

JOGO DA CABRA CEGA OU O ENSAIO SOBRE A IRONIA *

LUÍS FERNANDO PRADO TELLES
(Mestre em Teoria Literária - UNICAMP)

“Sempre o mesmo autor sentiu, e pensou, que na própria intriga romanesca pode entrar a vida intelectual. Porquê, porquê limitar-se qualquer expressão literária do homem à sua vida instintiva, sensitiva, sentimental, emocional? Acaso o pensamento não ocupa uma importantíssima parte da vida humana? Assim, logo no seu primeiro romance, *Jogo da Cabra Cega*, se revelou o seu pensador para introduzir idéias –ou o ensaio – no romance.”

“Creio, todavia, não ter sido ainda visto senão por poucos o papel da ironia e do humorismo na minha literatura.”

José Régio.¹

INTRODUÇÃO

O trabalho de mestrado do qual faz parte o ensaio que segue teve o seu ponto de partida na constatação, advinda de uma nossa primeira leitura da

* Este ensaio corresponde a uma adaptação do primeiro capítulo da segunda parte da Dissertação de Mestrado intitulada *O Ensaísmo Romanesco de José Régio* (uma leitura do *Jogo da Cabra Cega* e do ciclo *A Velha Casa*), apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudo da Linguagem, da Unicamp, no dia 18 de dezembro de 2000, sob a orientação do Prof. Dr. Haqira Osakabe. Tal ensaio, portanto, não é de todo auto-suficiente já que um seu entendimento mais completo depende da compreensão dos pressupostos teóricos trabalhados nos dois capítulos iniciais da Dissertação. Desse modo, fez-se necessária uma breve descrição de tais pressupostos, ainda que sucinta, na introdução deste ensaio, parte que foi adicionada à forma original do capítulo já mencionado. Apesar da falta de uma certa autonomia do ensaio, a sua publicação em separado pode ser justificada pelo fato de tal estudo apresentar uma unidade na medida em que se constitui como uma análise do *Jogo da Cabra Cega*, pela qual se propõe uma hipótese interpretativa. Contudo, é preciso destacar, de antemão, que não há qualquer tipo de tentativa de conclusão sobre as questões levantadas no decorrer da análise, uma vez que o fechamento das discussões suscitadas ficou reservado para o capítulo final da referida Dissertação, momento em que confrontamos nossa leitura com as já propostas pela fortuna crítica de José Régio.

¹ RÉGIO, José. “Introdução a uma obra”. In: *Poemas de Deus e do Diabo*. Lisboa, Portugália Editora, 7ª Edição. 1969. p. 151 e 135.

produção romanesca de José Régio², da preponderância daquilo que identificamos como sendo a expressão de pensamentos - idéias ou teorizações - no interior da narrativa. Com o decorrer de nossas leituras, pudemos constatar também que isso que julgávamos, num primeiro momento, uma peculiaridade da prosa narrativa romanesca de José Régio, era menos uma peculiaridade do que uma possibilidade de realização que o próprio gênero romanesco deixa em aberto. Observando o percurso de formação deste, pudemos constatar que a referida característica dos romances de José Régio não deixava de ser uma realização recorrente na própria história do gênero.

A idéia de uma combinação de características de dois gêneros literários multiformes, o ensaio e o romance, foi o que nos sugeriu a proposição da fórmula *ensaísmo romanesco*. Ao invés, portanto, de iniciarmos nosso estudo com uma preocupação voltada a uma definição formal prévia desses dois gêneros envolvidos, resolvemos tirar proveito justamente da dificuldade de definição (proporcionada por suas várias possibilidades de realizações) para justificar essa nossa hipótese que, de certo modo, sugere uma espécie de trânsito de características de um gênero a outro, ou uma certa interseção de características entre dois gêneros.

Assim sendo, procedemos a um trabalho com a noção de romance enquanto gênero, procurando pensá-lo a partir de seu caráter multiforme. Tendo isso em vista, procuramos demonstrar de forma panorâmica, sob uma perspectiva histórico-literária, as diversas possibilidades de realizações do gênero romanesco. Para tanto, tomamos como ponto de partida a obra considerada a iniciadora da forma romanesca moderna, *Lazarillo de Tormes*. A partir desta, o percurso histórico foi se completando com a leitura de *La Princesse de Clèves*, *Manon Lescaut*, *Le Neveu de Rameau*, *Les Liaisons Dangereuses*, *Le Rouge et le Noir*, *Le Père Goriot*, *Madame Bovary*, *Crime e Castigo*, *À La Recherche du Temps Perdu*, até chegarmos à contemporaneidade, com, por exemplo, *To the Lighthouse* de Virginia Woolf.

Em todo esse percurso panorâmico tivemos nossa atenção voltada principalmente para o trabalho com as relações entre o “romance” e o “pensamento”. Tentamos delimitar duas espécies de “pensamentos” quando nos referimos a uma obra romanesca. Ao pensamento que é representado pela narrativa romanesca demos o nome de “pensamento interno”. Ao pensamento que o leitor obtém do processo configurativo de leitura da obra romanesca, pelo qual apreende como um conjunto tanto o pensamento representado (“pensamento interno”) quanto as cenas e os acontecimentos relatados, demos o nome de “pensamento externo”. Esse “pensamento externo” corresponderia

² Todas as referências das obras de José Régio encontram-se listadas na Síntese da Bibliografia Fundamental.

àquele que depende do processo configurativo de leitura e que difere das outras classes do pensamento. Corresponderia, portanto, ao que é entendido na teoria literária como sendo a *diánoia* da obra literária.³

Tendo em vista o caráter multiforme do romance enquanto gênero, suas várias formas de realização ao longo da história, bem como suas diferentes relações tanto com o “pensamento interno” quanto com o seu “pensamento externo”, procuramos pensar a nossa hipótese de uma inserção do ensaio na prosa romanesca. Foi assim que chegamos à conclusão de que o *ensaísmo romanesco* deve ser entendido não apenas como uma preponderância do “pensamento interno” na narrativa (no caso teorizações), mas sim a partir do sentido maior que este ganha ao ser entendido junto aos acontecimentos relatados no romance. Ou seja, seria pela compreensão do “pensamento interno” no conjunto maior da narrativa que se tornaria possível chegar ao “pensamento externo” do romance. Por essa via, o trabalho de constatação do que chamamos *ensaísmo romanesco* mostrou-se dependente de um processo configurativo de leitura que, conseqüentemente, apresentou-se-nos como uma espécie de leitura interpretativa da produção romanesca em questão. Esse trabalho inicial que procuramos descrever veio a constituir-se no primeiro capítulo da primeira parte de nosso estudo, o qual intitulamos “Sobre o Romance e o Pensamento”.

Em seqüência a esse trabalho inicial, brevemente descrito acima, apresentou-se-nos como necessária uma investigação a respeito das características básicas do ensaio enquanto gênero. Para tanto, demos procedimento a um breve esboço das noções de ensaio e ensaísmo extraídas da obra clássica de Michel de Montaigne, *Les Essais*.⁴ Assim sendo, de início, o

³ Northrop Frye faz uma leitura do conceito *diánoia* (“pensamento”), ao qual Aristóteles faz referência no capítulo XIX da *Poética* relacionando-o à Retórica. Sobre este conceito específico, Frye o entende do seguinte modo: “Em gêneros tais como os romances e peças, a ficção interna é comumente de interesse precípua; nos ensaios e na lírica, o interesse primário está na *diánoia*, a idéia ou pensamento poético (algo muito diferente, por certo, das outras classes de pensamento) que o leitor obtém do escritor. A melhor tradução de *diánoia* talvez seja, “tema”, e a literatura com esse interesse ideal ou conceptual pode ser chamada temática. Quando o leitor de um romance indaga: ‘Em que irá dar esta estória?’, está formulando uma pergunta sobre o enredo, especificamente sobre aquele aspecto crucial do enredo que Aristóteles chama reconhecimento ou *anagnórisis*. Mas é igualmente provável que pergunte: ‘Qual é o sentido desta estória?’ Esta pergunta relaciona-se com a *diánoia*, e indica que os temas têm seus elementos de *anagnórisis*, tal como os enredos têm.” Cf. FRYE, Northrop. “Crítica Histórica: Teoria dos modos”. In: *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Usp & Cultrix, 1973, p. 58.

⁴ MONTAIGNE, Michel de. *Oeuvres Complètes*. Éditions Gallimard. 1962. Para o trabalho com as noções de “ensaio” e “ensaísmo” derivadas de Montaigne, utilizamos basicamente os seguintes estudos: FRIEDRICH, Hugo. *Montaigne*. France, Gallimard, 1968; LIMA, Sílvio. *Ensaio sobre a essência do ensaio*. Coimbra, Ed. Arménio Amado, 1964; MATHIEU-CASTELLANI, G. *Montaigne. L'écriture de l'essai*. Paris, PUF. Écrivains, 1988; VILLEY, Pierre: Introdução à edição francesa de *Les Essais* de Michel de Montaigne; e STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em Movimento*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

ensaísmo foi entendido por nós, em essência, como constituído por uma *atitude ensaística*, esta, por seu turno, foi compreendida como sendo concretizada a partir de um *discours acte*, ou seja, um discurso pelo qual o pensamento mostra-se em exercício, em construção.

Estabelecido o caráter do discurso teórico próprio do ensaio, passamos a trabalhar os elementos constituintes de uma arquitetura textual romanesca, a fim de se estabelecer possíveis maneiras de inserção do discurso ensaístico numa narrativa romanesca, partindo da distinção básica que comumente se faz no plano da linguagem ordinária, entre *narração* e *discurso*.⁵

Tal distinção mostrou-se importante para a compreensão de como o discurso teórico, próprio do ensaio, destaca-se do plano narrativo. Em seguida, com o auxílio das teorias de Käte Hamburger⁶, procuramos entender de que forma é a própria narração que confere caráter ficcional a um texto romanesco. Assim, com base numa diferenciação entre a linguagem da realidade e a linguagem ficcional, passamos a pensar a distinção entre *narração* e *discurso*, agora, sob o patamar da ficção. Desse modo, chegamos a compreender que o que é entendido no plano da linguagem da realidade como *narração* e *discurso* passa a ser configurado na ficção romanesca, nos termos propostos por Gérard Genette, pelo *recit d'événements* e pelo *recit de paroles*.⁷ Assim, se no plano da linguagem da realidade, como vemos em Harald Weinrich, há dois mundos, o *mundo narrado* e o *mundo comentado*⁸; no plano da linguagem ficcional romanesca, chegamos a propor, portanto, um *mundo narrado ficcional* e um *mundo comentado ficcional*. Seria, pois, este segundo mundo o lugar do discurso ensaístico no romance.

Assim sendo, se a *atitude ensaística* realiza-se naturalmente pelo *discours acte* que pode, a princípio, tratar dos mais variados temas e assuntos, é fato que constituído enquanto texto ele se liga diretamente ao objeto do qual trata, bem como ao sujeito que o produz. Essa atitude de tensão aproximativa entre o texto ensaístico, o seu assunto (ou objeto) e o seu produtor, é compreendida como característica da *atitude de enunciação comentativa*. O ensaio enquanto texto é

⁵ Para tanto, partimos da conhecida distinção entre *enunciação histórica* e *enunciação de discurso* elaborada em BENVENISTE, Émile. "As relações de tempo no verbo francês". In: *Problemas de Lingüística Geral*. São Paulo. Companhia Editora Nacional & USP, 1976, p. 270. Somada a essa distinção utilizamos também as explicações sobre a diferenciação entre discurso e narrativa encontradas em MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. 8-17.

⁶ HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

⁷ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 183-203.

⁸ WEINRICH, Harald. *Tempus, Besprochene und Erzählte Welt*. Stuttgart, 1964. Em francês: *Les Temps*. Paris, Éditions du Seuil, 1973. Em espanhol: *Estructura y Función de los Tiempos en el Lenguaje*. Madrid, Editorial Gredos, 1968.

compreendido, pois, como fazendo parte daquilo que chamou Harald Weinrich de *mundo comentado* da linguagem, isso em oposição ao *mundo narrado*.

Contudo, quando pensamos no *ensaísmo* em uma prosa romanesca vemos que os paradigmas mudam, pois a atitude ensaística, caracterizada pela tensão do *mundo comentado*, não deve ser pensada mais em relação a um assunto (objeto) e a um sujeito naturais, mas sim em relação a assuntos (objetos) e sujeitos restritos às regras impostas pelo mundo da ficção. Esta, por sua vez, é instaurada (segundo Käte Hamburger) pela narração, que, por seu turno, é a responsável pela existência de *eu-origenes-fictícias*, às quais são atribuídos os pensamentos e as falas constantes desse mundo. Assim sendo, como já anotamos anteriormente, o texto romanesco deve ser entendido a partir de uma bipartição: a parte que instaura a ficção compreende à narrativa de acontecimentos, a outra parte, que aparece inserida nesse mundo ficcional, corresponde à narrativa de falas. Dessa forma, no universo ficcional romanesco o *mundo narrado* deve ser compreendido como sendo constituído pelo *récit d'événements* ao passo que o *mundo comentado* realiza-se enquanto *récit de paroles* (inclui-se aí a narrativa de pensamentos). Portanto, se esse *mundo comentado* aparece num universo ficcional, logo deve ser entendido como um *mundo comentado ficcional*. Assim, se o lugar do discurso ensaístico (do *discours acte*) do texto teórico, na linguagem da realidade, é o do *mundo comentado*, logo, no universo ficcional romanesco, o seu lugar será o do *mundo comentado ficcional*, ou seja, o do *récit de paroles*.

No entanto, esse *mundo comentado ficcional* (*récit de paroles*), não pode existir por si só, tal qual existe o *mundo comentado* no plano da linguagem da realidade, ou seja, as idéias ou teorias expostas no romance através das falas ou pensamentos das personagens (e/ou narrador) não podem ser tomadas como uma teoria à qual se possa fazer relações diretas com o mundo real. Melhor explicando, quando um filósofo elabora uma teoria (quando escreve um ensaio), essa teoria existe em si, enquanto texto concreto, e pode ser relacionada ao seu autor, ao objeto do qual trata, ao tempo em que foi produzida etc. Uma teoria, um discurso, que chamamos de ensaístico, inserido numa narrativa ficcional, deve ter as suas coordenadas ditadas por esse universo ficcional. Portanto, se o discurso teórico, *ensaístico*, vem em forma de *récit de paroles*, que é o lugar da exposição de teorias no romance, estas, por conseguinte, devem ser entendidas a partir das coordenadas dadas pelo *récit d'événements*, que é responsável pela instauração dos paradigmas do mundo ficcional, tais como o espaço, o tempo, as personagens etc.

Tendo sido delimitado o lugar da inserção das idéias ou teorias no romance, pudemos propor, em seguida, que o *ensaísmo romanesco* constituir-se-ia na medida em que a narrativa romanesca articula o *mundo comentado ficcional* (lugar do discurso ensaístico) com o *mundo narrado ficcional*. Só

através dessa articulação é que as teorias expostas no romance ganhariam um sentido coerente em relação à *diegese* instaurada pelo *mundo narrado ficcional*. É nesse sentido que a noção de *ensaísmo romanesco* proposta no capítulo inicial tomou forma enquanto caminho para a compreensão do “pensamento externo” do romance, ou seja, a sua *diánoia*. Esse nosso percurso teórico, necessário, portanto, à delimitação de uma noção geral do que chamamos de *ensaísmo romanesco* veio a ser organizado no segundo capítulo da primeira parte de nossa Dissertação, capítulo este intitulado “A noção de ensaísmo na prosa ficcional romanesca: pressupostos teóricos”.

A segunda parte da Dissertação diz respeito exclusivamente ao processo de leitura investigativa do *ensaísmo romanesco* nas obras escolhidas como objeto de estudo. O primeiro romance abordado foi o *Jogo da Cabra Cega*. Pautando-nos pelos dados trabalhados na primeira parte, procuramos realizar uma leitura desta obra no sentido de buscar uma articulação entre o seu *mundo comentado ficcional* – *récit de paroles* – (que se mostrou quantitativa e qualitativamente preponderante) e o seu *mundo narrado ficcional* – *récit d'événements*. Esse trabalho de articulação entre esses dois mundos resultou, portanto, numa leitura interpretativa pela qual propusemos a existência de um “ensaio sobre a ironia” neste romance.

O ENSAIO SOBRE A IRONIA

Tendo como ponto de partida os pressupostos brevemente descritos acima, pretendemos demonstrar, a seguir, de que maneira podemos propor a existência de um *ensaísmo* inerente à prosa narrativa ficcional de *Jogo da Cabra Cega*.

Partindo de uma nossa primeira leitura da obra em questão, pudemos perceber que o *récit de paroles* ocupa um espaço preponderante dentro de sua economia textual. O que predomina, enquanto *récit de paroles*, é o *discours rapporté*, nas suas duas formas: *discours prononcé* (diálogos) e *discours intérieur* (pensamentos do narrador intradieético). Há de se notar também alguma presença do *discours narrativisé*. O discurso ensaístico e o exercício do pensamento se dão, portanto, por duas vias; pelo debate dialogado entre as personagens (à moda dos diálogos platônicos) e pelo debate psicológico da personagem-protagonista. Na medida em que o romance avança, esses dois tipos de debates vão se acirrando, recuperando os problemas discutidos ou debatidos. Assim sendo, há dois ambientes em que se desenvolvem as teorias no mundo ficcional romanesco, quando pelo debate dialogal tais teorias fazem parte do mundo social das personagens, quando pelo debate psicológico do narrador-protagonista trata-se de uma teorização particular.

Essa teorização particular, contudo, é influenciada tanto pelas teorias contidas nas falas das demais personagens, quanto pela própria vivência experiencial do narrador-protagonista. Todas as teorias abstraídas, por este narrador intradieético, dos debates dialogados, somadas à sua experiência vivencial (que é a parte correspondente ao *récit de événements* do romance) resultam numa obra que seria escrita pelo próprio narrador-intradieético. Tal obra, que consiste no capítulo dezoito, é importante no sentido que representa uma espécie de ponto culminante de uma *atitude ensaística* encarnada pelo narrador. Partindo desse décimo oitavo capítulo para a análise do romance, será possível vislumbrar em que medida vai sendo construída uma idéia (ou *diánoia* romanesca) durante o seu desenrolar, bem como que significados têm os acontecimentos relatados em relação aos debates psicológicos e dialogados e, conseqüentemente, em relação às idéias ou teorias expostas neles.

O romance evolui em determinado sentido até esse capítulo, tudo contribui para a existência do tal manuscrito feito por Pedro Serra, tudo vai sendo dado, construído de antemão, gradativamente, até ser sintetizado nesse capítulo em que a personagem Jaime Franco lê o texto intitulado “*Discours de la méthode* ou as pseudo-memórias incompletas de Jaime Franco”. Fazendo uma leitura a partir do que é dado nesse capítulo, faz-se possível a construção de uma relação entre as “teorias” e os acontecimentos que preenchem os capítulos anteriores a este, bem como se nos permite rastrear e entender melhor o caminho construído para se chegar a tal capítulo. Vale ressaltar que o caráter *ensaístico* do romance é reforçado pelo fato de que os debates teóricos, ideológicos, ocorridos por meio do *récit de paroles* (sejam eles dialogais ou psicológicos), têm o seu reflexo no plano prático dos acontecimentos relatados; ou seja, o *ensaísmo* de idéias tem a sua correspondência na própria vivência experiencial da personagem protagonista. O *ensaísmo* ocorre, pois, tanto no sentido da pesagem das idéias quanto na pesagem dos acontecimentos, pela própria experiência. Na medida em que vão sendo discutidas certas idéias e lançadas certas teorias, a vida do narrador-protagonista Pedro Serra vai se configurando como um aglomerado de experiências, as quais devem ser pensadas segundo as teorias e vice-versa.

Pois bem, como pudemos constatar em nossa primeira leitura de *Jogo da Cabra Cega*, tal “manuscrito” de Pedro Serra diz respeito a uma espécie de “método de compreensão da vida”, de uma suposta vida de Jaime Franco. Esse método vai sendo construído de forma a desembocar na “concepção de *suprema-ironia*”.

É desta “concepção de *suprema-ironia*” que devemos partir para uma releitura do romance e buscar um interrelacionamento entre as idéias expostas através de um *récit de paroles* e os acontecimentos instaurados pelo *récit d'événements*.

Devemos recuperar os pressupostos que sustentam essa tal concepção, no sentido de buscar os seus índices na medida em que efetuamos a releitura dos capítulos que antecedem esse capítulo XVIII. Como pudemos constatar, essa “concepção de *suprema ironia*” tem a sua origem na percepção de uma forma de existência paradoxal de vida, e tem como objetivo o equacionamento desse paradoxo visando à obtenção da existência plenamente feliz. Esse paradoxo é representado por um dilema existencial, dilema este que, irresoluto, impede uma existência plenamente feliz. Essa situação teria a sua origem num impasse entre a opção por uma vida escrava dos instintos naturais e, por isso, desajustada socialmente; ou a opção por uma vida regrada moralmente pelos estatutos sociais e, portanto, inibidora dos instintos naturais. Permanecendo nessa irresolução, em meio a esse dilema, o “eu” do texto confessa ter sido levado a uma existência incoerente, oscilante entre uma opção e outra. Por conseguinte, devido ao não ajustamento às regras sociais juntamente com a não satisfação completa dos instintos naturais, esse “eu”, criado por Pedro Serra em seu “manuscrito”, vê-se cada vez mais fadado à infelicidade e ao alheamento social. A partir dessa condição, surgem dois sentimentos correspondentes a essa existência paradoxal: o sentimento de desprezo pelos “outros” (sociedade) somado a um sentimento de humilhação por constituir-se como um ser desajustado social e moralmente. É dessa posição, de um ser alheio à sociedade, que Pedro Serra vai cultivando o desprezo através de atos imorais, atos estes que o vão jogando cada vez mais numa posição humilhante. A partir dessa existência paradoxal, torna-se um ser incompreendido (até pelos amigos mais próximos), do qual a sociedade só pode apreender a aparência, que é de um ser decaído. Apresenta-se, pois, como um ser que vive uma tragédia; porém, da sua verdadeira tragédia (o dilema) a sociedade só apreende a aparência e seus amigos limitam-se a ter dela uma compreensão literária.

Constitui-se, pois, como um ser entregue às satisfações dos seus instintos naturais, e por essa entrega vê-se rebaixado socialmente. Diante desse quadro é jogado ao rol dos excluídos sociais e como tal é classificado como doente. É, portanto, desse estado, que a sociedade designa como doentio, que seu ser atinge um estado avançado de “agudeza intelectual e sensível”. É nessa condição em que seu ser está mais afastado dos homens que acontece a revelação de Deus. Portanto, quanto mais longe dos homens, mais perto de Deus. É em Deus, portanto, que o dilema original é solucionado, a felicidade plena só é alcançada através da “satisfação completa dos instintos”, tanto dos mais tenebrosos instintos naturais quanto dos instintos de ajustamento social. Essa “satisfação completa dos instintos” só se torna possível, portanto, transcendendo uns instintos aos outros por Deus. Contudo, esse “eu” que se confessa no “manuscrito” de Pedro Serra bem pouco ou nada sabia desse Deus que se lhe revelara ao seu espírito. Sabia apenas o que Deus não era, ou seja,

sabia apenas que Deus não era humano, logo tudo o que era humano era contra Deus, inclusive as regras morais da sociedade. É nesse sentido que trava uma “guerra santa” contra os homens e contra tudo o que é humano. É por isso que nos próprios atos imorais via-se inculcar uma moral divina: “Sabe-se como tantas vezes uma ética de autêntica origem mística age ao invés da moralidade humanista”(p.386). É, portanto, a partir da concepção dessa moral divina em oposição a uma moral humana que se tornam justificáveis o desprezo pela humanidade e a “propensão para delinquir”. A partir dessa descoberta de Deus, esse ser que se confessa no “manuscrito” vê-se constituído a partir de um outro debate que dilui o seu dilema original, trata-se do debate interior entre o homem humano e o homem divino. Sabendo-se divino, o seu homem humano cultiva o desprezo pela humanidade; sabendo-se humano, o homem divino cultiva a piedade pela humanidade. O orgulho manifesta-se no homem humano como tentativa de escapar à sua condição humana e a humildade manifesta-se no homem divino como tentativa de se fazer agir na humanidade. Estando, pois, instaurado esse debate entre o homem humano e o homem divino, chega-se a uma verdade, a verdade de que “é incompatível com o que se vive, tudo o quanto mística e metafisicamente se sabe.” (pp. 387-388).

A existência só chega, portanto, a um equilíbrio quando se consegue estabelecer uma boa articulação entre o desprezo e a piedade pela humanidade. Apenas quando o desprezo age sobre a piedade e esta sobre aquele que se consegue chegar a uma “satisfação completa dos instintos” e, portanto, a uma felicidade. Essa harmonia entre esses sentimentos opostos é, portanto, sintetizada e compreendida sob a concepção de uma “suprema-ironia”. Só esta é capaz de abarcar uma contradição irresoluta e tornar um paradoxo uma solução, é sobre ela que deve estar fundamentada a vida de um ser ao mesmo tempo humano e divino, ou seja, um “super-homem”, como é dito.

É através da concepção de “suprema-ironia” que Pedro Serra, assumindo o “eu” de Jaime Franco em seu “manuscrito”, pensa ter chegado à compreensão desse ser que ao mesmo tempo se lhe revelara tão próximo e tão desconhecido. É sob o signo dessa concepção de ironia que devemos abordar o romance desde seu início, buscando os índices que se encontram sintetizados de uma certa maneira neste décimo oitavo capítulo.

A própria escolha, no romance, por uma narração em primeira pessoa por si só já beneficia a auto-análise. A característica do narrador-protagonista de ser constituído duplamente como a voz que detém a narração e o discurso faz com que percebamos os dois “eus” do narrador-protagonista, o que conta os acontecimentos de sua vida e o que comenta. A narração apresenta-se inserida no discurso de uma personagem e como tal vemos a história contada sempre pelo ponto de vista do narrador-protagonista. Ao mesmo tempo em que esse narrador nos informa sobre seu mundo interior, também nos coloca em separado

do mundo que lhe é exterior. Entramos na ficção olhando o mundo com os olhos do narrador, o qual já transmite àquele que o acompanha em seu “gosto de vagarear de noite” um certo sentimento de solidão e de necessidade de alheamento da sociedade.

O segundo capítulo introduz esse “eu” do narrador num ambiente social; começa a ser construído, pois, o “dilema original” que é tratado no capítulo dezoito. Nesse ambiente social o “eu” do narrador-protagonista reconhece no “outro” algo do seu próprio “eu”. Trata-se da instauração de um movimento paradoxal do espírito desse “eu”, visto que ao mesmo tempo em que desfrutava de uma solidão e de um alheamento social, consegue reconhecer no que lhe é estranho algo de seu próprio “eu”. Isto consiste na busca do conhecimento do “eu” pelo “outro”. A esse “outro” que é designado num primeiro momento como um “desconhecido” é associada desde o início a imagem de uma mulher: M.elle Dora.

Após a instauração da individualidade do narrador-protagonista e de sua relação com o mundo objetivo, com o que lhe é desconhecido, volta-se, no terceiro capítulo, novamente ao trabalho de apresentação e caracterização desse “eu”. Constitui-se, assim, como um ser marcado pelo alheamento social e pela melancolia. Sua individualidade é ainda mais pormenorizada quando fala de seu passado, de sua relação com a família e de seu estado de solidão, restrito ao quarto que alugara à Senhora Dona Felícia. Esses três capítulos iniciais já nos dão índices importantes no que se refere ao que é discutido no referido “manuscrito” do capítulo dezoito. Nesses três capítulos iniciais temos já uma individualidade que se encontra apartada perante a sociedade, que se reconhece num estado próximo do doentio (melancolia), mas que aspira a uma transcendência através do autoconhecimento. Esse autoconhecimento, contudo, revela-se no “outro”; é justamente no “desconhecido” que julga pela primeira vez reconhecer certas doenças que lhe são próprias.⁹

Tendo já estabelecida a individualidade do “eu” do narrador-protagonista, o quarto capítulo vem introduzir o único ambiente pelo qual esse “eu” integra-se socialmente. Trata-se do ambiente do “Grupo” de amigos, o qual, lembrando os dados do capítulo XVIII, é constituído por aqueles que não compreendem a “tragédia” da vida do narrador-protagonista. Serão os componentes desse “Grupo” os representantes concretos do “eles” (sociais) em oposição ao “eu” (interior) do narrador.

Nesse “Grupo” o que prevalece é a arte como paradigma da vida e, conseqüentemente, o que impera é a crença na expressão. É para o “Grupo” a expressão artística o caminho mais curto para se chegar à verdade das coisas. É

⁹ Cf. *Mundo Comentado Ficcional* (Plano discursivo do narrador-protagonista): auto-análise, p. 22.

por isso que cada componente dele é descrito enquanto aspirante a artista ou de acordo com a sua posição crítica sobre a arte.

Os membros do “Grupo”, crenes na univocidade da expressão e na capacidade desta de revelar a verdade, configuram-se, de antemão, como seres incapazes de compreender a “suprema-ironia” de uma vida. É devido a essa caracterização do “Grupo” que o “narrador-protagonista” irá cada vez mais se rebelar contra os seus membros na medida em que vai vivendo e compreendendo a ironia trágica que comandava a sua vida.

Nem bem o narrador se apresenta como um dos componentes do tal “Grupo” e já se começa a caracterizar a discordância deste com o restante dos seus integrantes. No quinto capítulo, intitulado “Minudências”, entra em pauta numa discussão do “Grupo” a questão do conhecimento do tal “desconhecido” que vinha inquietando a consciência de Pedro Serra. Estabelece-se aí o primeiro descompasso ideológico entre o narrador-protagonista e os do “Grupo”, principalmente em relação a Luís Afonso, o qual é representativo da figura do literato e como tal é o representante maior da crença na aparência e na expressão direta como caminho para se chegar à verdade sobre algo, no caso, à verdade sobre a figura do “desconhecido”. Tal descompasso pode ser notado, desde o início, num comentário do narrador sobre o método de compreensão da vida e de produção artística de Luís Afonso.¹⁰

Se, por um lado, o narrador tem desde o início uma compreensão dúbia da personalidade do “desconhecido”, que então já se encontrava denominado de Jaime Franco, por outro lado, os componentes do “Grupo” buscavam uma compreensão unívoca dessa personalidade. Procuravam defini-lo como um ser superior, dotado de uma personalidade “originalíssima” que teria suas raízes aristocráticas. Os membros do “Grupo” optavam, portanto, por uma definição do desconhecido pela sua aparência, buscavam entendê-lo coerentemente, dando-lhe uma origem “nobre” tendo em vista o fato de que se apresentava à sociedade com maneiras e tipos aristocráticos. Essa tentativa de definição do “desconhecido” aparece em forma de debate dialogado e é o primeiro grande *récit de paroles* que aparece no romance; é por esse *récit de paroles* que ocorre a teorização sobre a “originalidade” (*mundo comentado ficcional*), teorização esta com a qual o narrador Pedro Serra demonstra não concordar.¹¹

Se o “Grupo” buscava uma síntese para o entendimento da personalidade do então “desconhecido” Jaime Franco, já o narrador Pedro Serra enxerga-o, desde o início, como uma personalidade contraditória, tendo em vista algumas “minudências” significativas; por exemplo: o fato de ter encontrado, numa noite anterior, essa figura de aparência aristocrática num “Café” de clientela

¹⁰ Idem. Pensamento narrativizado do narrador-protagonista, pp.40-41.

¹¹ Cf. *Récit de Paroles (Discours Prononcé: Diálogo)*, pp: 42-51.

“equivoca”, bem como o fato de descobrir que ele teria mentido ao “Grupo” na noite em que o encontrara. É neste sentido que o narrador-protagonista constitui-se desde aí como o único membro do “Grupo” aberto à aceitação da “teoria sobre a ironia” que Jaime Franco vem a expor no capítulo seguinte.

O sexto capítulo, em que “Jaime Franco Entra em Cena” no ambiente do “Grupo”, é quase que totalmente constituído apenas por *récit de paroles*; trata-se de uma discussão a respeito do conceito de “ironia”, que tem como principais interlocutores Luís Afonso e Jaime Franco. É nesse debate (*mundo comentado ficcional*)¹² que é formulada pela primeira vez a concepção de “ironia”, a qual norteará a orientação do romance todo e que será retomada literalmente no capítulo dezoito. É nesse sexto capítulo que o narrador-protagonista é definido (“o mais racionalista dos extravagantes”) e denominado ao ser apresentado ao “desconhecido” Jaime Franco (“poeta, filósofo, notívago”). Assim, Pedro Serra é apresentado ao leitor no mesmo momento em que é apresentado a Jaime Franco e vice-versa. Na verdade, trata-se de um processo de aproximação gradual entre estas duas personagens que resulta numa identificação. Tanto é que Pedro Serra será o único do “Grupo” predisposto a apreender a concepção de “ironia” proferida por Jaime Franco. Na verdade, isto é possível porque ele era o único do “Grupo” que, de certa forma, possuía a “ironia”, ainda latente, da qual falava Jaime Franco; isso é dado já pela própria definição paradoxal de sua personalidade: “o mais racionalista dos extravagantes”. Está aí, já, o gérmen de uma vida fincada no dilema fundante da “suprema-ironia”.

Pois bem, Jaime Franco surge no “Grupo” como uma personalidade ideologicamente contraditória a este. Se Luís Afonso e o “Grupo” defendiam a crença na univocidade da expressão e na confiança da existência de uma verdade a ser atingida; Jaime Franco, por sua vez, introduz, com a sua teoria sobre a “ironia”, a crença no paradoxo como meio de se chegar à verdade, ou seja, para Jaime Franco a única verdade é a inexistência de uma verdade absoluta.

Enquanto Luís Afonso expõe a sua concepção (vulgar) de ironia, considerando que um “ironista” é aquele que opta por um lado parecendo optar por outro (cita Voltaire, Anatole e Eça); Jaime Franco considera o “ironista” como aquele cuja personalidade é flexível (“souple”), como o único capaz de trabalhar juízos paradoxais, de trabalhar a contradição sem optar por um lado específico. É neste sentido que Jaime Franco admite que a “quinta-essência da ironia” é o “espírito trágico”, para o qual a “solução” é o inimigo número um. Esse “espírito trágico” alimentar-se-ia de um “conflito perpétuo”.

Jaime Franco considera, em sua concepção, que a Ironia é a “manifestação mais completa da inteligência e compreensão”, pois “um ironista opta por tudo

¹² Idem, *Discours Prononcé*: Diálogo, pp. 53-72.

e sempre que afirma algo afirma consequentemente o contrário”. Dessa forma, um “ironista típico” é um “céptico ideal”, pois nem nas suas próprias negações crê. O “ironista típico” constituir-se-ia como aquele que deve colocar-se à margem da vida para a compreender de fora ao mesmo tempo que não pode sair dela. Assim sendo, conforme vai teorizando sobre a “ironia”, Jaime Franco vai respondendo às questões postas anteriormente no debate do “Grupo” a respeito da sua personalidade, principalmente quando fala, para concluir, da superioridade do “ironista típico”. Essa idéia de superioridade contradiz a idéia de superioridade concebida pelo “Grupo”, a idéia de uma superioridade aristocrática, ou seja, uma superioridade unilateral, coerente.

Segundo a sua concepção de “ironia”, um “ironista típico” seria um homem superior, mas não seria preciso uma “superioridade de sangue”, mas sim, para tal superioridade é “necessário que ele seja tudo”, o “seu espírito não será puro. Será mesmo inferior, ou perverso, sob vários aspectos.”

Diante dessa nova concepção de “ironia” e dessa idéia de superioridade do “ironista”, os componentes do “Grupo” permanecem avessos, não conseguem penetrar no pensamento de Jaime Franco, ao passo que Pedro Serra vê as explicações de Jaime Franco coincidirem com as suas idéias pré-concebidas sobre ele, é nesse sentido que diz a J. Franco: “Creio que o senhor vive as suas concepções”. É, pois, a partir dessa concepção de “ironia” exposta no sexto capítulo (*mundo comentado ficcional*) que Pedro Serra conceberá, em seu manuscrito do capítulo dezoito, a “suprema-ironia” como um método superior de vida (do “super-homem”) e a atribuirá à vida de Jaime Franco.

A partir desse sexto capítulo, estabelecem-se três instâncias de *eu-origenes-fictícias*: a instância do “Grupo”, dos que se colocam à parte da “ironia”, que nem a vivem e nem a querem compreender; a instância de Jaime Franco, o “ironista típico”; e a instância de Pedro Serra, que começa a viver o seu “dilema original” (mesmo que inconscientemente) sob a influência de Jaime Franco.

O sétimo capítulo também é constituído quase que na totalidade pelo *récit de paroles*; o único acontecimento marcante consiste no fato de Pedro Serra receber uma carta de sua mãe; carta esta que contribui para o agravamento do seu estado melancólico, doentio e vulnerável. É com esse estado de espírito que Pedro Serra trava um debate dialogado com Jaime Franco. Agora, apenas os dois, sem a presença do “Grupo”. Nesse debate, é recuperada a discussão (*mundo comentado ficcional*)¹³ sobre a concepção de “ironia”, só que agora esta aparece envolvida por um discurso de tom mais pessoal, envolvendo a individualidade de ambos. Jaime Franco assume a posição de uma espécie de mestre que procura passar seus ensinamentos ao seu discípulo Pedro Serra.

¹³ Idem, *Discours Prononcé*: Diálogo, pp. 84-103.

Jaime Franco começa a falar de sua concepção de “ironia” novamente, inicia a conversa confessando-se ser um “ironista” e diz ainda que era sobre si próprio que concebera a sua teoria. Pedro Serra acertara, portanto, em sua consideração ao final da conversa do capítulo anterior. Recuperando, dessa forma, o debate sobre a “ironia”, Jaime Franco dá prosseguimento à sua definição de “ironista” dizendo que estes devem ser “cépticos e tolerantes”. Pedro Serra reage a esta definição dizendo que se encontrava céptico e intolerante perante aquela conversa de Jaime Franco. Este, por sua vez, procura persuadir Pedro Serra, trazê-lo para dentro de suas idéias; Pedro Serra, no entanto, questiona sobre as finalidades de Jaime Franco, o qual argumenta dizendo que queria fazer com que Pedro Serra o compreendesse mais profundamente e não apenas nas aparências, como todo mundo o entendia, inclusive os do “Grupo”.

É nesse sentido, de se fazer conhecer para além das aparências, que Jaime Franco fala, enquanto um “ironista”, da “necessidade da confissão”. Contudo, essa confissão deve ser feita com estilo, pois um “ironista” não pode se confessar diretamente, senão incorreria numa simplicidade que mataria a sua “ironia”. Assim sendo, Jaime Franco diz que é contrário às confissões diretas, pois um “ironista” não deve subjugar-se a regras gerais; acredita, pois, que é preciso “aproximar os homens pelas suas diferenças” e chegar assim a um “novo universalismo” através do qual todo homem se reconhecerá no outro sem se confessar diretamente. Ao invés da confissão direta é “melhor sugerir, penetrar, infiltrar”. É por isso que Jaime Franco diz o seguinte a Pedro Serra: “A lógica... não é ela a força dos meus discursos! Nem dos meus actos. Não quero persuadi-lo, nem vencê-lo: quero agir em você (...) A lógica..., a lógica é geralmente uma pequena facilidade acessória”. Jaime Franco quer sim ser compreendido, mas “compreendido para além da razão; para além das palavras” (p.97).

Na medida em que Jaime Franco falava dessa sua necessidade de confissão indireta, Pedro Serra convencia-se cada vez mais de sua incompreensão perante aquela personalidade que procurava persuadi-lo. Jaime Franco justifica essa incompreensão de Pedro Serra dizendo que este tendia a buscar a uniformidade, a qual é incompatível com a personalidade de um “ironista”. É por isso que diz a Pedro que não importa que ele tenha compreendido, mas, sim, que tenha sido persuadido pela sua “ironia”:

O que eu quero é que você não possa traçar de mim um desses falsíssimos retratos fixos, contornados, antecipados (...) Para que você me conheça um pouco, é preciso não ter convicções a meu respeito. (pp. 97-98).

Essas recomendações de Jaime Franco a Pedro Serra assentam na característica principal da personalidade de um “ironista”, que é a de seu

“espírito trágico” nunca aceitar uma solução, mas, sim, alimentar-se da contradição e do paradoxo.

A partir dessa idéia da necessidade da “confissão indireta” do “ironista típico”, o debate entre Jaime e Pedro é levado à discussão do conceito de “verdade”, o qual também é relativizado por Jaime Franco: “Há coisas que nunca foram realizadas de fato mas que não deixam de ser verdades: a mentira é verdade na imaginação de quem mente”(p.100). Tendo em vista esse sentido relativo do conceito de “verdade”, fica patente que o que importa numa confissão não é o fato de ela ser sincera ou não, mas sim o fato de seu efeito atingir a “verdade” almejada pelo confessor; é por isso que a confissão deve ser indireta e feita com estilo. Não importa o seu fundo real (ter ocorrido ou não) mas, sim, a verdade que está fora dela. É nesse sentido que Jaime Franco diz ao seu aprendiz: “Você Pedro Serra tem muitas dessas verdades” (p.100).

Esse debate (*mundo comentado ficcional*)¹⁴ sobre o conceito de “verdade”, relacionado à idéia da confissão indireta do “ironista”, dá a chave para a compreensão de como deve ser considerada a confissão feita por Jaime Franco a Pedro Serra no oitavo capítulo. Assim sendo, os “folhetins de Jaime Franco” não devem ser levados em consideração enquanto expressão sincera da vida pregressa desta personagem, mas importam na medida em que agem, em que proporcionam um efeito perturbador para o espírito de Pedro Serra. Jaime Franco apenas busca pôr em prática aquilo que veio exposto teoricamente nos capítulos anteriores. Através de seus “folhetins” Jaime Franco procura persuadir Pedro Serra a não enxergar nele apenas as suas aparências mas também a sua ironia. Como um “ironista”, portanto, essa confissão¹⁵ relatada no oitavo capítulo serve a Jaime Franco não somente como confissão, mas como dissimulação; ora, o espírito do “ironista” tende para ambos os lados ao mesmo tempo, por isso, diz Jaime Franco: “Pelos mesmas razões que tenho prazer em me esconder, em me disfarçar, preciso também de me confiar e me descobrir” (p. 116).

Jaime Franco pretendia, portanto, com a sua “confissão”, agir no espírito de Pedro Serra, buscava despertar em seu ouvinte o espírito “ironista” que neste se encontrava latente como forma de um “dilema original” irresoluto. É nesse sentido que adverte Pedro Serra antes de começar a contar a sua história: “o meu romance não é agradável querido amigo, todas as obras primas chocam e a minha história é uma obra-prima”. Diante dos efeitos dessa “obra-prima”, Pedro Serra ouvia-a movido por um sentimento paradoxal de repulsa e curiosidade; da mesma forma que ansiava por ouvir cada vez mais detalhes também desacreditava da veracidade dos fatos relatados, principalmente por causa da

¹⁴ Idem, *Discours Prononcé*: Diálogo, pp. 112-116.

¹⁵ Idem, *Récit d'événements* secundário, pp. 116-128.