

## GARRETT E CERVANTES: QUESTÕES SOBRE A IRONIA ROMÂNTICA

### *GARRETT AND CERVANTES: QUESTIONS ABOUT ROMANTIC IRONY*

Iamni Reche Bezerra<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho buscou discutir de que forma se dá a representação de elementos da ironia romântica na obra *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. Para tanto, buscaram-se, no discurso quixotesco, exemplos do que poderia ser considerado como o primeiro grande investimento em dois pontos fundamentais da ironia romântica: a autoconsciência textual e a aproximação de perfis identitários opostos — sendo que tais pontos se apresentaram como responsáveis por conduzir a efeitos diferentes cada uma das obras estudadas.

Palavras-chave: ironia romântica; autoconsciência; melancolia.

**ABSTRACT:** This paper's aim is to discuss the way in which the representation of elements of romantic irony appears in the novel *Viagens na Minha Terra*, by Almeida Garret. In order to do that, we looked, in the quixotic discourse, for examples of what might be considered the first major investment in two key points of romantic irony: textual self-awareness and the approach to opposite identity profiles — such points were presented as responsible for leading to different effects in each of the studied works.

Keywords: romantic irony; self-awareness; melancholy.

Publicada em 1846, *Viagens na minha terra*<sup>2</sup> foi considerada uma das mais importantes obras produzidas pelo escritor português Almeida Garrett (1799-1854), sendo seu caráter híbrido bastante ressaltado pela crítica literária. Entre os principais elementos que corroboram essa leitura, temos a confluência entre as narrativas paralelas e o romance, além da constante mudança de foco narrativo. Essa articulação de elementos é extremamente moderna e faz do narrador de Garrett um exemplo do que Rouanet (2007) denominou por “forma shandiana”:

---

<sup>1</sup> Bacharelado em Estudos da Tradução (UFPR)

<sup>2</sup> Doravante *VMT*.

(...) é uma forma caracterizada (1) pela presença constante e caprichosa do narrador, ilustrada enfaticamente pelo pronome de primeira pessoa; (2) pela digressividade e pela fragmentação (obra difusa, não-linear); (3) pelo tratamento especial, fortemente subjetivo, dado ao tempo (os paradoxos da cronologia) e ao espaço (as viagens); e (4) pela interpenetração do riso e da melancolia (ROUANET, 2007, p. 30).

Este breve estudo procurou investigar a presença de duas características responsáveis por aproximar esta obra daquelas que se enquadram no que os primeiros românticos alemães chamaram de ironia romântica. A escolha pela construção de um diálogo com a obra cervantina se justifica quando consideramos que Garrett trouxe à tona, de forma bastante particular, elementos semelhantes àqueles instaurados na narrativa quixotesca dois séculos antes e que dizem respeito às especificidades da ironia romântica.

Em *Ironia, Humor e Fingimento Literário* (1994), conferência de abertura do XXVI Senapulli<sup>3</sup>, Lélia Duarte afirma:

O reino da ironia começa portanto quando o artista perde a certeza da totalidade clássica, quando o homem se reconhece e ao seu mundo como fragmentado, incompleto, incongruente. A consciência disso aparece na obra através da emergência de uma voz enunciadora, procedimento irônico com que, de certa forma, destrói-se a ilusão de espontaneidade da criação artística, isto é, revela-se o trabalho em que se empenha o criador do texto, num esforço de que resulta a sua obra (DUARTE, 1994, p. 11).

Neste trecho, observam-se duas questões importantes que serão trabalhadas aqui na ordem inversa: a primeira diz respeito à representação de um mundo a partir da percepção da incongruência humana (observada na incoerência dos perfis identitários de personagens antagônicos e a seguinte inversão deles); e a segunda diz respeito à autoconsciência da própria ficcionalidade textual.

---

<sup>3</sup> Seminário Nacional dos Professores Universitários de Literaturas de Língua Inglesa — Senapulli.

A ironia tem como principal resultante a desestabilidade do discurso. No entanto, pela natureza maleável de qualquer enunciação, segundo Merleau-Ponty (2002), o sentido será sempre irônico. Para além das descrições que essa figura semântica (*tropos*) recebe, a ironia romântica diz respeito a elementos de construção específicos presentes em determinados romances. Elemento fundamental dessa construção é aquele atrelado à autoconsciência — quando a obra reflete no discurso a consciência da sua ficcionalidade. Diz Irlemar Chiampi (1991):

Friedrich Schlegel é o teórico da “ironia romântica”, procedimento que acarreta a quebra da ilusão da realidade e torna transparente o processo de criação da obra, apontando-a como construção artificial, artística. O valor atribuído à reflexão indica claramente que a obra romântica está longe de ser um mero subproduto da subjetividade (CHIAMPI, 1991, p. 23).

Schlegel fala a partir de um ponto de vista contrário ao do filósofo alemão Hegel, que atribuiu à ironia romântica forte crítica devido a sua qualidade subjetiva. Disse Hegel: “este é o significado universal da genial ironia divina, como concentração do eu em si mesmo, para quem todos os elos foram quebrados e que somente pode viver na beatitude do gozo próprio” (HEGEL, 2001, p. 83). Discussões à parte, o importante aqui é ressaltar que a autoconsciência na narrativa é responsável por desestabilizar o sistema (para o bem ou para o mal), uma vez que retira os véus ficcionais do leitor, oferecendo-lhe algo que era limitado ao conhecimento do escritor.

Se olharmos para trás, encontramos nas parábases das comédias gregas um exercício de quebra de ilusão ficcional. Olhando para frente, temos Machado de Assis e Almeida Garrett. Em meio a isso, os primeiros românticos alemães localizaram em *Dom Quixote de La Mancha* exemplo maior do autoconhecimento enquanto amostra da ironia romântica. No âmbito do enredo, existe um personagem cuja referência extremada dos livros de cavalaria o levou a acreditar que ele próprio era um cavaleiro andante. Segundo W. B. Ife, no ensaio *Ficción a juicio* (1991), “ler es creer”. O autor do

romance na sua estrutura original realizava um pacto no qual o leitor aceitava que aquela realidade ficcional precisava ser lida como realidade — essa foi a fraqueza do fidalgo Alonso Quijano: não conseguir diferenciar o que lia da vida real, construindo um mundo que é, na realidade, a nuance entre o mundo ficcional e o mundo empírico.

A partir dessa construção de personagem, Cervantes dá o tom de que em sua obra abordará elementos da reflexão acerca da própria leitura de romances. Na voz do narrador, encontramos verdadeiras quebras de ilusão ficcional, como na passagem logo após a célebre cena dos moinhos de vento, quando o narrador interrompe a narrativa para assumir que não encontrara, em parte alguma da Espanha, manuscritos que pudessem dar continuidade à história, uma vez que não pertenciam a ele as narrativas sobre Dom Quixote, mas ao personagem Cide Benengeli, a quem foi atribuída a autoria de grande parte da obra. Essa pirueta metaficcional ironiza, sobretudo, a falta de veracidade dos livros de cavalaria, mas, para além disso, revela um apressamento pela obra mais enquanto produção criativa, e menos enquanto representação fiel do real. Diz Duarte:

A ironia romântica amplia e complexifica o fingimento existente na ironia retórica. Acrescenta-lhe uma autoironia que é fruto de complexa consciência narrativa e em que o texto, ao invés de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem (DUARTE, 1994, p. 12).

Em *VMT*, este elemento da ironia romântica também está presente. No artigo “Viagem à roda da ficção: uma leitura de *Viagens na minha terra*”, Shirley Carreira aponta que, no nível extradiegético, o paradoxo gerado pela autorreferencialidade estaria refletido “nas relações entre a exposição da obra enquanto produto e o pacto entre narrador e leitor quanto à veracidade do relato” (CARREIRA, 2007, p. 11). De fato, os diversos estudos que se debruçaram sobre a obra de Garrett observaram forte influência das estratégias de autoconsciência narrativa, e a que me parece mais

evidente em *VMT* é aquela que se apresenta em forma de digressão. Em Garrett, tais digressões se debruçam, muitas vezes, sobre a própria digressão: se apresenta como atividade reflexiva. Diz Rouanet: “As digressões mais características têm como objeto o próprio livro — comentários sobre sua qualidade estética, seu estilo, sua forma de composição. São as digressões autorreflexivas” (ROUANET, 2007, p. 62). Exemplo da autoconsciência própria da ironia romântica pode ser encontrado no seguinte trecho de *VMT*:

Benévolo e paciente leitor, o que eu tenho decerto ainda é consciência, um resto de consciência: acabemos com estas digressões e perenais divagações minhas. (...) Perdoa-me, por quem és, dêmos de espora às mulinhas, e vamos, que são horas (GARRETT, 2005, p. 78).

De fato, a ficcionalidade é relativizada logo de partida pelo hibridismo de gênero, uma vez que os relatos de viagem exigem um pacto de verossimilhança muito distinto daquele exigido pela parte onde se relata a “história sentimental”. Na narrativa da Joanhinha dos Rouxinóis, iniciada no capítulo 10, são as digressões que geram a quebra de ficcionalidade, por sugerir ao leitor a impressão de que aquele núcleo “narrativo sentimental”, na realidade, está sendo utilizado para reafirmar a crítica social tão presente — e efusiva — durante as diversas digressões. É no âmbito da crítica social que partimos para o segundo elemento da ironia romântica que Almeida Garrett resgata claramente da prosa cervantina.

A essência própria da ironia é a reflexão, diz Schlegel (1997). Isso porque está baseada na ambiguidade, se configura de um

(...) elo entre o que é e o que não é, entre a presença e a ausência de sentido. Ironia é o que junta e separa os opostos ao mesmo tempo, forçando-os a entrarem em contato. Entram em contato, por exemplo, o conteúdo de algum enredo com a forma na qual ele é contado, já que a obra, ao refletir ironicamente sobre si mesma, expõe a conexão de ambos (ANDRADE, 2010, p. 191).

A obra de Cervantes é, evidentemente, um exemplo claro de aproximação de opostos em diversos níveis. Observando especificamente a construção de personagem, existe fundamentalmente um quiasmo de elementos antitéticos responsáveis por produzir uma ironia schleguiana, uma vez que Sancho Pança e Dom Quixote acabam se mesclando a ponto de não sabermos, ao final, exatamente quais características são específicas de um ou de outro. No capítulo chamado “Dulcineia Encantada”, presente no conjunto de ensaios do livro *Mimesis* (1976), Auerbach pontua como trecho principal de representação da inversão de personagens aquele no qual Sancho Pança assume, pela primeira vez, a atitude imaginativa no lugar do cavaleiro andante. Ao receber a ordem de ir até a vila para buscar a majestosa — e inexistente, todos sabemos — Dulcineia Del Toboso, Sancho se vê perdido e aproveita a aproximação de três camponesas para dizer a Dom Quixote que aquelas é Dulcineia, acompanhada de suas criadas. Evidentemente, a pobreza das camponesas é visível, e Sancho precisa articular todo um argumento que explica, através do “encantamento”, o motivo pelo qual as moças estariam transfiguradas. Sua investida é bem sucedida, Dom Quixote passa a acreditar no encantamento e a segunda parte do livro é inteira tomada de episódios onde os personagens ao redor passam a efabular e a convencer Dom Quixote de suas criações.

Desta forma, Cervantes inverte a construção inicial, transcendendo a Dom Quixote seu caráter espiritualista — cujo principal movimento é o referente à porção criativa, imaginativa —, ultrapassando também a Sancho Pança parte do materialismo que lhe fora outorgado no princípio. Há uma confluência entre os personagens “sãos” e aquele tomado pela “loucura”, não estando tal imbricamento de forma alguma resolvido, sintetizado.

Em *VMT*, Garrett constrói semelhante antagonismo a partir dos personagens Carlos e Frei Diniz. Mas não seria provido das especificidades da ironia romântica se ambos fossem retratados apenas como antagônicos: há também uma confluência de

valores resultando em uma progressiva inversão de papéis. Frei Dinis apresenta uma faceta absolutista apenas quando se vê protegido pela Igreja, representando a queda do império, uma vez que não é capaz de suportar a existência de um regime sem o poder católico. Os primeiros traços de sua inversão trazem à tona aspectos do humano, quando é conferida ao frade uma fragilidade mundana:

Carlos fez um gesto expressivo de horror e de repugnância. Georgina ajoelhou ao pé do frade, tomou as mãos dele nas suas, e lhas afagou com piedade; depois, levantou-lhe o rosto, e encostou-o a si e gradualmente o foi acalmando. O velho parecia uma criança mimada e sentida, que se vai acalentando nos braços da mãe (GARRETT, 2005, p. 186).

Da parte de Carlos, aquela feição “expressiva de horror e repugnância” cada vez o aproxima mais da seriedade de Frei Dinis, como observa Joaninha. Carlos inicia a narrativa como militante liberal mas, a partir das desilusões amorosas, observa também que não existe poder sem corrupção — opta por pegar carona na leva de liberais que enriquecem, tornando-se barão, sucedâneo dos frades. No caso do romance cervantino, o desfecho é a consagração da ilha de Baratária conferida a Sancho, degradando de sua ilha tudo o que é espiritual.

Cervantes e Garrett se aproximam quando conferem às suas obras o paradoxo típico da inversão de personagens, característica da ironia romântica. Vale observar, como movimento último desse breve estudo, os efeitos que tal quiasmo proporciona nas obras. Em Cervantes, diz Auerbach:

O jogo não é, em momento algum, trágico [...] e nunca os problemas humanos, quer os pessoais do indivíduo, quer os da sociedade, são postos diante dos nossos olhos de modo tal que tremamos ou sintamos compaixão; sempre ficamos no campo do divertimento (AUERBACH, 1976, p. 313).

Neste capítulo de *Mimesis*, o crítico pontua diversos elementos que, utilizados por Cervantes, revelam a necessidade de uma leitura atenta à face satírica da

narrativa, e a interpretação trágica da história do cavaleiro andante se aproxima de alguma forma às diversas leituras que fizeram de textos dramaturgicos que se apresentam antes cômicos que trágicos, como as montagens aparentemente equivocadas de Beckett, por exemplo.

Os resultados colhidos pela ironia na obra de Garrett são bastante distintos. Evidentemente, existem passagens onde o riso se comporta como puro atributo da sátira, como no trecho a seguir:

No quarto dia fui ao parque. Júlia deu um grito de alegria quando me viu: raro exemplo de exceção às formuladas regras que tiranizavam a vida inglesa, que prescrevem até a cara com que se há de morrer e têm graduado o tom em que se deve exalar o último suspiro (GARRETT, 2005, p. 242).

Mas o espaço geral ocupado pela ironia é outro. Diz Rouanet:

O livro não é uma sátira, é uma obra shandiana. A “seriedade” em *VMT*, não é, ou não é apenas, uma qualidade moral, associada a virtudes morais ou cívicas. Ela assume uma forma bem específica, a da melancolia. O riso não é uma arma a serviço dos bons sentimentos, e sim um antídoto contra a melancolia (ROUANET, 2007, p. 214).

Se *Os Lusíadas* representou o último canto do cisne, Portugal de Garrett é um país sem esperanças. Se em algum momento houve ceticismo nos novos ideais políticos — os estudos biográficos apontam para uma militância do próprio autor durante parte da sua vida — o resultado a que chegara Carlos se ocupa de dar o tom devidamente trágico dessa luta liberal. A verdade é que Garrett escreve colado ao contexto das guerras e de certo aspecto decadente de seu país, não possuindo um distanciamento crítico que pudesse apaziguar ou relativizar suas opiniões. Há também, em Cervantes, a tematização do nacional, mas está construída através de uma ironia que prevê o riso, ao se referir aos livros de cavalaria e ao costume de valorizar o estrangeiro acima do nacional, como no trecho:

“El grande Homero no escribió en latín, porque era griego; ni Virgilio no escribió en griego, porque era latino. En resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos” (CERVANTES, 2004, p. 667).

Como vemos, não há no tema a abordagem trágica, diferente de Almeida Garrett, cujo olhar exhibe um pessimismo em relação ao aspecto decadente de Portugal. A constatação do trágico em *VMT* ocorre quando a ironia assume a qualidade da melancolia. Aqui, a abordagem do que é referente ao nacional está embrenhada a uma ironia que não prevê o riso: “Malditas sejam as mãos que te profanam, Santarém... que te desonram, Portugal... que te envileceram e degradaram, nação que tudo perdeste, até os padrões da tua história...” (GARRETT, 2005, p.278).

Em caráter de conclusão, percebemos que a obra de Almeida Garrett traz como importante intertexto a construção cervantina. Os mesmos elementos característicos da ironia romântica se apresentam de forma bastante distinta nas obras: a autoconsciência narrativa responsável, em Cervantes, por inaugurar o romance moderno, em Garrett está diretamente relacionada ao hibridismo de gêneros, além de se relacionar também com o segundo tema aqui estudado, haja vista que é nas digressões muitas vezes que encontramos a mistura do riso e da seriedade. O resultado é a presença, em *VMT*, de um terceiro elemento ausente (ou ligeiramente menos frequente) na história do cavaleiro andante: a melancolia, a ironia romântica sendo utilizada para deslocar o sentido do discurso, lançando-o para além do texto e do núcleo narrativo onde se encontram os personagens — sendo Portugal talvez o verdadeiro tema de sua obra.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Pedro Duarte de. “Ironia romântica na arte e na filosofia” in *Anais da X SAF-PUC*. Rio de Janeiro: 2010. Disponível em: <<http://www.analogos.fil.puc-rio.br/index.php/anais-da-x-saf-puc>>. Acesso em 20 de set. 2013.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Viagem à roda da ficção: uma leitura de Viagens na minha terra. In: *O Marrare, Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: 2007.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. São Paulo: Alfaguara, 2004.

CHIAMPI, Irleamar. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

DUARTE, Lélia Parreira. “Ironia, Humor e Fingimento Literário” in *Anais do XXVI SENAPULL I*. Campinas: 1994.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

IFE, B. W. *Lectura y ficción en la España del siglo de oro: las razones de la picaresca*. Barcelona: Crítica, 1992.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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