apresenta o último soneto escrito por Silvestre, afirmando ser este poema detentor de um grande merecimento: o de ser o último. Kierkegaard afirma que, na ironia, “o sujeito bate em retirada constantemente, contesta a realidade de todo e qualquer fenômeno, para salvar a si próprio, na independência negativa em relação a tudo” (1991, p.223), movimento percebido na figura do editor que critica Silvestre, em uma tentativa de afastar-se dos excessos românticos do amigo – mesmo sendo, ele mesmo, um escritor do Romantismo.

São ainda apresentadas muitas outras notas no romance e são também muitas as críticas tecidas, pelo viés da ironia, em torno do fazer literário da época – seja por meio do editor, como vimos, ou dos relatos do narrador, figura da qual não nos ocupamos. Diversas são as maneiras pelas quais a ironia romântica pode ser construída no texto, como em Macedo, que tece reflexões acerca do fazer literário. De modo mais implícito, por meio de seu autornarrador e de seus personagens

Enquanto Castelo Branco (2016), utiliza a ironia romântica para demarcar suas reflexões e opiniões, por meio de um narrador não confiável que persuade o leitor sobre aquilo que narra, o autornarrador de Helder Macedo faz uso de uma

ironia que não poupa ninguém, nem sequer a si mesmo. A ironia, em *Vícios e Virtudes* (2002), não atinge somente os demais personagens, como em *Coração, Cabeça e Estômago* (2016), mas todos aqueles que fazem parte do jogo performático dos vícios e das virtudes, a começar pelo autornarrador. É instaurado, durante todo o romance, um estado permanente de dúvida que coloca em xeque todas as verdades, inclusive as propostas por aquele que narra.

A construção do narrador é uma das mais significativas características da obra ficcional de Helder Macedo. Em *Vícios e Virtudes* (2002), Macedo lança mão de um narrador autoconsciente, que teatraliza sua voz, ao longo do texto, e que faz uso dos dados biográficos do autor empírico, uma vez que ambos são autores, professores no King's college e assinam H – por isso, o termo autornarrador para caracterizar o narrador Macediano.

O autornarrador de *Vícios e Virtudes* (2002), assim como o editor de *Coração, Cabeça e Estômago* (2016), assume papéis diversos: ora se ocupa em narrar o que lhe contaram, ora se transmuta em personagem, em alguns momentos narra a história que está a escrever; mas em todas essas posições se põe a pensar a sobre a provisoriedade dos relatos que ouve e que ele mesmo constrói. Em meio a comentários irônicos, este autornarrador transforma tudo em narrativa ou reflexão literária, em uma obra autorreferencial, que não pretende ser levada a sério – enquanto estatuto da verdade:

[...] E ouve lá, dizes lábia?"

"O quê?"

"Lábia. Latim. Estou a falar da vagina. Como é que tu dirias num livro?"

"Oh homem, ó Sá Mendes, ó Francisco de Sá, já imaginaste uma frase como aquela vagina tem cá uma lábia!? Além de que eu sou um escritor realista, só lido com verossimilhanças e plausibilidades. O máximo que eu diria é uma cona que só lhe falta falar." (MACEDO, 2002, p.20)

No trecho acima, Francisco de Sá e o autornarrador interrompem uma conversa casual, em que o primeiro relatava o encontro amoroso com Joana, para discutir como nomeariam os órgãos genitais femininos, em suas obras literárias. O comentário irônico apresenta o teor com que a obra será construída, não por meio de plausibilidades, mas o oposto – uma vez que, ainda que o autornarrador afirme que só lide com verossimilhança, tal afirmação é advinda de um ironista e deve ser

tomada com cautela: não há espaço, neste romance construído por fingimentos múltiplos, para somente verossimilhança; pelo contrário, em *Vícios e Virtudes* (2002) nada parece ser verdadeiro.

A construção dessa narrativa, cujo pensamento criativo norteia-se sempre pelo equívoco – tendo em mira, sobretudo, a tessitura fugidia da personagem Joana – privilegia a ironia romântica como modalidade criadora de um espaço de ambiguidade constante no interior deste romance, que exhibe os artifícios da construção textual pelo quais é composto, apresentando, por meio de suas diversas teias narrativas, o processo de reescrita, rasura, jogos de encenações e paralelos entre o discurso ficcional e o tempo histórico que permeiam o fazer literário. Schlegel, em suas reflexões acerca da ironia romântica, a define como um jogo, reivindicando a necessidade do uso da ironia em todos os gêneros literários:

exigimos ironia até nos gêneros inteiramente populares, como, por exemplo, no espetáculo teatral; exigimos que os acontecimentos, os seres humanos, em resumo, todo o jogo da vida seja realmente apreendido e exposto também como um jogo. (SCHLEGEL, p.323 apud MEDEIROS, 2015, p.111)

É interessante observarmos a afinidade da ironia com o jogo, que é, por sua vez, apresentado por Huizinga (2001) como um elemento lúdico que possui afinidade com o fingimento, a tensão, a surpresa – características presentes em obras que lidam com a ironia romântica, como demonstra Duarte:

A técnica usada é a do simulacro, pois a nova obra reduplica os jogos de engano através da exibição de seu próprio fingimento. Cria-se assim um novo cânone, marcado pelos artifícios da máscara, da reduplicação da representação e de recursos como espelhamento, reversibilidade e *mise en abyme* e distanciamento de vozes intra e extradiagéticas, em brincadeiras que escondem profunda seriedade e preocupação com o destino do homem.” (DUARTE, 2006, p.142)

Os elementos citados por Duarte se fazem presente nesse romance de romances que, por meio de suas narrativas justapostas, apresenta relatos de infância de personagens, que coincidem com biografia de pessoas históricas; trechos de diários com rasuras. Esse tipo de ironia abre as cortinas do fazer literário, revelando seus bastidores e, portanto, desvelando a encenação por detrás da arte. É dessa encenação que se ocupa Helder Macedo, ao construir um romance que, para além das narrativas justapostas, apresenta uma reflexão acerca do fazer

literário, por meio desse fenômeno que “diz sem dizer ou que simultaneamente afirma e nega, numa oscilação constante” (DUARTE, 2006, p.154).

É exatamente esse “dizer sem dizer” que caracteriza a construção dos personagens no romance, especialmente Joana que narra suas possíveis histórias ao narrador, histórias emaranhadas por relatos diversos demarcados por incongruências, rasuras e semelhanças que fogem à verossimilhança, demarcando justamente o fingimento e o processo de construção inerentes à arte literária.

Há ao longo do romance diversos momentos em que o autornarrador se põe a pensar sobre seu projeto literário, sobre o romance que está a escrever e sobre Joana, sempre brincando com os limites entre o factual ao ficcional, especialmente ao sugerir que Joana é também sua personagem. Como lemos já nas páginas finais, em um trecho em que o narrador, enciumado com a relação da personagem com outro homem, afirma:

Por isto vocês estão a ver o estado em que tinha ficado. E também, já agora confesso tudo, a sentir um absurdo ciúme do tal homem mais velho [...] Vem agora este, e lá porque até agora não sabia dele fico assim, a sentir-me enganado como se o marido fosse eu. Mas isto posso eu dizer agora, de novo o autor democrático que me prezo, que deixa as personagens terem a sua vida própria, na altura reagi como um daqueles que julgam poder controlar tudo desde a primeira página, pensamentos, fadas, sentimentos e depois acabam o livro com cornos até a lua e é muito bem feito [...]. (Macedo, 2002, p.218)

Aqui vemos dois movimentos no uso da ironia romântica. O primeiro ocorre de modo mais explícito, quando o autornarrador fala diretamente com os leitores sobre si e a aparente liberdade de seu projeto literário: “vocês estão a ver”. Já o segundo ocorre de forma mais implícita quando, refletindo sobre o sumiço de Joana com outro homem, o autornarrador afirma que contrariou sua “autoria democrática” ao tentar controlar tudo e, portanto, se comportou como aqueles que julgam ter controle, mas terminam traídos. E aí reside o segundo uso da ironia, que só se efetiva quando nos damos conta que o autornarrador está dizendo que a Joana – aquela com quem ele dialogou, trocou cartas e se encontrou pessoalmente – é também sua personagem, para além da Joana sebastianista. Assim, ao refletir sobre a ficcionalização de suas próprias relações, este autornarrador joga com a relação estabelecidas entre aquilo que é da ordem do factual e ficcional, desmistificando os fatos e as verdades.

Verdade e ficção tomam as mesmas proporções neste romance, assim não se trata mais de dividir os fatos em verdadeiros ou falsos, em históricos ou ficcionais. Tudo é ficcional e tudo é, ao mesmo tempo, “real”, não há nada que se fixe como “verdadeiro” ou “falso”. Assim, o romance escrito por Francisco de Sá, a obra do autornarrador, as histórias contadas por Joana, o diário redigido por seu tio e o conjunto de todos esses enlaces ficcionais se constituem como o livro que, de fato, temos em mãos: *Vícios e Virtudes* (2002). Trata-se, portanto, daquilo que é verossímil e, ao mesmo tempo, não verossímil, legitimando, assim, a completa falta de limites entre real e ficcional.

Se é consenso nos estudos linguísticos que não existem sinônimos perfeitos, podemos afirmar que o contrário também é verdadeiro: não há total incompatibilidade nos antônimos – especialmente em uma obra irônica. Desse modo, história e ficção, termos que pareciam antitéticos, abandonam a antítese e se aproximam, em um processo dialógico, em *Vícios e Virtudes* (2002).

Maria Dal Farra, no ensaio “Regime de incertezas: leitura da obra romanesca de Helder Macedo”, afirma que essa característica dos romances de Macedo de ostentarem uma autoria escancarada tem o propósito de “explicitar claramente um postulado, o mais básico da ficção: o de que apenas o fato de se ingressar em estado romanesco é já suficiente para desestabilizar tanto o estatuto de verdade quanto o de verossimilhança.” (In: CERDEIRA, 2002, p.207) Este é um dos motivos, pelos quais, a autora situa Helder Macedo na contramão da metaliteratura:

visto que seus romances não utilizam o código literário para construir um outro, como é prerrogativa daquela, mas que apenas buscam esvaziar o código já erigido, reduzindo-o a zero. Manifestando-se como autor, Macedo deixa à vista e expõe o próprio processo literário, desejoso de não estabelecer nenhuma mediação ilusionista que embarace a visão de tais leis ficcionais. (In: CERDEIRA, 2002, p.207)

Esse processo é ainda mais percebido nos capítulos epistolares, através das cartas trocadas entre o narrador e Joana. Em uma das cartas, mencionadas no primeiro capítulo dessa dissertação, Joana diz querer ter sido amada pelo narrador e, portanto, compartilhou com ele suas histórias, mas o autornarrador insistiu em ater-se às incongruências dos relatos e, por conta disto, Joana oferece-lhe mais relatos, falsos e verdadeiros e, portanto, ficcionais: “Defendeste-te de mim com os fatos que me substituíram. Como todos os outros. E então dei-te mais fatos. Conte-

te histórias, é o que faço sempre. Falsas e verdadeiras. Tudo ao mesmo tempo.” (MACEDO, 2002, p. 207). Joana escancara, assim, sua irônica brincadeira ao narrador: a de inventar histórias. Brincadeira, da qual, o autornarrador deveria ter ciência, uma vez que, como escritor, sabe que as palavras, os relatos nunca são as coisas em si, como segue diz Joana:

Tu tinhas a obrigação de saber que não se pode acreditar nos fatos. Que as palavras não são coisas. Que não se pode beber águas das letras á/g/u/a. O pior é que se fica com mais sede. O pior é que tu és ainda pior do que os outros. Que me interessa a mim que sempre soubesse que não sou a mãe do Dom Sebastião se é só isso o que quiseste saber? E eu? E eu? É só para isso que sirvo? (MACEDO, 2002, p. 207)

Joana ironiza o autornarrador, pois ele, sendo escritor, mais do que ninguém deveria saber que não se pode tomar as palavras por fatos, zombando com a ingenuidade do narrador, Joana extrapola as fronteiras de sua existência literária e é apresentada, por Macedo, não só como personagem dentro de uma obra irônica, mas como a própria ironista, figura que reconhece que os acontecimentos e o que é dito sobre eles não possuem equivalência:

o ironista escolhe ser um outro que não ele mesmo; cita-se por ironia e prevê a troca do outro. Diz a sua maneira, que a essência do ser é o devir, que não há outra maneira de ser que dever-ser; explora com virtuosidade a dissociação entre ser e parecer, o equívoco entre o parecer e o aparecer, o desacordo do pensamento com a linguagem, do pensamento com ação, do pensamento consigo mesmo. (DUARTE, 2006, p.33-34)

Joana realiza, durante a obra, este movimento de “escolher ser um outro”, pois à medida que o autornarrador busca uma possível verdade e unicidade nos relatos de Joana, ela distancia-se da mulher que efetivamente é – e da qual não podemos afirmar nada, a não acerca de seu fingimento – e transforma-se cada vez mais em personagem, mas de si própria e não de outrem.

Tendo consciência que é feita personagem por todos os homens que a rodeiam – seu tio Francisco, Francisco de Sá e o autornarrador – Joana toma para si o papel que estes homens tentaram atribuir a ela: o de ser ficcional e passa, portanto, a se autoconstruir, ao mesmo tempo em que constrói também os caminhos daqueles que tentaram transmutá-la em personagem, em um “jogo inventado por ela, de que só ela sabe as regras” (MACEDO, 2002, p.147) e que nem o leitor,

tampouco o autornarrador conhecem o resultado final: “também partilho das legítimas curiosidades do leitor, vocês tem toda razão, também e eu gostava de saber ao certo como foi, como vai ser” (MACEDO, 2002, p.146)

Assim, por meio de seus jogos de dissimulação, Joana resiste a ficcionalização que o autornarrador busca fazer dela, invertendo os papéis e tornando-se, também, autora desta história. Movimento que o autornarrador reconhece e desaprova: “o que não gosto é de estar a sentir-me eu um personagem da minha personagem, ela a mandar vir e eu e a ir ver como é” (MACEDO, 2002, p.145). Joana pode então ser considerada, entre tantas outras interpretações, como a própria representação do fenômeno da ironia, uma vez que tece sua própria persona, seu passado e presente, e exhibe os artifícios desta construção, representando a ironia romântica, afinal.

Esta ironia ainda pode ser percebida nos capítulos em que lemos os possíveis relatos do diário de Francisco, tio de Joana. Ao enviar os transcritos ao narrador, a personagem anexa um bilhete, no qual se lê: “Transcrevi como está no caderno que ele me mandou, as rasuras e tudo, o que se não diz é sempre pelo menos tão importante como o que se diz no seu lugar.” (MACEDO, 2002, p. 99). A protagonista afirma ao narrador (e também ao leitor) a importância do não-dito que é tão, ou até mais, significativo quanto o dito, anunciando assim o contraste entre o expresso e o subentendido, que é, de modo geral, a própria concepção do dito irônico, como expressa Hutcheon:

[...] ideia de significado irônico como relacional, como o resultado de juntar – até mesmo de friccionar – o dito e o não dito, cada um assumindo um significado apenas em relação ao outro. Por certo, essa (como a maioria) não é uma relação de iguais: o poder do não dito de desafiar o dito é a condição semântica que define a ironia (HUTCHEON, 2000, p. 91).

Joana afirma ter transcrito os trechos tais como escritos no diário, todavia, tendo em vista os jogos de encenação realizados durante toda a obra pela personagem, tal assertiva acaba por gerar ainda mais motivos de desconfiança. Não há comprovações acerca da veracidade do que se lê, os relatos podem ter sido adulterados, pois, ainda que a personagem afirme ter transcrito o diário fielmente, não temos acesso ao objeto. Joana não entrega ao leitor o diário, e sim uma transcrição dele – assim como faz com o narrador. A personagem nunca se dá como

coisa em si, mas sempre se apresenta por meio de transcrições que faz de si mesma.

Cheio de rasuras, o diário parece ser uma imagem do movimento que Joana faz durante todo o romance: o de reescrita (ou o de sinalizar suas ficcionalizações). A certa altura, em uma passagem nebulosa do diário lemos:

O que é preciso que saibas é que já tinha começado a amar-te muito antes desse tempo. Foi genuíno altruísmo. Produto do meu amor por ti. Nunca te tinha dito porque não podia. Eras ainda tão pequena. ~~Na noite em que encontrei o teu pai com o teu sangue na mão e na camisa~~ É preciso que saibas que naquela noite não se passou nada. Não te fiz nenhum mal (...) ~~A minha mãe~~ O teu pai é que entendeu tudo errado quando me viu no corredor. (MACEDO, 2002, p.119)

O diário não deixa claro o agressor, se o pai de Joana ou o Tio Francisco. Há ainda que se levar em conta a falta de comprovação acerca da veracidade do que se lê, os relatos podem ter sido adulterados. Assim como os relatos de Joana, em que nada é passível de comprovação, todo o romance se constrói como um grande jogo de encenação – e se assume como tal.

As rasuras apresentam as duas possibilidades de desdobramento do texto que, ao se chocaram, demonstram o conflito ao qual o autor do diário está submetido e que determinam sua escolha enunciativa: a de, ao mesmo tempo, dizer que houve e que não houve um estupro. Em outro momento lemos: ~~“Penso em ti todos os dias. Noite e dia. Mesmo quando não consigo escrever nada. O teu corpo adormecido de menina.”~~ (MACEDO, 2002, p.113). Apesar de riscado, conseguimos ler o que antes foi escrito, pois a rasura, diferentemente do apagamento, não destrói o registro; desse modo, temos acesso àquilo que supostamente se quis apagar e o que supostamente se quis dizer, que se misturam em um diário que mantém a escrita e a não escrita – performadas nessa rasura.

Apresentamos o trecho aqui tal como escrito no romance. O diário datilografado por Joana realmente possui rasuras, encenando uma construção que seleciona o seu conteúdo e que, portanto, se mostra como construção. As rasuras acontecem em todo o diário, que por meio de suas omissões e reescritas, simula o próprio processo de construção da narrativa, dentro de um romance que valoriza justamente a reflexão acerca dessa construção – a encenação da ironia romântica, afinal. Como nos faz ver Alvarce, ao analisar o romance de Macedo:

Toda a narrativa sinaliza um fazer literário, porém, no diário de Francisco, como pudemos notar, encontramos a encenação da própria ironia romântica, afinal de contas, o diário traz esse fazer, essa construção que omite e não omite, que rasura e não rasura, enfim, que seleciona, recorta, mede e avalia seu conteúdo (ALAVARCE, p.14, 2014)

Não há no diário um uso explícito da ironia romântica, como naqueles momentos em que o autornarrador diretamente se dirige ao leitor, mas estas rasuras sinalizam, também, esta ironia, uma vez que simulam um momento da enunciação em que os caminhos de uma escrita são construídos. É, especialmente por meio do diário e da tessitura da personagem Joana, que *Vícios e Virtudes* (2002) se difere dos românticos, já que nestes há um uso da ironia que anuncia o fingimento que perpassa o fazer literário a fim de celebrar a subjetividade de um sujeito autor, em uma obra que se sabe ficção, mas que insiste em manter seu status de verdade. Enquanto, em *Vícios e Virtudes* (2002), esse fingimento inerente à construção literária não é só sugerido, mas revelado e, mais, encenado dentro da própria narrativa.

Ao final do romance, ao enviar uma carta ao narrador, Joana, magoada pelo maior interesse do narrador em sua personagem do que nela, questiona-o acerca de sua ingenuidade em acreditar em tudo que ela havia lhe dito: “E o caderno que eu disse que transcrevi? Viste-o? É outro fato? Sabes se esse Francisco existe mesmo? Já te disse, eu minto muito [...]” (MACEDO, 2002, p. 208). Ao colocar em xeque suas próprias histórias, Joana escancara o fingimento que a constitui. Ao questionar a inocência do narrador em acreditar em suas histórias tão facilmente, a personagem assinala efetivamente o jogo realizado pelo autor, denunciando a encenação a que foi inscrita e escrita, assinalando como tudo de fato é ficção —. A personagem atesta assim o caráter ficcional de sua própria construção, fenômeno engendrado pela ironia romântica.

Joana não dá respostas para tais questionamentos, mas deixa claro seu jogo performático que acontece por se perceber não vista pelo narrador e por seu amigo Francisco Sá Mendes. Por isso, valendo-se de um discurso ambíguo, projeta-se como personagem para esses dois escritores que insistem em inventá-la. Assim, ora se assume como sua homônima Joana de Áustria, ora como a personagem do romance de Francisco Sá, e até mesmo como a Joana apreendida por nós, leitores de *Vícios e Virtudes* (2002). Desse modo, assim como narrador adentra o mundo de

encenação de Joana, com todas suas inverossimilhanças, o leitor deve imergir no romance com atenção, pois o livro é um grande jogo de encenação – e se assume como tal, assim como Joana.

Ao sinalizar as rasuras, contingências e omissões que permeiam a construção literária e ao manter o discurso ambíguo, *Vícios e Virtudes* (2002) constrói, por meio da ironia romântica, uma produção artística que pretende ser reconhecida como instância fictícia, distanciando-se de qualquer tentativa de representação totalizadora da realidade.

Por meio da ironia romântica, Macedo revela os bastidores da produção literária, que se faz por meio de releituras e reescritas e atesta também a coexistência de contrários, possibilidade essa que é atingida pela ironia, que abarca em sua natureza discursiva os opostos e as ambiguidades.

Beth Brait, em seu livro *Ironia em perspectiva polifônica* (2008), afirma que a ironia romântica é uma atitude filosófica, que “ultrapassa um trabalho automatizado em frases e características particulares de um escritor”, mas se define como “uma postura reflexiva e produtiva”. Entre os traços apresentados pela autora como caracterizadores dessa ironia, estão: “a ideia de contradição e de duplicidade como traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado”. (BRAIT, 2008, p.34).

As características citadas são percebidas no romance analisado, um texto que exhibe sua própria tessitura, desmistificando dogmas históricos e colocando em xeque, através de um processo dialógico, todo e qualquer discurso que se assume como verdadeiro. Em *Vícios e Virtudes* (2002), todas as questões são relativas e todas supostas verdades são postas em discussão, nem mesmo o narrador escapa dos jogos construídos pelo autor por meio de seus personagens. Macedo demonstra no romance como os ditos fatos biográficos, históricos são sempre construções submetidas à elaboração da linguagem. Assim, o romance não se estabelece como retrato da realidade, mas reforça suas incongruências e a fluidez da linguagem que o concebe – efeito ocasionado pela ironia romântica.

Vícios e Virtudes (2002) demonstra, assim, ser herdeiro, no que se refere ao uso da ironia romântica, das narrativas e das reflexões teóricas tecidas na segunda metade do século XVIII. Todavia, duzentos anos separam a produção de Macedo do Romantismo, assim, a ironia romântica não assumirá a mesma função em ambos.

É importante lembrar que a compreensão da ironia é sempre subordinada à percepção de mundo daquele que a olha, portanto, angaria, ao longo da história, olhares diversos. No entanto, a existência de tais pluralidades de olhares não significa que a ironia terá uma definição diferente em cada autor ou época, mas apenas desdobramentos diversos. Sendo assim, ainda que seja um dos fios que unem os românticos e os pós-modernos, a função que assumirá em cada um desses momentos estético-culturais é diversa e perpassa os sujeitos que compõem esses momentos.

Na Modernidade, vemos um eu massacrado pelas mudanças históricas e políticas. Todavia, ainda que angustiado e introspectivo, o eu moderno é coeso, certo de quem é e daquilo que almeja. Ao olhar o seu entorno, reconhece o mundo em que está – ainda que não se compraze – e sabe qual posição ocupa neste mundo. Há, no Romantismo, almejo por uma comunicação total, a fim de alcançar a universalidade que une todos os homens. Desse modo, este eu volta seu olhar para seu interior, mergulhando em sua própria subjetividade – que é, para ele, a única maneira de conceber o mundo, por meio desta subjetividade potencializada, a reflexão da reflexão, a ironia.

Já na pós Modernidade, nos deparamos com um eu desolado, traído pela fragilidade de suas certezas, fragmentado, incerto de quem é e daquilo que o rodeia. Assim, para o romântico, a poesia consegue observar o mundo e explicá-lo, há uma crença na obra como resolução. Já, na Pós-modernidade, todas as crenças se esvaem, inclusive na literatura.

Enquanto, no Romantismo, a ironia é utilizada por um autor, que busca, em geral, uma utopia, uma “verdade superior”; a ironia, na Pós-modernidade, esvazia as verdades justamente porque está ligada ao entendimento filosófico da Pós-modernidade como rasura dos centros de verdade. A mesma ironia teorizada pelos românticos, que problematiza a arte enquanto criação, que insere o autor na obra através de um jogo irônico, se apresenta nos contemporâneos. Todavia, essa ironia, nos contemporâneos, ocorre para satisfazer outras funções. Não mais como um elemento estético fundado por um gênio a fim de harmonizar elementos contraditórios em busca de uma comunicação una, ou total (ainda que impossível), mas como a constatação dessa impossibilidade da comunicação do todo e assim o acolhimento desses elementos contraditórios, visando o esvaziamento – e, por

consequente, preenchimento, em uma relação dicotômica – de verdades e centros de ordenação.

Enquanto os românticos acreditavam na existência de uma “natureza intrínseca”, que a arte teria como propósito revelar através da figura de um Eu, os contemporâneos se desfazem dessa ideia, percebendo os fatos como construções da linguagem, a qual todos estamos submetidos. Assim, de um lado os românticos e a crença de que a arte resolverá os conflitos entre o eu e o mundo; de outro, os contemporâneos e o desencanto total de um eu que não acredita em mais nada. Enquanto os primeiros, em suas intenções utópicas, buscam a unicidade perdida na obra de arte e apreendem a poesia como forma de resolver o mundo, os pós-modernos, munidos de uma incredulidade total, perdem suas crenças, inclusive na obra literária. Por conseguinte, buscam abolir todos os centros de verdade. Não diremos que, de fato, todos são abolidos, pois, a abolição de toda verdade é, também, a seu modo, a instauração de uma outra verdade. Mas, há, na Pós-modernidade, uma busca – ou tentativa de busca – pelo esvaziamento desses centros de ordenação do mundo.

Na contemporaneidade a ideia de verdade ou “natureza intrínseca” perde posto para uma concepção de pensamento baseada na relativização. Importante notar que os românticos, com a Modernidade, insistem também em uma ideia de relativização e de mudança, no entanto, trata-se de uma relativização que sinaliza um desejo de unidade. Já na contemporaneidade, seguindo o entendimento do conceito de Pós-modernidade de Hutcheon (1991), não se pensa mais em realidade, mas em fragmentos de reais que são passíveis de descrição. Entendendo assim que “as linguagens são feitas, e não descobertas, e que a verdade é uma propriedade de entidades linguísticas, de frases” (RORTY, 2007, p. 31) – vale salientar que tal tendência contemporânea estético-cultural não seria alcançada sem a contribuição dos Românticos, afinal, não seria possível chegar a essas concepções, no contemporâneo, sem os avanços relacionados, sobretudo, à primazia do eu e a sua consequente inauguração de uma tradição da ruptura.

Desse modo, românticos e contemporâneos se diferem ao notarmos que, se tratando da ironia romântica, especificamente, os românticos a utilizam como um operador que abre as cortinas do fazer literário e que coloca em cena um eu, no caso a figura do poeta romântico – detentor de uma sabedoria inacessível ao demais – já no caso de Macedo, essa ironia funciona também para explicitar esses

bastidores, mas a fim de demonstrar que todos os ditos fatos históricos, biografias, relatos são construções de linguagem, linguagem essa que, como nós, é produto do tempo e das contingências.

CONSIDERAÇÕES “FINAIS” OU, APENAS, ... RESSIGNIFICAÇÕES

“Julgo que não há nada mais inquietante do que não entender o que se entendeu, continuar a não entender tendo entendido.”

Helder Macedo

Assim como o autornarrador que, ao conhecer Joana, se dá conta de que sua escrita “tem de começar antes do princípio.” (p.97) também eu teço esses últimos comentários tendo em vista não o fim, mas o começo. Poderia dizer que essa pesquisa teve um início remoto, quando, ainda menina, dividia meu tempo entre os afazeres da vida rural e a biblioteca da escola – local onde eu lia, essencialmente, livros de piada. Após os livros de piada, me direcionei às crônicas e, já na adolescência, conheci autores como Stanislaw Ponte Petra, Jô Soares, Luís Fernando Veríssimo e, nessa sedenta descoberta pela literatura brasileira, cheguei a Machado de Assis. Paralelamente conheci os românticos e ali, na poesia de Álvares de Azevedo e de Casimiro de Abreu, me encontrei. Encontro esse que sempre se daria novamente e uma vez mais, a cada nova descoberta literária.

Sempre me interessei por obras que se constroem no espaço do riso, da paródia e da ironia e hoje vejo que se essa pesquisa se deu dessa forma e se os caminhos que aqui estão, assim foram tomados é, por conta, também, da jovem leitora que um dia fui. Os estudos acerca do riso e da ironia se efetivaram em mim, num momento em que eu sequer imaginava fazer o curso de Letras.

Todavia, o início desta pesquisa se deu, efetivamente, quando eu ainda era estudante de graduação e fazia, pela primeira vez, uma disciplina de literatura portuguesa. Portugal, até então resumido em Camões e Pessoa, se tornou outro; descobri Abelaria, Macedo, Cardoso Pires. Era, também, a primeira vez que eu ouvia falar em termos como pós-moderno e pós-modernidade – para além do uso comum. Mas, foi ali, nesse contato ingênuo, que dei meus passos inaugurais em direção a esta pesquisa: sendo aluna da minha orientadora, Camila Alavarce, pela primeira vez, lendo Helder Macedo pela primeira vez.

Percebo, tarde demais, assim como o autornarrador de *Vícios e Virtudes*, que deveria ter escrito isso que nomeio de “ressignificações” “na terceira pessoa, “tudo ali transposto e bem arrumadinho, como fazem os autores que sabem se defender” (p.145). Mas, além de não saber me defender – e nem gostaria – entendo que esta é uma pesquisa de afeto e, portanto, assim será escrita.

Assim como todas as pesquisas, também esta muito se modificou. E, assim como todo estudante de graduação, eu também possuía intenções colossais. A princípio, essa pesquisa se daria em volta da personagem Joana, investigando a ironia que a tece, assim como o riso. Durante as leituras, entendemos – Camila e eu – que o riso, ainda que presente, não se apresentava como estratégia principal para a construção narrativa desse “romance de romances”; em contrapartida, a ironia ia, cada vez mais, para mim, se aproximando de um diálogo com a ironia praticada e teorizada pelos românticos. Assim, surgia o caminho tomado por nós: investigar de que modo a ironia romântica, inaugurada filosoficamente pelos românticos, figurava e “funcionava” em *Vícios e Virtudes* (2002), romance contemporâneo.

Durante a qualificação, outros caminhos me foram oferecidos. O professor Sérgio Bento, com muito gentileza, me disse que, talvez, a ironia romântica não conseguisse, por si só, analisar este romance em toda a sua complexidade. Entre esses caminhos, sugeriu-me partir de discussões tão caras aos contemporâneos, como a instabilidade do sujeito e a formação identitária. Poderia, também, segundo o professor Sérgio Bento, analisar este romance a partir do conceito de metaficção historiográfica, ou ainda a interposição entre memória e história. Por fim, analisar *Vícios e Virtudes* (2002) tendo em vista a discussão contemporânea acerca da inviabilidade da ‘verdade’, a partir de autores como Deleuze e Derrida, investigando o abalo do próprio conceito de verdade e retomando a discussão em torno do signo – proposta por Derrida – que aproxima significado e significante, alargando a dimensão significativa do primeiro.

Não foi possível atender às sugestões oferecidas pelo professor, todavia, as anuncio aqui com a intenção de afirmar que elas não se perderão e que, além de assinaladas nesta dissertação, voltarão a marcar o meu caminho acadêmico. Alguns motivos me impediram de seguir pelos caminhos propostos pelo professor Sérgio, mas, o maior deles – a contingência que possui nome – é Olga – e é preciso nomeá-la aqui. Olga anunciou sua chegada quando esta pesquisa já tomava seu traçado, mas, em um momento em que ainda havia muito a ser feito. Por conta dela – e digo isso com muito afeto, mas ciente de que tornar-se mãe, ainda mais de forma tão inesperada, é um processo árduo – tivemos que tomar outros rumos, encurtar reflexões que, em tempo mais hábil, serão tecidas.

Por outro lado, também gosto de reconhecer, neste balanço “final”, que o meu desejo sempre foi, desde o início da pesquisa, aprofundar o meu olhar em torno do

conceito de ironia romântica – e de não abandoná-la – passando por uma revisão dos momentos estético-culturais da Modernidade e da Pós-modernidade – o que, de um modo um tanto corrido e outro tanto muito desesperado (porque atravessado por tantas contingências) – eu creio que acabei fazendo.

Em suma, o que pretendi apresentar, ao longo desta dissertação, é como *Vícios e Virtudes* (2002) realiza uma “elaboração” contemporânea (ou apropriação) das figurações românticas. Compreendendo a ironia romântica, segundo Brait (2008), como um meio pelo qual a arte se auto-representa, busquei demonstrar como essa ironia, teorizada pelos românticos, se dá em *Vícios e Virtudes* (2002) e, ainda, que efeitos de sentido ela põe em funcionamento.

Ao pensar na ironia romântica penso em um pêndulo – e essa metáfora devo à minha orientadora Camila, que foi quem a fez – que balança entre a ficção e o real e é, através de seu balançar, que aproxima as duas ideias. Enquanto, nos românticos, o pêndulo realiza o seu balançar movido por um desejo de unidade ou, ainda, em busca de um ideal absoluto, na pós-modernidade, tendo em vista *Vícios e Virtudes* (2002), esse balançar se direciona mais ao relativo e, portanto, aumenta o embaralho entre real e ficcional. No Romantismo, a busca pelo absoluto; na contemporaneidade, a encenação de uma provisoriedade.

Crentes de que só no eu a verdade se efetiva, os românticos sinalizam, em suas obras, a presença de um autor, que constrói uma segunda potência da subjetividade, como apresenta Kierkegaard (1991), uma subjetividade da subjetividade ou a reflexão da reflexão: a ironia romântica. Já, nos pós-modernos, a concepção de verdade deixa de estar atrelada a figura de um eu, assim, a ironia romântica, em *Vícios e Virtudes* (2002), está atrelada à concepção da pós-modernidade. Desse modo, vemos que essa ironia – que insere, através de jogos de encenação, o autor, em sua própria obra – não aponta para uma verdade que a ficção teria por propósito apresentar, mas para um deslocamento de sentidos, de centros de ordenação do mundo, em uma obra que tem por maior objetivo se mostrar enquanto linguagem e, portanto, enquanto criação.

A ironia, no Romantismo, põe em cena peças desencaixadas de um quebra-cabeças. Ainda que estejam soltas e sobrepostas, cada peça assumirá uma posição, na intenção de que o quebra-cabeças seja montado e revele uma imagem final – completa, coerente. Já na pós-modernidade, não estamos diante de peças deslocadas, mas de fragmentos que, unidos, não constroem nenhuma ilustração

bem definida, mas um mosaico que, neste caso, se chama *Vícios e Virtudes* (2002). Mosaico este feito de ilustrações diversas e que são igualmente acolhidas dentro da obra literária: assim, Joana é, ao mesmo tempo, amante de Francisco de Sá, sobrinha de Francisco, personagem do romance “Alterldades”, personagem do romance do autornarrador, a mulher com quem o autornarrador compartilha cartas, Joana de Áustria e é também, e não por fim, a personagem de Helder Macedo. Diversas são as possibilidades de leitura dessa obra irônica e, ao menos nesta dissertação, não pude eleger somente uma, pois, ao meu ver, mulher infinita, Joana é e não é – ao mesmo tempo – tudo que sobre ela é escrito. E se pode possuir tantos fios interpretativos é por ser construída pelo viés da ironia romântica.

Duarte (2006) afirma que a ironia é provocada pelo estranhamento, pelo inesperado em confronto com o habitual. Carlos Ginzburg, em seu texto “Estranhamento: pré-história de um procedimento literário” (2001), apresenta sua concepção acerca do estranhamento – tomando-o como um modo de compressão – assim como a concepção de diversos autores acerca do mesmo fenômeno, sendo um desses Proust. Para o escritor francês, o estranhamento se definia como uma técnica que coloca o leitor diante de “uma série de fragmentos contraditórios, que compõem um quebra-cabeça ou uma adivinha” (GINZBURG, 2001, p.39), processo que ocorre ao longo da obra de Macedo.

Não é meu propósito discutir o estranhamento, todavia, resgato o conceito aproximando-o de meu objeto e dos estudos acerca da ironia romântica, já que a experiência do leitor de *Vícios e Virtudes* (2002), diante deste romance construído pelo viés da ironia, é também a experiência do estranhamento, ao se deparar com um romance construído nos moldes da definição de Proust: mosaico, composto por discursos fragmentados e, se não contraditórios, no mínimo, dissonantes. Estranhamento este que deixa o leitor em um estado de incerteza, gerando o que nomeamos, Camila e eu, de experiência do equívoco.

O que Helder Macedo realiza em *Vícios e Virtudes* (2002) é figurativizar o equívoco ou abrir um espaço para a sua tessitura – compreendendo equívoco como aquilo que é contrário a qualquer representação do definido ou do absoluto: a dúvida, o desacerto. Macedo realiza tal figurativização por meio da ironia romântica, pois essa estratégia é que auxilia na criação do efeito de sentido de ambiguidade e de incerteza que perpassa todo o romance.

Ao construir uma obra nas malhas da ironia e que adota a multiplicidade de relatos, por meio de diversos fios narrativos, Macedo aproxima o leitor desta experiência do equívoco. Tal experiência é arquitetada, faz parte do projeto literário de Helder Macedo, pois conscientemente constrói uma narrativa tecida pela falta – de relatos unos, de delimitação biográficas, de tempo narrativo definido – assim, somos tomados por um “efeito de suspensão” (BORBA, 2007), que segundo Borga, é relacionado a uma “literatura do vazio” (p.76), isto é, obras que se constroem a partir da ausência de sentidos únicos.

Assim, tendo em vista todas as reflexões aqui expostas, acredito ser certo afirmar que Macedo oferece um traçado pós-moderno à essa ironia teorizada pelos românticos, sem destituir as contribuições românticas, mas as ressignificando e ampliando a partir do contexto contemporâneo e das suas especificidades – uma delas, com certeza, a do diálogo com as teorias em torno do conceito de pós-modernidade.

Desse modo, ciente de que esta é uma pesquisa que não está finalizada, e sendo eu desacreditada de finais, redijo aqui não uma conclusão, mas também ressignificações...de quem eu era antes dessa pesquisa, daquilo que almejei e não pude realizar, do que tomei como certo e me enganei – agora, ciente de que o engano faz parte do jogo. Sem intenções totalizantes, termino essa dissertação com respostas, algumas, não todas, e com ainda mais perguntas: “De modo que agora o resto é isto. Perguntas sem respostas. Mas talvez também, com alguma sorte, algumas respostas a perguntas que não foram feitas.” (MACEDO, 2006, p.236)

REFERÊNCIAS

ALAVARCE, Camila da Silva. **Ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultural Acadêmica, 2009. <https://doi.org/10.7476/9788579830259>

ALAVARCE, Camila da Silva. A Representação da representação: lirismo e ironia romântica em Vícios e Virtudes, de Helder Macedo. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p.5-22, abr. 2014. <https://doi.org/10.17851/2238-3824.19.1.5-22>

ALAVARCE, Camila da Silva. **A leitura em(cena)**: ironia romântica e ambiguidade em “uma simples flor nos teus cabelos claros”, de José Cardoso Pires. 2018. Trabalho apresentado ao III Festival Literário de Catalão e I Congresso de Leitura e Literatura Contemporânea, Catalão, 2018. Não publicado.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. “Literatura do vazio e sujeito da cultura: teorias da contemporaneidade”. In: VALLADARES, H.C.P. (Org). **Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, Cabeça e Estômago**. São Paulo: Martin Claret, 2016.

CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). Helder **Macedo: a experiência das fronteiras**. Niterói: EdUFF, 2002.

COLLARES, Paula Renata Lucas. **A pós-modernidade e os jogos de linguagem: o autornarrador em Pedro e Paula e Vícios e Virtudes, de Helder Macedo**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2011.

DANIEL, Daniela Maria Vaz. **Leituras e leitores de Camilo Castelo Branco, em particular, Agustina Bessa-Luís**. 2010. 119 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2010. Cap. 1.

DANTAS, Gregório Foganholi. **Metáforas da História: uma leitura dos romances de Helder Macedo**. Tese (Doutorado) - Curso de Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

DANTAS, Gregório Foganholi. **Restaurações e Impasses na ficção de Helder Macedo**. Anais do SILEL, 2011. Uberlândia: Edufu.

DUARTE, Lélia. Ironia, Revolução e Literatura. **Ensaio de Semiótica – cadernos de linguística e teoria de literatura**. 22 – 24. Belo Horizonte, 1991, p. 92 – 113.

DUARTE, Lélia. **Ironia, humor e fingimento literário**. In: Humor e ironia na literatura. Anais do XXVI SENAPULLI, 1994, campinas, SP. <https://doi.org/10.17851/2238-3824.19.1.5-22>

DUARTE, Lélia. **Ironia e humor na Literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.69 –190

FERRAZ, Maria de Lourdes. A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

GARRETT, Almeida. **O Arco de Sant'Ana**. Rio de Janeiro: Edições de ouro, s/d.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUINSBURG, Jaco. (Org) O Romantismo. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUIZINGA, Johan. A noção de jogo e sua expressão na linguagem. In: Homo Ludens. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 33 – 51

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política de ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Petrópolis: Vozes Ltda., 1991. (Pensamento Humano). Apresentação e tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etonográfica**. Rio de Janeiro: letras, 2012.

LIMA, Luiz Costa. **Limites da Voz. Montaigne, Schlegel**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LIMA, Luiz Costa. **Trilogia do Controle**. Rio de Janeiro: topbooks, 2007.

MACEDO, Helder. **Camões e outros contemporâneos**. Lisboa: Editorial Presença, 2017.

MACEDO, Helder. **Vícios e Virtudes**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MACEDO, Helder. Rótulos. In: _____. **Trinta leituras**. Lisboa: Editorial Presença, 2007. p. 269-270

MARQUES, Joana Emídio. Helder Macedo: Durante a ditadura a crítica literária era menos consensual. **O Observador**. Lisboa, 21 de Abr. 2018. Entrevista. Disponível em: <https://observador.pt/2018/04/21/helder-macedo-durante-a-ditadura-a-critica-literaria-era-menos-consensual/>. Acesso em: 8 dez. 2018

MARTINS, Thiago. 80 anos de Helder Macedo. **Estante**. Lisboa, 30 nov, 2015. Entrevista. Disponível em: <http://www.revistaestante.fnac.pt/80-anos-de-helder-macedo/>. Acesso em 8 dez. 2018.

MEDEIROS, Constantino Luz de. **A crítica literária de Friederich Schlegel**. 2015. 241 f. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Cap. 4.

MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUNIZ, Marcelo Alessandre. **Do gênio romântico ao “espírito livre”: Nietzsche e a formação dos homens**. Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2010.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. Tradução Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-Modernidade e Literatura**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995. (Princípios).

RIBEIRO, Paula Bohler. **As personagens femininas em Helder Macedo: Pedro e Paula, Sem Nome e Natália**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Cap. 1. <https://doi.org/10.22456/2317-8558.50228>

RIBERIO, Margarida. CERDEIRA, Teresa. PERKINS, Juliet. ROTHWELL, Phillip (orgs). **A Primavera toda para ti. Homenagem a Helder Macedo**, 2004. Lisboa: Presença.

RORTY, Richard. Contingência, ironia e solidariedade. Tradução de Nuno Fonseca. Lisboa: Presença, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). **História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SCHEEL, Márcio. **A literatura aos pedaços: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do primeiro romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo**. 2009. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

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

VOLOBUEF, Karin. Modernidade e Romantismo. In: PIRES, Antônio Donizeti; FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. **Modernidade Lírica**. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2008. p. 13-26. (Estudos Literários).