

Peregrinações da ironia romântica de Machado de Assis

Cilaine Alves Cunha

Professora de Literatura Brasileira, pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Em Machado de Assis, o exercício crítico do conhecimento e do contexto histórico de produção de sua obra resulta da apropriação da ironia romântica. Herança longínqua da matriz filosófica fundada pelos diálogos socráticos, o discurso ironicamente estruturado alastrou-se pelas comédias de Aristófanes, tendo sido remodelado por Luciano de Samósata, Rabelais e Cervantes. Laurence Sterne o incorpora ao recém-inaugurado romance moderno, desorganizando a autobiografia ficcional por meio da inserção de digressões e de irregularidades na trama dos acontecimentos.

Embora não se confunda, nem prescindida da ironia retórica, a ironia romântica dela guarda resíduos. A figura retórica prende-se aos limites internos dos vocábulos, perfazendo-se em um segmento da oração. O tropo irônico diz o contrário do que o pensamento afirma, como na antífrase, na preterição e na litotes. Como ele, a ironia romântica pretende subverter o sistema lógico da gramaticalidade, elegendo o princípio de contradição como a sua norma. Se o desarranjo da linguagem em uso é próprio da poesia, mais ainda após o século XIX quando se desmonta a base do sistema imagético do neoclassicismo, assentado

na busca de precisão entre signo e referente e na clareza semântica. É o alogismo o centro de atuação preferido de certo romantismo. Para exteriorizar uma oposição aos dogmas e às idéias estabelecidas na cultura, a atitude do artista perante as representações do mundo incorpora-as para negá-las, aniquilar e contrapor outras verdades que, num momento seguinte, tornam-se elas também fonte de derrisão.

Diferentemente da figura retórica, a ironia romântica alcança a maioria das estruturas argumentativas do texto literário, absorvida, sobretudo, pelo modo de apresentação do relato. Ela se torna o recurso central para representar de modo ambíguo e relativo as discordâncias do sujeito com as verdades do mundo. Como o falante da ironia retórica o narrador irônico finge nada saber, relatando por meio de uma objetividade que “suprime todos os julgamentos morais explícitos” (FRYE, 1971, p. 46-47). Ele se mantém, assim, numa posição supostamente neutra em relação ao ponto de vista da personagem, enquanto dela discorda, contrapondo o seu argumento a outra perspectiva discrepante. Com isso, desde o século XVIII, o ponto de vista irônico veio se disseminando sistema-

ticamente pela arte moderna, contribuindo não apenas para banalizar o termo “ironia”, mas, sobretudo, para multiplicar as perspectivas no interior de uma obra singular, de tal modo que elas possam afirmar a ambigüidade inerente à linguagem e, no limite, o nada da existência.

O romantismo reatualiza o discurso irônico para efetuar um drástico rompimento com o pensamento religioso, com o causalismo dos dogmas metafísicos e com o senso de ordem do Iluminismo. A paixão romântica pela contradição, sua obsessão pela revisão crítica das verdades estabelecidas e dos modelos artísticos consagrados dialoga com o sujeito transcendental kantiano que postula os limites da consciência para apreender o absoluto ou a realidade em si das coisas. Na atividade intelectual e na produção da ciência, o sujeito não alcança, como se sabe, a síntese absoluta do conhecimento do objeto, já que as suas faculdades são condicionadas pela sensibilidade e pelos esquemas lógicos de inteligibilidade. A coisa-em-si-mesma do mundo não se dá a conhecer a não ser filtrada pelas representações do sujeito, o que torna o mundo relativo e fenomenal (BOSSERT, 1913, p. 390-405).

Paradoxalmente, no entanto, os românticos fixam a crença na figura do “gênio” e na experiência estética, como formas possíveis de “intuição intelectual imediata”, sem a mediação do condicionado. Competindo com a filosofia, entendem que a obra de arte é fonte reveladora do conhecimento. Para desenvolver o postulado, apropriam-se do eu absoluto, do primeiro Fichte, fonte de toda razão e conhecimento, abstrato e formal, dotado de tal “força criativa a ponto de fazer do mundo exterior um derivado da imaginação produtora do homem” (BORHNEIM, 1978, p. 92). Na realização do conhecimento e na conquista de sua consciência, o eu puro põe um conteúdo e imediatamente contrapõe o não-eu, pensa o seu pensar negativamente, fazendo com que a sua ação reflexiva se determine pela forma de pensar infinitamente o conteúdo e a forma do pensamento. O eu puro é constituinte e produtor, comum a todos. Dinâmico e criativo cria o mundo.

Romanticamente, a experiência estéti-

ca pode dar acesso ao absoluto por meio da reflexão artística que revisa criticamente as suas conexões (BENJAMIN, 1993, p. 40). Fundamentalmente polêmica e dialógica, a arte irônica configura-se como um debate entre consciências que se negam: “Os pensamentos são, em sua maioria, apenas perfis de pensamentos. É preciso invertê-los e sintetizá-los com seus antípodas. Muitos escritos filosóficos ganham com isso um grande interesse, que do contrário não teriam” (SCHLEGEL, 1997, p. 53).

Schlegel traça analogias entre a natureza e o processo de criação, compreendendo a primeira delas como uma atividade vital que permanentemente cria e destrói as suas formas. Na produção criadora, a ironia infinitamente estabelece, por meio da reflexão e seu contrário, um jogo de sentidos para a obra de arte, a sua forma e o mundo em que ela se insere. Se a natureza e a realidade resultam de uma criação, a arte, reino natural da imaginação, dá forma à vida que deve se transformar num jogo lúdico entre imaginação e razão: “No que diz respeito ao belo e à arte, isso adquire o sentido de viver como artista e de configurar a sua vida artisticamente” (HEGEL, 1999, p. 82). A aporia inscrita na consciência irônica, no entanto, deriva da concomitância entre o anseio de apreender o todo, de um lado, e a certeza de sua impossibilidade, de outro.

À busca pela totalidade do mundo corresponde a convicção de que o conhecimento, quando se deixa apreender numa forma, torna-se imediatamente convenção que limita a reprodução da heterogeneidade. Diante disso, a obra de arte pode produzir, em seu interior, uma oscilação, numa mesma seqüência discursiva, entre, de um lado, a ânsia por uma linguagem capaz de conformar a totalidade e, de outro, uma nostalgia diante do sentimento de sua impossibilidade.

Em **O romance tragicômico de Machado de Assis**, Souza (2006) atribui o fundamento de toda a obra de Machado de Assis ao sistema filosófico e à estrutura discursiva da ironia romântica. Com isso, a divisão dessa obra em duas fases deve ser eliminada. De **Ressurreição a Esaú e Jacó**, toda a obra desse autor encena o estatuto do narrador irônico

e a conseqüente multiplicidade dos pontos de vista, transitando do estilo jocoso ao sério e do sério ao jocoso.

Assentada numa concepção de mundo que o constitui como um caos original, a ironia romântica de Machado de Assis instala a desordem do mundo e a confusão gerada pela heterogeneidade nos personagens que atuam na arena social e histórica. Para encenar esse caos, introduziu, nos termos de Souza (2006), o enredo dramático e a estrutura do romance tragicômico, privilegiando o drama das paixões e afastando-se da trama lógica das ações. O machadiano narrador irônico torna-se um ator que assume várias máscaras para “cada um dos papéis disponibilizados pela diversidade qualitativa da atuação histórico-social dos homens” (SOUZA, 2006, p. 17).

Desincompatibilizando-se com o seu narrador, com as suas personagens e com os argumentos antitéticos postos em jogo na cena dramática, o estilo irônico de Machado de Assis denuncia “o caráter ilusório de um ponto de vista absoluto”. Assim, o narrador dramatiza em suas máscaras as mistificações ideológicas e antagonicas dos estratos sociais (SOUZA, 2006). Seus narradores entendem, com isso, que o fenômeno histórico e social não resulta da natureza, mas de uma construção parcial de narradores interessados.

Quando sustenta uma fingida neutralidade, os narradores de Machado de Assis tendem a transportar a polêmica para os conflituosos atores da vida social, antagonizando-os em interesses e paixões que se articulam como concomitantemente válidos. Quando a narração é autobiográfica, a contradição alcança o próprio ser da narração, cindido em duas consciências temporal e existencialmente distintas, delimitadas pelas contingências e circunstâncias de cada um dos tempos em que ela se encontra durante a narração. Com isso, o narrador de primeira pessoa se transforma em um pseudo-autor “que escreve e simultaneamente lê ou interpreta o que escreve para o destinatário, focalizando no comentário os protocolos de leitura dos leitores empíricos contemporâneos do romance. O comentário relaciona-se diretamente com a duplicidade da sua interpretação”(HANSEN, 2007, p. 3).

Mesmo considerando a presença da ironia romântica ao longo de toda a carreira de Machado de Assis, é possível problematizar a proposta de Souza (2006) de que se deve anular a divisão dessa obra em duas fases. Não se trata aqui de simplesmente afirmá-la, recuperando a teleologia etapista que supõe uma evolução progressiva na conquista da consciência intelectual e artística. Tampouco de admitir que essa mesma consciência ou qualquer outra se constrói de uma vez e em seguida se mantém constante ao longo de uma vida. Ela pode ora avançar, ora recuar, ora estabilizar. Ao se iniciar em uma experiência artística qualquer, um escritor pode não dominá-la imediata e absolutamente desde o início e, após o que, sofrer ou não modificações que dependem de um maior ou menor acúmulo de reflexão e estudo.

Em “Frei Simão” (1864) já se observam os primeiros esforços do iniciante autor para estruturar ironicamente a sua história. O conto é narrado por uma terceira pessoa que, procurando apoiar o seu relato na História, finge que o fundamenta nas memórias desconexas e fragmentadas do protagonista, encontradas entre seus objetos pessoais após a sua morte. Para Gledson (GLEDSON, 1998, p. 23), o conto é “estranho”, pois, em que pese sua “simplicidade melodramática” e sua organização em “termos puramente morais”, a fragmentação das memórias do frei beneditino e, diga-se também, a estilização melodramática soam desajeitadas.

Distribuída em quatro partes, a história de “Frei Simão” inicia-se *post res*, com a antecipação do fim da história no anúncio abrupto da morte do frei, mas cujas circunstâncias não se esclarecem na introdução. A partir daí, o relato se desenrola pela tentativa de explicitar, com o apoio nas memórias do protagonista, seu passado misterioso e seu comportamento solitário e taciturno durante os oito anos em que habitou o convento. No início a terceira pessoa informa que os manuscritos do frei possuíam uma linguagem desconexa e fragmentada. Por isso, segundo ele, sua fidelidade às memórias limita-se às lacunas e aos problemas de *conexão* que ela apresenta. O papel do narrador seria o de restabelecer, em seu relato, as relações de causa e conseqüência entre os eventos da vida de

sua personagem. No interstício entre um e outro episódio, o onisciente narrador intercala, em tom grave, seu discreto, mas contundente juízo de valor sobre os eventos.

“Frei Simão” reconstrói a melodramática história de amor impossível entre dois primos, Simão, o filho de um comerciante, e Helena, prima pobre do jovem herói que vivia como agregada em sua casa. Para impedir a união, o impiedoso pai inventa uma longa viagem para o filho, sob o pretexto de que ele deveria ultimar supostas pendências comerciais da família numa província distante, onde mora o seu amigo Amaral.

Na longa ausência do filho, tomados de um “egoísmo descomunal” os pais cortam a comunicação entre Simão e Helena, suprimindo penas, papel e tinta de casa e interceptando as cartas que o rapaz dirige à prima. Enquanto isso, realizam o casamento da sobrinha com um lavrador de outra província. Em seguida, escrevem a Simão comunicando a morte de Helena. Desiludido, o jovem entra para o claustro. Anos mais tarde, enviado a uma vila próxima à cidade natal para fazer pregações religiosas, Simão reencontra Helena e o marido entre os fiéis. Desesperados, Helena e o frei morrem e, em seguida, a mãe. Ensandecido, o pai interna-se mais tarde, como mendigo, no mesmo convento em que Simão se ordenara.

O conto compõe um juízo moral sobre a tradicional família colonial, condenando o despótico chefe que desconhece os direitos do indivíduo para realizar as suas próprias escolhas amorosas e exercer a sua vocação. Ao submeter as aspirações do indivíduo, o patriarca desencadeia efeitos nefastos não apenas sobre todo o núcleo familiar, o que desemboca em sua completa destruição. O fundo ideológico da narrativa assenta-se, assim, na defesa da integridade física e mental da família e da motivação sentimental do amor burguês. A punição que o conto exerce sobre ela, numa gradação que vai da insanidade à mendicância e destas à morte, indica que o lugar ideológico de onde fala o autor encontra-se na organização e preservação da família burguesa. Ao condenar o patriarca. A caricatura que o narrador traça do chefe de família – cujo egoísmo e rigor aumentam,

ao longo da narrativa, a “proporções descomunais” – incorpora as práticas discursivas da medicina higienista, voltadas para enfraquecer o poder do patriarca. Considerando-o como um obstáculo para a modernização conservadora do país, ao tomá-lo por alvo de sua crítica Machado de Assis também deixa intacta a estrutura da economia brasileira assentada no trabalho escravo. Feito isso, evidencia uma consciência não necessariamente liberal, mas de fundo modernizante, em favor de modificações nos costumes da família de posses.

“Frei Simão” concretiza a lição exemplar sobre o mando patriarcal, assentando o fio narrativo na trama dos acontecimentos, não no drama das paixões. O privilégio concedido à psicologia do indivíduo limita-se à declaração da terceira pessoa quanto aos desatinos de Simão. Sua desorientação interior não se encena em suas ações, sendo discursivamente enunciadas. Como no romance sentimental, o conto sobrepõe imprevisto a imprevisto. Ao trazer os acontecimentos para o primeiro plano da narração, as digressões do narrador são jogadas para as margens do conto, diferentemente do que acontece com as narrativas posteriores do autor.

Um dos embaraços gerados pelo conto, no entanto, deve-se às analogias entre a sua estrutura e o modelo da narrativa de amor e aventuras. Sua fidelidade estritamente a essa matriz do romance romântico poderia fazer com que ele se definisse apenas como sátira moralizante. Não obstante, o narrador também esboça uma paródia do melodrama, produzindo uma incoerência entre o seu discurso e a sua prática. A terceira pessoa explica oniscientemente o modo como desvendou as causas da vida misteriosa da personagem, enquanto analisa de modo irônico a prática literária que ou sustenta o poder do patriarca, ou dele deriva, ainda que indiretamente. Com isso, a forma do conto se configura por meio de uma tensão entre a sátira moralizante e a sátira irônica finita. Ainda que tímida e um tanto incoerente, Machado desenvolve, em “Frei Simão”, uma reflexão sobre a arte de seu tempo, salvando-o da mediocridade.

A crítica ao melodrama comparece no plano da família para afastar o filho de casa. Ao chegar a seu destino, Simão entrega a

Amaral uma carta em que o pai solicita ao amigo que não deixe o filho perceber as razões inexistentes da viagem e que o retenha o maior tempo possível na região. Para convencer o rapaz sobre a impossibilidade de seu retorno imediato, o pai aconselha ainda que Amaral adote as seguintes estratégias discursivas: “Você que teve na sua adolescência a triste idéia de engendrar romances, vá inventando circunstâncias e ocorrências imprevistas, de modo que o rapaz não me torne cá antes de segunda ordem”. Para o pai, o amigo não encontraria dificuldades na execução da tarefa, pois, como “ex-romancista era na verdade fértil e não se cansava de inventar pretextos que deixavam convencido o rapaz”. Mas quando Simão decide entrar para o convento, o narrador acusa Amaral de parte da responsabilidade pelos desdobramentos da história, arrematando o modo de invenção e narração do ex-romancista numa chave ferina: “Quanto ao correspondente, para quem tudo se embrulha cada vez mais, deixou o rapaz seguir para o claustro, disposto a não figurar em um negócio do qual realmente nada sabia”.

A fertilidade da imaginação de Amaral para inventar circunstâncias imprevistas e, com isso, criar obstáculos para a consumação amorosa que cada vez mais “embrulham” o seu receptor compõe a figura típica do narrador da narrativa romântica de amor e aventuras. Como o José de Alencar, de **Lucíola**, ou de qualquer outro de seus romances, o ex-romancista extrai os argumentos de sua história não da lógica interna dos acontecimentos, mas de fora deles. Enroscando-se cada vez mais em sua rede de invenção, o ex-romancista enrola a sua audiência, sem conhecimento de causa. Na citação acima, o caráter mercantil desse tipo de narração figura-se na condição do narrador como um comerciante, assim como nos significantes “embrulho” e “negócios”, o que aponta seja para a rapidez com que as suas histórias são produzidas, seja para os conseqüentes problemas de verossimilhança interna gerados pelo desconhecimento do assunto.

A interpretação do ex-romancista como um contador de lorotas redundante em uma análise sobre os efeitos que elas geram em sua audiência. No juízo crítico do narrador, à carência de planejamento da história de

Amaral corresponde a imprevisibilidade das conseqüências de seu relato sobre a consciência moral e psicológica de seu receptor. Acumulando eventos inesperados, a invenção de obstáculos desencadeadora da irrealização amorosa desemboca na loucura alheia e em sua correspondente forma discursiva fragmentada. Com isso, o conto também averigua em que medida o fragmento romântico, com seu inacabamento e suas *falhas de conexão*, traduz os desatinos de uma juventude sujeita aos efeitos de uma prática literária ajustada ao mando patriarcal. Fazendo assim, Machado de Assis, de um lado, supõe a função didática da literatura. Mas, de outro, põe em cena uma reflexão sobre as práticas literárias dominantes em seu tempo. Ao estabelecer uma correspondência entre a narrativa sentimental e a camada patriarcal e, concomitantemente, idealizar o enfraquecimento de seu poder, Machado o faz de modo paradoxal, já que a crítica da instrumentalização do melodrama pelo patriarca realiza-se por meio desse mesmo modelo de narrativa. Incoerentemente o anseio por um novo tempo social e uma nova prática literária ainda não concretizados se expressa de modo melodramático.

As marcas da ironia romântica também se deixam entrever na análise que o conto formula sobre o fragmento do frade, assim como no modo com que caracteriza a sua personagem central. As últimas palavras do protagonista, “Morro odiando a humanidade”, compõe o perfil do frade como um “misantropo taciturno”. Seu constante isolamento, sua alienação mental, assim como o seu passado misterioso caracterizam-no como o desatinado, mas nada titânico, herói romântico. Acentuando ainda mais a sua irônica deseroicização, o jovem Simão, enquanto morava com os pais, fora um filho extremamente obediente às imposições familiares. Resignado, desiste de seguir a carreira de letras para obedecer aos desígnios da família que lhe destina a função de guarda-livros na loja comercial de sua propriedade. Ao rebaixar a figura trágica do herói romântico, o narrador impõe um distanciamento crítico de sua criação. Seu anti-heroísmo joco-sério fica evidente, de um lado, em sua incapacidade de ação e na alienação de sua consciência operada pela recepção das histórias inventadas pelo pai e pelo amigo. Mas também em suas

memórias de estilo desconexo. Na análise do fragmento de Simão, o narrador puxa-o para um grau inferior ao leitor em termos de poder de ação e inteligência, tornando-o tragicômica. (FRYE, 1971, p. 59).

O inacabamento dos manuscritos de Simão assim se caracteriza desde o título, nomeado por seu autor como “Memórias que há de escrever frei Simão de Santa Águeda, frade Beneditino”. Lugar comum na estética romântica, a identificação do fragmento pelo hábito de dizer que a obra que se está lendo ainda não foi escrita sub-intitula o poema de Álvares de Azevedo, “Boêmios”, como “Ato de uma comédia não escrita”. No prefácio a **Macário**, o autor comenta a fragmentação de seu drama, ressaltando que, se um dia o escrevesse, ele se comporia como uma mistura do teatro inglês, espanhol e grego. O narrador de “Frei Simão” literaliza o tópico romântico. O inacabamento expressa a confusão mental de heróis celerados, constituindo-se de fato como “fragmentos incompletos, apontamentos truncados e notas insuficientes”. A forma romântica do fragmento deve ser efetivamente lida como rascunho ou esboço de obras não escritas.

Em mais um índice do inacabamento das memórias, Simão, após o episódio do reconhecimento de Helena, inseriu em seu texto “uma série de reticências dispostas em oito linhas”. Prática comum entre os representantes do romantismo brasileiro, a seqüência de linhas pontilhadas intercepta, como **em Meditação**, de Gonçalves Dias, e **Macário**, de Álvares de Azevedo, o significado da história. Espera-se, com isso, envolver a obra de arte numa aura de mistério e, assim, afirmar a impossibilidade para que a ordem lógica da linguagem expresse o conteúdo múltiplo produzido pela imaginação criadora. Para o narrador de “Frei Simão”, no entanto, o procedimento é fruto da incapacidade do indivíduo para organizar um conhecimento sobre a própria vida.

A terceira pessoa observa ainda que, antes da chegada de Helena, o sermão do padre caracterizara-se como simples, brando e persuasivo. No entanto, esse estilo aborrecera o auditório, acostumado “à pintura viva dos caldeirões de Pedro Botelho” [...] “a que ser-

viam de modelo as conferências do fundador da nossa religião”. Após a cena do reconhecimento, no entanto, “Ele próprio não soube o que se passou. Mas o que se passou foi que, mal conhecera Helena, continuou o frade o discurso. Era então outra coisa: era um discurso sem nexos, sem assunto, um verdadeiro delírio”. Em um e outro momento, observa-se o desajuste entre a retórica romântica e seu público, afeito ao estilo dos sermões antigos. Ora estilizando a simplicidade como fonte de sua persuasão, ora subjetivando a linguagem ao extremo, o estilo romântico do frei gera ruído. Ao destacar a incomunicabilidade entre orador e auditório, as duas cenas apontam para o rompimento romântico com as leis objetivas da retórica e da poética e o consequente culto da subjetividade como fonte de onde emanam as regras da criação.

O traço da linguagem do frei Simão como um discurso auto-referido – resultado da excessiva ênfase na função expressiva da linguagem e, portanto, incomunicável – encontra-se previsto na estética romântica. Para afirmar a sua individualidade, os românticos, como se sabe, procuram pôr abaixo o princípio de imitação da natureza, postulando que a teoria tradicional da arte, como reprodução de modelos tradicionais e de normas poéticas, definiria a arte como uma atividade passiva e receptiva. Ao invés de privilegiar a recepção, os códigos e as normas morais que se pretendem adotadas na sociabilidade, a arte romântica se orienta para o produto e para ela mesma, entendendo que “poetar é gerar” (D’ANGELO, 1998, p. 96).

Em Schlegel (1994, p. 30), o poeta que se entregue totalmente à sua fantasia corre o risco de se perder no objeto que cria, cair na “iliberabilidade” e tornar-se ingênuo. Para se precaver contra isso, propõe que a obra de arte incorpore um leitor-escritor crítico de si mesmo: “Por isso o homem, seguro de que irá se reencontrar, volta-se sempre de novo para fora de si mesmo, para obter o complemento de sua mais funda natureza nas profundezas de outrem”. Nesse caso, a ironia romântica toma por alvo, em mais uma de suas funções, o próprio poeta que deve se limitar e se tornar o seu próprio crítico (SCHLEGEL, 1997, p. 38). Como é praxe em Machado de Assis, a polêmica do autor consigo mesmo pode ser

projetada em supostas desavenças com um leitor tornado personagem. Para evitar se perder nos limites da arte isolada do mundo e, assim, se afastar demasiadamente da legalidade objetiva da linguagem, o poeta introduz em sua obra um eu crítico de si mesmo. Projetando um leitor opositor ou constituindo-se como um autor da obra que se lê, o artista irônico quebra a ilusão artística nomeando as suas criaturas como personagens que são. Com isso, afirma a arte como tal, não como imitação da realidade, nem com fim moral (SCHLEGEL, 1997, p. 26).

Nesse sentido, a forma do fragmento, como uma incessante exposição da afirmação e seu contrário remete para a fratura entre a coisa e a palavra e, concomitantemente, para a renúncia de sistematizar de modo lógico o pensamento. Na ironia romântica do romantismo e na de Machado de Assis, a inserção da reflexão crítica sobre o mundo e a arte no interior dela mesma pode resultar numa forma inacabada, aberta ao infinito. Elege-se o fragmento como a expressão que melhor traduz a reação contra o engessamento do conteúdo pela ordem lógica da linguagem e pela convenção. A mistura entre gêneros e diferentes tipos de arte, assim como a combinação entre reflexão filosófica e artística encontram-se entre suas principais marcas: “Nos românticos, a percepção da falência da oratória e da onipresença da ironia no discurso vai no mesmo passo que a busca de novas formas de expressão filosófica. Sua inovação mais radical são os “fragmentos” (SUZUKI, 2007, p. 171). Ao abdicar do esforço de estabelecer um sistema teórico exaustivo, ordenado e completo para a vida, o fragmento aponta para a tentativa de abarcar a multiplicidade das posições sobre ela, enquanto se reconhece essa impossibilidade (ARANTES, 1980, p. 8).

Mas para o narrador de “Frei Simão”, o fragmento romântico carece da dimensão crítica que limite o arbítrio criador. Nessa divergência, toma a sua incomunicabilidade como um dado certo. Essa avaliação possui, de um lado, certa graça na correspondência que o conto estabelece entre o fragmento e os desatinos do filho diante do autoritarismo paterno. Mas, por outro, o constrangimento gerado por essa interpre-

tação emerge quando se tem em mente que o fragmento também pressupõe uma reação aos dogmas, sejam eles metafísicos ou racionais. Além disso, em sua maturidade o autor se tornará o mestre do estilo “delirante”, vale dizer, ziguezagueante.

Em que pese as afinidades da obra tardia de Machado de Assis com o estilo fragmentado, a sua facilidade para, nesse momento, brincar de esconde-esconde com o leitor, em 1864 suas discordâncias com o assunto podem ser mais bem compreendidas na pecha de que traduzem um pensamento incognoscível, sujeito à incomunicabilidade e a toda sorte de falhas de conexão, fruto de uma resignada insanidade. Ao avaliá-lo assim, aponta para a matriz hegeliana de interpretação da ironia romântica que a supôs como uma abstração vazia, descolada de seu contexto histórico.

A ação anárquica e peregrinante do pensamento irônico – assim como o traço extramente teórico e abstrato de certos usos da ironia romântica, dissociada da experiência e assentada no jogo antitético de idéias filosóficas – foi objeto da ácida crítica de Hegel. Num irritado juízo de valor, o filósofo idealista condena a intenção do sujeito artístico que, se postulando “arrogantemente” como origem de todo saber, reduziria todas as coisas a seu bel prazer. Leviana, essa atitude desestabiliza “tudo que existe”, “a esfera da eticidade, do direito, do humano e do divino, do profano e do sagrado que não necessita ser primeiramente estabelecido pelo eu e que, por isso, também não possa igualmente ser destruído pelo eu” (HEGEL, 1999, p. 82). A prescrição hegeliana de que a consciência ironicamente reflexiva deve ser referida à esfera ética, reino da filosofia, e não à arte, reino da imaginação, demonstra, aqui, não uma petição de verdade em favor de seu ponto de vista. Serve de ilustração ao princípio às vezes abstrato, “bovarista”, para falar com Anatol Rosenfeld, com que a reflexão romântica pode se configurar. Em muitos exemplos do século XIX, o recurso voltado para desmontar as probabilidades lógicas e objetivas do discurso, a tentativa de conquistar a plurissignificação do signo e a ambigüidade da linguagem expandem-nas a ponto de transformar o universo ficcional em puro exercício da imaginação, como em **As Tentações de**

Santo Antão, de Flaubert. Nelas, o cansaço da personagem diante do acúmulo de idéias criado pelo pensamento intelectual ao longo da tradição leva Antão a adentrar o terreno da mais pura fantasia em que se depara com várias matrizes da tradição filosófica do Ocidente. Para tanto, a novela a se afasta o máximo possível de qualquer referente objetivo, criando um mundo absolutamente fantasmagórico. Contrariando, assim, as pretensões do sistema hegeliano, a ironia romântica pode formular, no limite, uma aniquilação que, partindo do conhecimento produzido pela cultura, desemboca no nada do conhecimento. O reconhecimento da incognoscibilidade produzida pelos sistemas filosóficos e literários da tradição, como longinquamente Simão figura, é mesmo o ponto de partida e de chegada da ironia romântica de certo romantismo.

Contrário à vertente schlegiana do emprego da ironia como nadificação, Kierkegaard (1991) alinha-se a Hegel para afirmar que a ironia nasce de um desacordo de uma geração com sua realidade histórica, quando, embora ainda ela ainda seja realidade, já perdeu validade, como na luta entre o catolicismo e a Reforma. Numa ordem social petrificada, o conflito entre a antiga ordem social e a aspiração por uma nova engendra um processo dialético entre “o novo que deve vir à luz” e o “velho que deve ser desalojado”. Nessa situação, a subjetividade trágica, segundo Kierkegaard (1991), anda de mãos dadas com o seu tempo e vislumbra o que há de vir. Instalando-se em sua realidade histórica, reconhece que ela não corresponde à idéia, o fenômeno à essência, empreendendo uma luta pelo novo. O sujeito irônico, por sua vez, estabelece um combate de seu próprio tempo, dedica-se a destruí-lo ou parte já de sua destruição, mas sem prever ou “saber” o que pode vir a ser. Com isso, configura-se “a negatividade infinita absoluta” que apenas nega todo fenômeno, tudo que é, nada estabelecendo, olhando sempre para o velho que ainda não se foi (KIERKEGAARD, 1991, p. 226).

Nesse sentido, a ironia romântica padeceria da má infinitude. Colocando-se a serviço da ironia do mundo, dá as costas ao passado que ainda persiste no presente, evadindo-se em investigações metafísicas (KIERKEGAARD, 1991, p. 226). Para resguardar a

sua liberdade, estabelecer o seu jogo e pairar sobre tudo, a ironia romântica evade-se da realidade histórica, buscando refúgio no mito e nas lendas. Cansada do “véu grego”, nega-lhe, em seguida, validade, para “mergulhar nas florestas primitivas da Idade Média” e assim por diante. Com Hegel, Kierkegaard (1991) prescreve que a ironia deve partir do confronto entre a história dada e a que deve chegar, mantendo esta como uma possibilidade, vale dizer, uma idealidade. Nessa situação, o irônico que queira se precaver contra a resignação e tornar-se ativo, deve assumir a tarefa de ultrapassar a realidade, apresentando “algo que se possa colocar em seu lugar” (KIERKEGAARD, 1991, p. 226). Numa ironia lapidar, Kierkegaard ajuíza que a ironia romântica se torna nada, pois do nada, nada se cria. Com isso, reproduz a fórmula hegeliana de que ela desistiu do conhecimento.

Machado de Assis emprega, em “Frei Simão, termos análogos à desavença de Hegel e Kierkegaard com a ironia romântica. A resignação, as falhas de conexão ou a infinitude paratática do pensamento, a incomunicabilidade e a incognoscibilidade do discurso do frei não se encenam em sua experiência, mas antes servem de rótulo para as suas ações, funcionando como prévio e externo juízo de valor. Esses termos não se dão a ver na experiência interior da personagem, funcionando como pré-concepção do julgamento do jovem machadiano sobre o assunto. Ao afirmar os problemas de conexão do fragmento romântico, Machado entende que eles derivam de uma alienação que impede o sujeito de avaliar criticamente o seu meio. Com isso, aponta para a sua constante opção para referir e instalar a ironia em sua realidade histórica. Como se observa também em “O Espelho”, Machado de Assis manifesta-se desde cedo contrário às abstrações filosóficas da ironia romântica. A história social de uma realidade dada, seja ela dos tempos idos ou vividos, é sempre o ponto de partida de sua ironia, desde “Frei Simão”. O protagonista morre incapacitado para restabelecer as relações entre a sua própria história de vida e a de seu meio familiar. Mas o discurso fragmentado e alienante deriva também da resignação da personagem diante da imposição da ordem dominante. Ao estilizar o herói como um indivíduo submisso e alienado, Machado realiza um rebaixamento

da trágica figura do herói romântico prome-têico, pressupondo a sua cristalização. Para tanto, opera uma pequena modificação em sua misantropia que não deriva de um conflito com a humanidade em geral, como foi praxe na estética romântica. Transitiva, a misantropia de Simão inadvertidamente resulta dos conflitos com as condições históricas de seu tempo. No entanto, a imaturidade de Machado de Assis, nesse conto, evidencia-se também na suposição de que o indivíduo bem colocado na hierarquia social seja a principal vítima do sistema patriarcal.

Em sua maturidade, Machado de Assis posiciona-se contrariamente à avaliação hegeliana da ironia romântica. Nesse momento, dogma algum escapa de sua crítica, nem qualquer idealismo. Ampliando o seu leque de alcance, ironiza toda a “tradição hegemônica do conhecimento ocidental europeu”, desde “a ontologia, a teologia e a lógica, que presidem à gênese dos discursos científicos e modernos” (SOUZA, 2006, p. 35).

Já o narrador de “Frei Simão”, ao matar toda a família assume a atitude de um leitor-escritor de paciência zero com as duas formas literárias que critica. Mandando-as indistintamente para o espaço, decreta a morte do velho que ainda sobrevive. Mas, sem que ainda alcance dominar plenamente a multiplicidade de perspectivas da narração irônica. Pois o conto toma partido de um dos pólos do debate, posicionando-se no campo oposto ao da família colonial. A presença da idealidade quanto ao dever ser da modernização dos costumes impede o pleno desenvolvimento do estilo irônico, tornando-o finito. Assim, no vazio deixado pela ausência do ideal da família burguesa, emerge o patético que se sobrepõe ao cômico.

Ao preservar a onisciência e eliminar a interlocução, “Frei Simão” limitou o alcance de sua polêmica, montando um diálogo unilateral entre os representantes da nova e velha tradição. Com isso, o idealismo veio à tona. Ao recorrer às memórias do protagonista, o narrador poderia ter cedido e encedado a voz de seu autor e, com isso, estabelecer o jogo entre os extremos que se negam. Como no modo irônico de apresentação da história, poderia ter preservado, num mesmo

plano de dignidade, os três distintos pontos de vista sobre o fenômeno analisado, o que poderia garantir a justaposição paralela entre verdades diferentes. Caso a multiplicidade de perspectivas, fosse preservada o conto poderia desembocar na inversão em quiasmas dos argumentos inicialmente afirmativos e contrários ao objeto do debate. Mas como a terceira pessoa se toma como autoridade e depositária da verdade, mediando a relação da personagem com o leitor, o debate não se concretiza plenamente. Com isso, o jogo antitético entre os três pontos de vista resulta, ao final, na sobreposição de um aos demais e numa síntese afirmativa.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Paulo Eduardo. Uma permanente ironização das idéias, manuscrito, [1980].
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Edusp, 1993.
- BORNHEIM, Gerd. A filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- BOSSERT. **Histoire de la littérature allemande**. Paris: Librairie Hachette, 1913.
- D'ANGELO, Paolo. **A estética do Romantismo**. Tradução Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1998.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1971.
- GLEDSON, John. Os contos de Machado de Assis: o Machete e o Violoncelo. In: ASSIS, Machado de. **Contos: uma antologia**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- HANSEN, João Adolfo. Dom Casmurro: Simulacro & Alegoria, manuscrito, 2007, p. 3.
- HEGEL. **Cursos de Estética**. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999.
- KIERKEGAARD. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Tradução Orlando dos Reis. Petrópolis: Vozes, 1991.
- SCHLEGEL. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução Márcio Susuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SOUZA, Ronald de Melo. **O romance tragicômico de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- SCHLEGEL. **Conversas sobre a poesia e outros fragmentos**. Tradução Victor-Pierre Stirnimann. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1994.
- SUZUKI, Márcio. Sobre música e ironia. **Dois Pontos**, v. 4, n. 1, abr., 2007.