



De Amores Desmedidos e Narradores Irônicos: a (Anti) Heroína Romântica e a Quebra do Lugar-Comum



Andrea Trench de Castro¹



RESUMO: Este artigo pretende elaborar uma comparação entre três obras que se inserem no Romantismo, cujos autores são o brasileiro Joaquim Manuel de Macedo, o português Camilo Castelo Branco e a inglesa Jane Austen, com vistas a analisar a criação da personagem feminina romântica e os contornos da (anti) heroína nesse período. Pretendemos analisar também a ironia, o cômico e a paródia como procedimentos que permeiam tais textos românticos, objetivando ressaltar a quebra do lugar-comum e a crítica e reflexão que subjazem aos conceitos referidos e revelar a originalidade com que tais escritores surgem na cena literária.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia Romântica, Paródia, Reflexão crítica, Romantismo.

ABSTRACT: This article aims at elaborating a comparison between three works of Romanticism, whose authors are the Brazilian Joaquim Manuel de Macedo, the Portuguese Camilo Castelo Branco and the English Jane Austen, in order to analyse the creation of the romantic female protagonist and the contours of the anti-heroine in this period. We intend to analyse the irony, the comic and the parody as procedures that permeate such romantic productions, focusing on the rupture of commonplace concepts and on the critique and reflection that are implied in these procedures, in order to reveal the originality with which such writers appear in the literary scene.

KEYWORDS: Romantic Irony, Parody, Critical reflection, Romanticism.

O oposto da ironia é o senso comum. (RORTY, 2001, p. 134)

Poucos gestos artísticos tiveram, no que diz respeito ao caráter revolucionário, o impacto da escola romântica, cujo principal adágio era o princípio da originalidade. O grito coletivo de libertação se substancia num manifesto deveras lido e referenciado: o prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo, que manifesta uma total ruptura com os preceitos clássicos, derrubando as muletas da arte clássica e tecendo os fios das asas que conformarão a atividade livre do poeta. Dessa forma, como autêntico destruidor do lugar-comum, Hugo afirma: “Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras nem modelos” (HUGO, 2004, p.64).

Perguntando-se se “não vale mil vezes mais dar lições que receber” (HUGO, 2004, p.62), o escritor afirma que o gênio deve procurar o seu lugar, sem mais necessitar o sustentáculo do modelo clássico. E, no constante encaço da fantasia do gênio, para quem a mediania não subsiste, declara Hugo: “A arte não conta com a mediocridade. Não lhe prescreve nada; não a conhece; a mediocridade não existe para ela. A arte dá asas e não muletas!” (HUGO, 2004, p. 63).

A despeito do que o autor coloca, no entanto, vemos surgir na profícua produção romântica um sem-número de lugares-comuns que logo passam a repetir-se entre autores, de forma que o princípio da originalidade estremece diante de uma figura cuja forma é notadamente esquemática: a heroína romântica.

Das fulgurações da virgem pura e etérea às criações típicas de nosso Romantismo brasileiro, e das lânguidas e pálidas donzelas às prostitutas de alma nobre, o Romantismo criou um arsenal de heroínas perfeitas e perfeitamente esquemáticas. Assim, aos olhos do criador, tem-se mais uma fulguração do sublime, outra cara feição da estética romântica, ao passo que nós, leitores, esperamos ver o voo livre do gênio de Hugo.

No entanto, a literatura também afirma-se como espaço privilegiado para as contestações do lugar-comum e não somente para sua perpetuação. Ao lado das heroínas românticas cristalizadas pelas penas dos poetas, constatamos também a presença de determinados escritores que se mostraram ligeiramente incomodados com a massificação da estética romântica, denunciando, através do riso,



¹ Mestranda do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP. E-mail: andrea_trench@hotmail.com

o puro, perfeito e bem acabado lugar-comum. Trataremos neste artigo, pois, do embate colocado entre o clichê e sua (den)enunciação no próprio seio da narrativa, no que diz respeito ao tratamento da personagem feminina romântica: revelaremos, a despeito da apatia da crítica de modo geral no que concerne a este ponto, os modos criativos e criadores através dos quais determinados escritores dialogaram com a literatura romântica e com a reiteração de suas tópicas.

Traçaremos, para tanto, uma análise comparativa entre três romances que se inserem no Romantismo de modo geral: *A Moreninha* (1844), do brasileiro Joaquim Manuel de Macedo; *Anátema* (1851), do português Camilo Castelo Branco; e *Northanger Abbey* (1794), da inglesa Jane Austen. É importante pontuar algumas aproximações iniciais entre os romances: eles representam a estreia dos escritores na cena literária, isto é, são os primeiros romances de cada autor e apresentam modulações românticas em comum: o romance gótico (*Anátema* e *Northanger Abbey*) e o romance sentimental (*Anátema* e *A moreninha*).

Para além dessas primeiras aproximações de ordem cronológica e estrutural, podemos também constatar a presença de um elemento preponderante e fundamental para a análise do ponto de vista da contestação do lugar-comum: a figura dos narradores extradiegéticos que tecem a heroína romântica no plano do narrado, e que, ao mesmo tempo, no plano do comentado, como narradores metadieéticos, destecam o melodrama construído e a personalidade da heroína², por meio de procedimentos que geram o riso, tais como o cômico, a paródia e a ironia. Lembremos que, para Schlegel, a ironia é a “alternância constante de autocriação e auto-aniquilamento” (SCHLEGEL, 1997, p.54).

Assim, queremos mostrar que um dos elementos fundadores dos romances aqui analisados é, na verdade, a constante tensão entre as características genuinamente românticas e sua subsequente subversão, que resulta em ironia, paródia ou rebaixamento, saltando-se do sublime ao cômico, do belo ao ridículo. Esta alternância entre criação e destruição é constante na ironia, de modo que “ficamos oscilando entre (...) a ordem e o caos, a ficção e a realidade, o enredo e a obra (...)” (ANDRADE, 2009, p.203). Faz-se, assim, do material literário um constante jogo com múltiplas significações e do qual se extraem risos e lágrimas: “Há-de saber-se, se tiverem a paciência de deglutir para o estômago moral mais alguns indigestos capítulos destes que, segundo me consta, já tem feito chorar e rir muita gente ao mesmo tempo, qualidade rara em romances, diga-se o que é verdade” (CASTELO BRANCO, 1982, p. 173).

Antonio Candido, em “A personagem do romance”, afirma que a complexidade da figura humana explica-se pelo fato de que “a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta (...). E que o conhecimento dos seres é fragmentário” (CANDIDO, 1998, p. 56). Ademais, assinala que, para além desses “fragmentos de ser” que temos a partir dos fios descontínuos da vida, a noção que temos de nossos semelhantes “é oscilante, aproximativa, descontínua. Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados” (CANDIDO, 1998, p.56).

O romancista, por seu turno, adaptaria nossa maneira fragmentária de entrever as pessoas e de conformar nossa percepção da alteridade, transportando-a para o romance: “O romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes” (CANDIDO, 1998, p. 58).

Ora, é interessante assinalar que em todos os romances que abordaremos neste artigo pode-se observar a presença de autores muito atentos para a criação de suas personagens; no entanto, longe de figuras complexas e de percepções fragmentárias, temos o contorno de imagens acentuadamente esquemáticas, que não somente deixam de representar percepções caóticas e descontínuas, mas afirmam o pouco espaço para os caracteres “misteriosos e inesperados”. Nossas heroínas românticas repousam no conforto das previsibilidades: o mistério fica por conta dos enredos melodramáticos e fantasiosos dos romances gótico e sentimental.



² Ver BERARDINELLI, C. “Anátema: um romance onde ‘se prova que o autor não tem jeito para escrever romances’”. In: *Camilo Castelo Branco: No centenário da morte*. Santa Barbara: University of California, 1991. Esta discussão a respeito da concomitância dos narradores extradiegéticos e metadieéticos, bem como os conceitos de plano do narrado e plano do comentado, serão devidamente aprofundados no desenvolvimento deste artigo



Os narradores, por outro lado, é que se afastam do terreno do previsível: observando a criação de seus próprios personagens, apresentam uma interessante revolução do lugar-comum, ao apontar a previsibilidade de suas próprias criações e, em maior medida, a dessacralização do princípio da originalidade do Romantismo. Ao fazer ver aos leitores que as criações nada originais são simplesmente cópias bem acabadas de modelos prévios, a ironia irrompe de forma contumaz. Lembremos a epígrafe com que abrimos este texto: “O oposto da ironia é o senso comum” (RORTY, 2007, p. 134). Como procedimento tratado pelos primeiros românticos alemães, “a 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, 2009, p. 200).

Assim, veremos que as personagens apresentadas pelos narradores de Macedo, Camilo e Austen são, no mais das vezes, “personagens de costumes”: “são apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles” (CANDIDO, 1998, p. 61).

No entanto, de forma irônica, fazendo muitas vezes deslanchar a paródia e o cômico, os narradores, sumamente conscientes de que as personagens românticas são geralmente personagens de costumes, elevam a discussão do enredo para a própria obra e para o Romantismo em geral, mostrando a “autoconsciência” da obra moderna e sublinhando a crítica que se faz aos padrões standardizados da época. É importante lembrar que a ironia está estritamente relacionada à crítica, escapando ao terreno do senso comum. Confirma Kierkegaard: “a discrepância, que a ironia estabelece com a realidade, já está suficientemente indicada quando se diz que a *orientação irônica é essencialmente crítica*” (2006, p. 238, grifos do autor).

Dessa forma, observamos a existência de uma vertente da produção romântica que se apresenta de forma a ressaltar e criticar o esgotamento de aspectos ligados à temática amorosa e para a qual o “humor representa um passo além, sem chegar, contudo, a uma ruptura definitiva com o romantismo” (CAMILO, 1997, p. 54). Ressaltemos que a atitude dos escritores, tal como se apresentam pela irônica voz de seus narradores, insiste em revelar uma “recusa em adotar as convenções poéticas que regulamentavam o ato criativo” (ALVES, 1998, p. 70), na busca de legitimar, individualmente e potencialmente, a sua originalidade. É importante assinalar, assim mesmo, que o intuito de suplantação do esgotamento da temática amorosa e dos lugares-comuns românticos passa, necessariamente, por uma análise crítica e revisionista da própria escola, como demonstraremos na breve análise dos textos.



A Moreninha e as duas faces do narrador: do romântico incorrigível ao narrador irônico

LOGO no início d’*A Moreninha*, o personagem Augusto, tido por seus amigos como “romântico incorrigível”, enumera os tipos femininos românticos, de forma a mostrar que irresistível se lhe apresentara a ida à ilha para o dia de Sant’Ana:

— Que interessante terceto! Exclamou Augusto com tom teatral; que coleção de belos tipos!... uma jovem de dezessete anos, pálida... romântica e, portanto, sublime; uma outra, loira... de olhos azuis... faces cor-de-rosa... e não sei que mais: enfim, clássica e por isso bela. Por último uma terceira de quatorze anos... moreninha, que, ou seja romântica ou clássica, prosaica ou poética, ingênua ou misteriosa, há de, por força, ser interessante, travessa e engraçada; e por consequência



qualquer das três, ou todas ao mesmo tempo, muito capazes de fazer de minha alma peteca, de meu coração pitorra!... (MACEDO, 1997, p.18).

Mais adiante, instigados pelas elocubrações de Augusto, perguntam-lhe seus companheiros:

- E de qual gostarás mais, da pálida, da loira ou da moreninha?
- Creio que gostarei, principalmente, de todas.
- Ei-lo aí com sua mania.
- Augusto é incorrigível.
- Não, é romântico. (MACEDO, 1997, p.18)

Augusto, o personagem narrador e autor do romance, como o leitor só descobrirá no epílogo, traça o perfil típico das mulheres românticas tal qual estas eram retratadas nos romances, elencando suas características principais e fazendo uso dos lugares-comuns massivamente utilizados pelos escritores, tais como “a mulher pálida”, “os olhos azuis”, “as faces cor-de-rosa”, “a morena”, “o sublime”, entre outros. Dessa forma, faz troça, na verdade, dos tipos frequentemente delineados pelos autores com pouco espaço para a criatividade e para a construção de personagens melhor elaborados. Macedo, na realidade, está utilizando uma característica própria do Romantismo – a constante retomada de *topoi* quase inalteráveis, neste caso, personagens femininas – revestindo-lhe, no entanto, de um duplo sentido: os efeitos podem tanto ser a fixação de Augusto pelos tipos de mulheres, quanto o tratamento chocarreiro que faz dos mesmos, afinal Augusto é um “romântico”, bem conhecedor de suas figuras esquemáticas.

A ironia se realiza pelo tratamento da personagem feminina: constituindo-se como tipo, não é tratada como mulher dentro do romance e nem como personagem individual que age, pensa e modifica a história; é tratada justamente como um tipo literário, que vem ao lado de seus numerosos adjetivos, constituindo-se motivo de análise (e de riso) para Augusto, para o narrador e para o autor. Veja-se que não é uma análise feita pelo leitor da obra, que classificaria as personagens como planas ou tipos; é uma constatação das próprias personagens do romance, do que decorre a ironia textual.

Umberto Eco, em ensaio também a respeito da personagem, lembra a configuração dos *topoi*: “figuras e momentos típicos, porque *citáveis*, *reevocáveis*, *recorrentes* ou *identificáveis*” (ECO, 1979, p.157, grifos nossos). É exatamente o que o narrador macediano procura provocar por meio de suas (irônicas) palavras: a denúncia de *pálidas* recorrentes e de *moreninhas* reevocáveis.

Podemos confirmar estas indagações se analisarmos mais um trecho do romance, desta vez pelas palavras de Fabrício, que, na tentativa de “entabular um namoro romântico” e de conquistar sua amada “à romântica”, sentindo-se absolutamente aprisionado e privado de seus prazeres habituais, decide dar-se “por despedido de seus amores com ela e pular fora da tal paixão romântica” (MACEDO, 1997, p. 27). Começemos pelo evidente rebaixamento do discurso romântico, lembrando o procedimento que realizavam os comediantes greco-latinos no tratamento cômico dos assuntos sérios:

Em amor a imaginação é tudo: é ardendo em suas chamas, e elevado nas asas de seus delírios que o mancebo se faz poeta por amor.

Eu então te respondia: — Mas quando as chamas se apagam, e as asas do delírio se desfazem, o poeta por amor não tem, como eu, nem quitutes nem empadas.

E tu me tornavas: — É porque ainda não experimentaste o que nos prepara o que se chama amor platônico, paixão romântica! Ainda não sentiste como é belo derramar-se a alma toda inteira de um jovem na carta abrasadora que escreve à sua adorada e receber em troco uma alma de moça, derramada toda inteira em suas letras, que tantas mil vezes se beija.

Ora, esses derramamentos de alma bastante me assustavam, porque eu me lembro que em patologia se trata muito seriamente dos derramamentos. (MACEDO, 1997, p. 22)

Fabrício, instado por Augusto a apaixonar-se platônica e romanticamente, somente consegue enfiado e aborrecimentos. A atitude do herói romântico é aqui subvertida e transformada em comédia: a



paródia do amor romântico. Se lembrarmos que o recurso cômico se utiliza da inversão do cotidiano, como na comédia antiga clássica, para rebaixar o assunto heroico e solene, aqui é exatamente o que temos: Fabrício, quando desvanecidos seus delírios de amor, não poderá mais aproveitar de seus prazeres habituais e cotidianos; ademais, veja-se a inversão do uso destinado à palavra “derramamentos” – do uso romântico e solene, para o uso biológico e fisiológico. Macedo aproveita-se, aqui, das exagerações dos clichês românticos para transformá-los em assunto cômico e risível. Ironia, não se pode ver aqui, sutil e certa como no trecho anterior de Augusto: há mesmo o rebaixamento e a inversão, próprios do cômico e da paródia.

Pirandello, no ensaio intitulado “O Humorismo”, pontua a diferença entre o cômico e o humorístico. A respeito do cômico, o autor coloca o exemplo de uma velha vestida e maquiada ridiculamente, de maneira juvenil. Em seguida, afirma: “*Advirto* que aquela velha senhora é o *contrário* do que uma velha e respeitável senhora deveria ser. Assim posso, a uma primeira vista e superficialmente, deter-me nesta impressão cômica. O cômico é exatamente uma *advertência do contrário*” (PIRANDELLO, 1996, p.132, grifos do autor).

Em seguida, afirmando que talvez a velha o faça por um sentimento de inferioridade e na tentativa de parecer mais jovem e reter seu marido, o autor acrescenta:

(...) eis que não posso mais rir disso como antes, precisamente porque a reflexão, trabalhando em mim, fez-me rir para além daquela primeira advertência, ou de preferência, mais adentro: daquela primeira *advertência do contrário* fez-me passar a este *sentimento do contrário*. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico. (PIRANDELLO, 1996, p. 132, grifos do autor)

O escritor brasileiro lança mão precisamente do recurso cômico, caracterizado exclusivamente por uma advertência e percepção do contrário, haja vista a colocação do amor em seu sentido contrário: de um excesso de amor e delírio, para uma falta de prazeres cotidianos; e, em seguida, utiliza a mesma palavra, “derramamentos”, para usá-la em seu sentido contrário e inverso, rebaixando o amor e tratando-o como assunto cômico. Por fim, também é importante notar que não há um “sentimento do contrário” que caracteriza o texto tragicômico, por exemplo. O discurso cômico e rebaixado prossegue em sua inteireza, mais uma vez pondo em relevo a dessacralização do amor e do herói e heroína românticos.

Bastar-nos-iam estes trechos para fazer duvidar da excelência romântica com que comumente são vistas as linhas do texto macediano. Entretanto, para que o leitor não pense que são poucos os exemplos, se comparados aos momentos de genuíno romantismo, vejamos mais um trecho absolutamente paradigmático da carta de Fabrício:

(...) Vocês, com seu romantismo a que me não posso acomodar, a chamariam ‘pálida’. Eu, que sou clássico em corpo e alma e que, portanto, dou às coisas o seu verdadeiro nome, a chamarei sempre ‘amarela’.

Malditos românticos, que têm crismado tudo e trocado em seu crismar os nomes que melhor exprimem as idéias!... O que outrora as chamava em bom português, moça feia, os reformadores dizem: menina simpática!... O que numa moça era, antigamente, desenhamento, hoje é ao contrário: sublime languidez! Já não há mais meninas importunas e vaidosas... As que o foram chamam-se agora espirituosas!... A escola dos românticos reformou tudo isso, em consideração ao belo sexo (MACEDO, 1997, p.27).

Mais uma vez temos as inversões que Macedo opera no que diz respeito ao discurso e aos clichês românticos: a mulher, transformada de “pálida”, clichê romântico como o autor já colocara sutilmente pelas palavras de Augusto, em “amarela”; possuidora de uma “sublime languidez”, palavras também frequentemente exploradas pelos românticos, em possuidora de “desenhamento”, ou, em outras palavras, “sensaboria”. Por fim, Fabrício afirma que tudo se faz em consideração ao belo sexo, isto é: que houve uma profunda modificação, a qual ridiculariza, do tratamento destinado às mulheres



no Romantismo. Através da denúncia de seus clichês, Fabrício – e o autor do texto, que comanda as entrelinhas por onde nascem os procedimentos que geram o riso – se riem das criações românticas.

Lembremos, mais uma vez, que a ironia, que desloca o sentido do enredo à obra, e da obra à própria arte, tem novamente lugar no romance: a personagem já não fala mais de seu namoro “à romântica”, mas sim do próprio Romantismo como forma de representação artística; ou antes, fala do Romantismo como desvirtuação artística, que muda os significados e que altera a percepção da figura feminina.

É lícito afirmar, portanto, que uma (aparentemente) simples obra romântica expõe na enunciação seu próprio caráter de obra, revelando sua autoconsciência e a consciência da época na qual está inserida: dessa conexão surgem a discussão e a crítica acerca do Romantismo e do lugar-comum, em que a obra nega, ou pelo menos questiona, sua sujeição aos padrões estandardizados do estilo. Desestabilizando o sentido da obra, o narrador nos faz alterar do plano do enredo ao plano da forma, e desta ao plano da própria discussão da arte enquanto representação:

Pensávamos que o sentido estava no que era contado, mas de súbito somos deslocados para o lugar onde aquilo que é contado está: a própria obra. Só que a obra singular faz parte da arte em geral. Somos, assim, deslocados pela segunda vez. Primeiro, fomos do conteúdo da obra para sua forma. E, agora, vamos de sua forma específica a seu pertencimento à forma da arte em geral. (ANDRADE, 2000, p. 197)



O *Anátema*, a paródia e a ironia: Camilo Castelo Branco e a crítica da escola romântica

APÓS a breve análise de alguns trechos do romance de Joaquim Manuel de Macedo, passemos ao romance *Anátema*, de Camilo Castelo Branco, e vejamos de que maneira ocorre a desconstrução da mulher romântica. Quando a senhoril e altiva D. Inês, requestada pelo conde de S. Vicente, abandona seu posto de arrogância e indiferença e por ele se apaixona, o narrador comenta:

É justamente neste instante que acaba a independência senhoril de D. Inês: abdica da sua coroa de orgulho, converte-se mulher flexível e sente a precisão de ser grata a um marido que lhe é roubado por seu pai. Daqui em diante dou de conselho às leitoras que a não imitem.

D. Inês da Veiga principia a ser romântica, ou desgraçada, que é quase sempre o mesmo. (CASTELO BRANCO, 1982, p.51)

No trecho acima transcrito, o narrador coloca ironicamente a questão da massificação dos lugares-comuns do Romantismo: D. Inês passa a ser desgraçada e romântica, como sempre são pintadas as heroínas nos romances. A ironia se dá justamente pelo espelhamento inverso que se dá no discurso: no plano do narrado, a heroína é romântica e respeita a todos os jargões da escola literária, esculpida tal e qual; no plano do comentado, o narrador desconstrói essa imagem para escarnecê-la e, como se não bastasse, dirigir-se à sábia leitora aconselhando-a a precaver-se na imitação. Para esta análise, tomemos a contribuição das considerações tecidas por Cleonice Berardinelli no ensaio “*Anátema*: um romance onde “se prova que o autor não tem jeito para escrever romances”:

Entre as várias funções que o narrador assume, revelando-se, inclui Prado Coelho a de comentarista, e nem poderia deixar de fazê-lo. No caso específico do *Anátema*, ele se faz presente das primeiras às últimas páginas do livro, literalmente. (...) fala na primeira pessoa, tornando-se mais próximo do leitor, que convoca e interpela, a quem dá o direito de divergir, com que dialoga. Criam-se no romance dois planos que correm lado a lado, nascendo frequentemente um



do outro, interseccionando-se aqui e ali: o plano do narrado e o do comentado (BERARDINELLI, 1991, p. 238).

Assim, se considerarmos que o romance se divide em duas partes – a do plano da narração e a do plano do comentário – o narrador “extra- e metadieético” (BERARDINELLI, 1991, p. 239) procede de maneira a ironizar aquilo que acabara de escrever e a borrar as cores românticas que acabara de pintar³. Se n’*A Moreninha* o autor constrói a paródia da mulher romântica através dos próprios personagens, denunciando os lugares-comuns do período, Camilo Castelo Branco procede de maneira a chegar ao mesmo fim, por meios diferentes: através do uso hábil de dois planos, como se fosse narrador, observador e juiz das cenas às quais assiste, julga de maneira irônica e zombeteira aquilo que criara solenemente. Assim:

Este jogo que o narrador estabelece com o leitor, tornando visível a este a enunciação, não lhe permite mergulhar na estória narrada mas, ao contrário, fá-lo ficar à tona, entre os dramáticos lances do narrado, que dificilmente chegam a emocioná-lo, porque o narrador os fez preceder ou suceder de observações que lhes tiram toda a seriedade (BERARDINELLI, 1995, p. 239).

Mais adiante, o narrador camiliano emprega novas estratégias para a efetivação da ironia: tece comentários acerca do próprio romance, novamente fazendo-nos saltar do plano do enredo ao plano da forma. O procedimento irônico, que detalhamos anteriormente como sendo um deslocamento do sentido da obra de arte, é também utilizado neste romance. Camilo, não contente em estremecer as bases do lugar-comum através da ironia feita à mulher romântica, também introduz uma crítica mordaz ao Romantismo por meio da ironia de suas tópicas. Com efeito, em todo o romance o autor realiza uma operação paródica que ultrapassa o tratamento das personagens femininas: poderíamos classificá-lo como um antirromance, na medida em que nega na própria *diegese* o enredo que constrói. O principal recurso que utiliza é a menção ao romance moderno e suas principais características e sua subsequente obediência aos padrões literários, mas sempre em tom irônico e zombeteiro. À guisa de exemplificação:

Fizemos dizer uma vez a D. Cristóvão que tinha um filho chamado Pedro. Este Pedro, com que abrimos esta história, segundo nos era permitido pelas leis do romance moderno, é justamente o filho de Cristóvão da Veiga. (CASTELO BRANCO, 1982, p.101).

Seria falta de franqueza tornar misteriosa essa noite, que sem ofensa das mães de família, pode ser historiada até ao nascer do Sol, sem o subsídio de reticências, e engenhosos subterfúgios. (CASTELO BRANCO, 1982, p.120).



³ No que diz respeito ao conceito de narrador metadieético, lembramos ao leitor que há duas acepções divergentes para as quais apresentamos uma breve definição. O conceito tal como o define Barthes é assim explicitado: “La logique nous apprend à distinguer heurusement le *langage-objet* du *méta-langage*. Le langage-objet, c’est la matière-même qui est soumise à l’investigation logique; le méta-langage, c’est le langage, forcément artificiel, dans lequel on mène cette investigation” (BARTHES, 1964, p. 106, grifos do autor). Tradução nossa: “A lógica nos ensina, felizmente, a distinguir a *linguagem-objeto* da *metalinguagem*. A linguagem-objeto é a matéria mesma que é submetida à investigação lógica; a metalinguagem é a linguagem forçadamente artificial por meio da qual se conduz esta investigação”. O conceito tal como é definido por Genette é assim entendido: “Différence de statut narratif entre l’histoire directement racontée par le narrateur et l’histoire racontée dans cette histoire et par un des ces constituants : l’histoire au second degré. Convenons de marquer cette opposition formelle en nommant *diégétique* le niveau premier, et *metadieétique* le niveau second” (GENETTE, 1972, p. 202, grifos do autor). Tradução nossa: “Diferença de estatuto narrativo entre a história contada pelo narrador e a história contada nessa história e por um de seus constituintes: a história de segundo grau. Concordemos em marcar esta oposição formal nomeando *diegético* o primeiro nível, e *metadieético* o segundo nível”. Portanto, ressaltamos que o conceito utilizado por Cleonice Berardinelli para a análise do romance *Anátema* refere-se ao conceito cunhado por Barthes, como explica a própria autora: “[...] ocorre-me situar o narrador num *nível metadieético*, não no sentido que lhe dá Genette e que vem sendo contestado, mas no que utilizo, por analogia com *metalinguagem*, tal como a define Barthes (1964:106)” (BERARDINELLI, 1995, p. 239, grifos da autora)



Agora, cumpridas as leis do romance moderno, fastidiosamente localista, não há nada que se intrometa na história do padre mais romântico de que há notícia. (CASTELO BRANCO, 1982, p.143).

Lidando com as expectativas do público leitor, com as características dos romances românticos e com os clichês largamente utilizados por seus representantes, Camilo Castelo Branco utiliza-se de um procedimento bastante engenhoso e eficaz para o que deseja atingir. Situando a ironia em um nível metalinguístico, isto é, utilizando-se dela para comentar seu próprio romance, o escritor revela que

(...) este artifício faz com que a obra, de dentro de si, mostre que se sabe como obra, ganhando autoconsciência. Ironizando a estória que conta, a obra desloca seu sentido, que passa a se situar na sua forma de apresentação enquanto arte. Fiel à sua condição moderna, a força deste tipo de obra vem da reflexividade, que provoca o leitor pelo pensamento, ao colocar em questão o estatuto daquilo que está diante dele.

Em suma, a ironia é o gesto pelo qual as obras de arte desestabilizam seu sentido. (ANDRADE, 2009, p. 197)

O escritor, por meio de sua obra, evidencia seu romance e sua forma de, aparentemente, “obedecer aos padrões literários”, como podemos ver nos trechos anteriores, cumprindo “as leis fastidiosamente localistas do romance moderno”, ou não respeitando uma cronologia absoluta que também é, segundo ele, característica do romance moderno, ou ainda, expondo os subterfúgios através dos quais os escritores conseguiam criar o mistério e alimentar a expectativa dos leitores. Ele provoca, na realidade, por meio da ironia romântica, uma desestabilização do discurso e das figuras do narrador e do leitor. E não somente: o autor desestabiliza o próprio sentido do romance que, “ao fazer referência a si mesmo, expõe seu caráter ficcional, ao invés de escondê-lo” (ANDRADE, 2009, p. 196). As reflexões tecidas pelo narrador em meio à estória narrada “trazem uma descontinuidade reflexiva para a continuidade narrativa, pela qual o enredo é quebrado ao acolher em si palavras que expõem seu caráter de obra” (ANDRADE, 2009, p.197).

Dessa forma, extravasando os limites do romance, Camilo Castelo Branco, como Joaquim Manuel de Macedo, insere nele sua postura crítica com relação ao Romantismo por meio da ironia que desestabiliza o plano do narrado com o uso abusivo do plano do comentado. Na metadiegesis – ou no nível do comentário –, em que o autor faz questão de mostrar que “as filosofias são todas do copista” (CASTELO BRANCO, 1982, p. 56) do manuscrito, isto é, do autor do romance, o narrador desconstrói o enredo tipicamente romântico. Por fim, lembremos as palavras de Schlegel, para quem a ironia é, “(...) no interior, a disposição que tudo supervisiona e se eleva infinitamente acima de todo condicionado, inclusive a própria arte, virtude ou genialidade; no exterior, na execução, a maneira mímica de um bom bufão italiano comum” (SCHLEGEL, 1997, p.27). Assim, o narrador-autor se coloca como um ente superior que pode manejar da forma como quiser seu texto, desestabilizando a estória melodramática.

Também é importante lembrar o significado da figura do bufão: “o bobo da corte, aquele que se apresentava nos palácios e, enquanto aparentemente elogiava seu rei, na verdade destilava, pela ambiguidade de suas palavras, críticas a seu governo” (ANDRADE, 2009, p. 198). Podemos constatar, pela leitura do romance, que o autor se comporta de forma a aparentemente elogiar e imitar o romance romântico, quando na verdade está justamente realizando uma paródia de tal modelo, colocando em evidência seus lugares-comuns e negando-lhe sua sujeição.





Northanger Abbey: a paródia do romance gótico e o romance sobre leitores de romance

PARA falarmos de *Northanger Abbey* e do ligeiro e bem-humorado incômodo de Jane Austen a respeito dos romances góticos e das heroínas românticas, é preciso antes precedê-lo de uma breve contextualização a respeito da ascensão do romance feminino na Inglaterra. Sendo esse contexto muito particular no caso de Austen, do romance feminino e do romance inglês, faremos um breve adendo para ressaltar a posição inovadora e criativa de Austen no cenário em que o romance deitou raízes.

Sandra Vasconcelos, autora de esclarecedor estudo a respeito da ascensão do romance inglês, intitulado *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*, nos dá valiosas informações a respeito da ascensão da mulher na cena literária. A respeito da escrita feminina, especificamente, afirma a autora: “Enquanto a pena masculina devia ser instrumento do discurso racional, da escritora se exigia que fosse apaixonada e espontânea, que escrevesse a partir de um ponto de vista pessoal e que suas palavras fluíssem diretamente do coração (...)” (VASCONCELOS, 2002, p.110).

Mais adiante, a autora explicita o pano de fundo no qual abundaram os romances femininos e suas possíveis funções na sociedade setecentista inglesa, explicando os objetivos que uniam as escritoras, empenhadas em traçar “representações alternativas do feminino e uma crítica à atitude e ao tratamento dispensado pela sociedade inglesa à mulher” (VASCONCELOS, 2002, p.111). E continua:

O romance feminino sempre manifestou o desejo de estimular a reforma dos costumes e quase todos eles, depois da década de 1740, podem ser qualificados de didáticos, seja porque tencionassem inculcar nas mulheres o senso de suas obrigações e virtudes, seja porque visassem denunciar seu estado de sujeição e dependência e sua vulnerabilidade (VASCONCELOS, 2002, p.111).

Em seguida, a autora afirma que desse contexto surgiram repertórios comuns, enredos sistemáticos e uma linha de continuidade da escrita feminina, cujos escritos eram insípidos e lacrimosos. No entanto, esse previsível paradigma não impediu que diversas novas modalidades do romance feminino rompessem com o clichê, apresentando formas e romancistas originais, entre as quais a autora destaca:

As soluções encontradas para dar um ar de novidade ao sempiterno e onipresente tema da “virgem perseguida” vieram sob a forma da análise impiedosa da sociedade, com Charlotte Smith, do gótico de atmosfera, de Ann Radcliffe, da crítica virulenta ao tratamento dispensado às mulheres, por Mary Wollstonecraft (VASCONCELOS, 2002, p.112).

A contribuição de Jane Austen, após vivenciar a ascensão da escrita feminina no século XVIII, enquanto escritora e leitora de romances, é de inegável originalidade e importância. *Northanger Abbey*, enquanto paródia do romance gótico, apresenta a inovação daquilo que já era considerado inovador: os romances de Radcliffe. Além de trazer à cena a discussão literária a respeito do próprio romance, intercalando nas entrelinhas discussões a respeito do gênero gótico e do romance em si, Austen também apresenta uma polêmica a respeito dos leitores de romances, trazendo questões que ultrapassam o simples nível do enredo. É dessa forma que a autora, no seio do próprio romance, contesta o lugar-comum da escrita feminina e da escrita generalizada dos romances no século XVIII, em meio aos repetitivos enredos e peripécias.

Northanger Abbey, primeiro romance de Jane Austen, escrito no decênio de 1790, mas publicado postumamente em 1818, traz a marca da ironia com que a autora trata das situações familiares e, diversas vezes, das mulheres em sua produção novelística. O romance conta a história de Catherine Morland, (anti)heroína romântica que, perseguindo o intuito de vivenciar aventuras sombrias e amores dramáticos, sofre desde o princípio, no entanto, o descrédito da narradora. Esta, por sua vez, com o intuito de denunciar todos os exageros do gênero gótico, utiliza-se da ironia para sua desconstrução:



Austen expunha, sem pudor, que conhecia muito bem a maquinaria gótica, pois, enquanto paródia dos romances góticos tão populares na juventude de sua autora, *Northanger Abbey* contém todos os ingredientes do gênero e afirma, pelo avesso ou pela negação, todas as suas convenções ao mesmo tempo em que denuncia seus exageros. (VASCONCELOS, 2002, p.118)

Exatamente como procede Camilo Castelo Branco no romance *Anátema*, Austen também dá vazão ao pensamento romântico e às situações dramáticas vividas por Catherine, assim como ilustra perfeitamente as características do romance gótico. No entanto, a narradora, não permitindo que o leitor penetre a fundo nas fantasias de Catherine, ironiza o comportamento da jovem sonhadora, ao mesmo tempo em que evidencia o próprio gênero e a expectativa do público leitor no concernente à caracterização da heroína romântica. Assim, pelo *avesso* ou pela *negação*, a narradora, muito divertidamente, apresenta uma verdadeira anti-heroína que dificilmente perfará as características das românticas donzelas.

As primeiras páginas do romance, dedicadas a traçar o perfil da personagem, formulam um interessante e divertido embate entre o que público espera e o que Catherine realmente é: da perfeita heroína nascida da leitura das páginas do célebre *The Mysteries of Udolfo*, de cuja leitura Catherine é simplesmente aficionada, à anti-heroína que frustra a expectativa do gênero. Catherine nasceu para ser uma heroína, mas será que realmente o é? A narradora não deixa dúvidas quanto ao seu incômodo pelo lugar-comum e, em tom irônico, abre o romance com a seguinte passagem:

No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy, would have supposed her born to be an heroine. Her situation in life, the character of her father and mother; her own person and disposition, were all equally against her. (...). She had a thin awkward figure, a sallow skin without colour, dark lank hair, and strong features; – so much for her person; – and not less unpropitious for heroism seemed her mind.⁴ (AUSTEN, 2006, p. 5)

Assim nasce Catherine Morland: sua figura e personalidade são impróprias para o heroísmo que esperaria o público leitor, habituado às leituras de novelas góticas e sentimentais. Catherine não é bela, não gosta de bonecas e não tem habilidades sobressalentes; assim o ressalta a narradora. Por vezes desatenta e estúpida, Catherine simplesmente não perfaz o perfil da heroína romântica que gostaria de ser. Em suma: “What a strange, unaccountable character”⁵ (AUSTEN, 2006, p. 6).

A narradora é perfeitamente consciente das expectativas de seu público: sabe, portanto, que para escrever um “bom romance” gótico deve originar e educar uma adequada heroína romântica. Não deixa, contudo, de explicitar nas malhas do romance os artifícios que geram a ironia e provocam o riso: Catherine não é uma heroína, pois a narradora parece estar cansada delas; precisa, no entanto, ser uma! É então que a narradora procede a diversos comentários que, novamente, não deixam o leitor envolver-se completamente com a figura de Catherine, sem antes rir-se dela. A narradora, por sua vez, aponta a incongruência entre o caráter da personagem e o que ela realmente gostaria de ser, explicitando a verdadeira transformação de Catherine em heroína:

(...) it was not very wonderful that Catherine, who had by nature *nothing heroic about her*, should prefer cricket, base ball, riding on horseback, and running about the country at the age of fourteen, to books – or at least books of information – (...). But from fifteen to seventeen *she was in training for a heroine*, she read all such works as heroines must read to supply their memories with those quotations



⁴Tradução nossa: “Ninguém que já tivesse visto Catherine Morland em sua infância teria suposto que houvera nascido para ser uma heroína. Sua situação na vida, a personalidade de seu pai e de sua mãe; a sua própria pessoa e disposição estavam todos igualmente contra ela (...). Ela tinha um corpo magro e desajeitado, uma pele pálida sem cor, cabelo negro e escorrido, e fortes traços; – demasiado para a sua pessoa –; e nada menos propício para o heroísmo era sua personalidade.

⁵Tradução nossa: Mas que estranha, inexplicável personalidade.



which are so serviceable and so soothing in the vicissitudes of their eventful lives.⁶ (AUSTEN, 2006, p.7, grifos nossos)

Assim segue a narrativa, entre a necessidade de Catherine ser, de fato, uma heroína, de modo que a narradora coloca-lhe esta posição como um “destino”, escondendo, no entanto, por debaixo das irônicas palavras a necessidade de atender aos desejos do público leitor, e a inaptidão de Catherine por tudo aquilo que é digno da condição heroica ou do heroísmo: não sabe escrever sonetos, então põe-se a lê-los; não tem a menor habilidade para tocar piano, mas ao menos consegue escutar um prelúdio sem grandes aborrecimentos; não é habilidosa para o desenho, de maneira que, desafortunadamente e para grande tristeza do leitor, não pode fazer o retrato de um grande amado; e, para começar, nunca teve uma grande paixão, já que não houvera nenhum lorde na vizinhança e nenhum desconhecido batera à sua porta.

Pelas trilhas da narradora de Austen, confirmando aquela sutil ironia que permeia os escritos da autora de *Pride and Prejudice* e *Sense and Sensibility*, percebemos aonde o texto nos leva e quer nos deixar: no limiar entre a narrativa e sua própria denúncia, no limite entre a heroína e a crítica ao lugar-comum, por meio de sua ironia. Trazendo à tona as tópicas que permeiam a escrita romântica de seus antecessores, extensamente enumerados e citados no próprio romance, Austen aponta, galhofeira, seus lugares-comuns: lordes abastados, ilustres desconhecidos, amores desmedidos. Finaliza este mesmo parágrafo com as seguintes constatações, que dispensam comentários e explicações com o risco de esmorecerem a sutileza da ironia empregada: “But when a young lady is to be a heroine, the perverseness of forty surrounding families cannot prevent her. Something must and will happen to throw a hero in her way⁷ (AUSTEN, 2006, p. 9).

O intruso narrador camiliano, nosso já bem conhecido de outras paragens, tem inúmeros pontos de contato com a narradora de Austen, revelando, mais uma vez, fluxos culturais que caracterizam uma tendência da literatura romântica: a vertente humorística, que tem lugar, sobretudo, nos interstícios da ironia e da paródia.

Da mesma maneira, uma estratégia comum entre seus narradores, presente tanto em *Anátema* como em *Northanger Abbey*, é a constante criação da expectativa do leitor e seu futuro aniquilamento, lembrando a “alternância entre autocriação e auto-aniquilamento” da qual fala diversas vezes Schlegel em seu *Dialeto dos Fragmentos*. Ao ser convidada a passar uma temporada em Bath, que lhe promete muitos acasos e desventuras, Catherine prontamente aceita o convite, preparando-se para a sua primeira “jornada”. É nesse ínterim que a narradora alterna entre alimentar e destruir a expectativa do leitor, denunciando e ironizando a postura branda e nada heróica dos envolvidos na cena:

Everything indeed relative to this *important journey* was done, on the part of the Morlands, with a degree of moderation and composure, which seemed rather consistent with the *common feelings of common life*, than with the refined susceptibilities, the tender emotions which the first separation of a heroine from her family ought always to excite. (...).

Under these *unpromising auspices*, the *parting took place*, and *the journey began*. It was performed with suitable quietness and uneventful safety. Neither robbers nor tempests befriended them, nor one lucky overturn to introduce them to the hero.⁸ (AUSTEN, 2006, p.11, grifos nossos)



⁶ Tradução nossa: “(...) não era nenhuma novidade que Catherine, que não tinha nada verdadeiramente heróico, preferisse cricket, baseball, montar a cavalo e correr pela cidade aos catorze anos, aos livros – ou ao menos aos livros de informação. Mas dos quinze aos dezessete *estivera treinando para ser uma heroína*. Ela lera todas aquelas obras que as heroínas devem ler para suprir suas memórias com conhecimentos tão úteis e tão consoladores para as vicissitudes de suas tumultuadas vidas”.

⁷ Tradução nossa: “Mas quando uma jovem moça tem que ser uma heroína, a perversidade de quarenta famílias dos arredores não pode impedi-la. Algo deve e irá acontecer para lançar um herói em seu caminho.

⁸ Tradução nossa: “De fato, todas as coisas relativas a esta importante jornada foram feitas, por parte dos Morlands, com moderação e compostura, o que parecia bem mais condizente com os sentimentos comuns de uma vida comum, que com as refinadas susceptibilidades e as delicadas emoções que a primeira separação entre uma heroína e sua família deveriam sempre provocar.



Novamente constatamos a presença de elementos contrastantes que trazem à tona o artifício do cômico, lembrando a definição de Pirandello: “uma percepção e uma advertência do contrário”. Assim, a irônica menção à “importante jornada” de Catherine contrasta naturalmente com as circunstâncias que a permearam: a ausência de elementos realmente importantes, como heróis e tempestades, que poderiam interromper-lhes o caminho. Conclui a narradora que a “importante jornada”, então, ocorreu sob as circunstâncias de sentimentos comuns típicos da vida comum, quebrando a expectativa do leitor, que há pouco alimentara. É assim que constatamos que a ironia, além do cômico, faz-se largamente presente nos sutis comentários da narradora ao longo de todo o romance: no seu modo de referir-se à matéria narrada, observamos que a narradora “reina consciente e ludicamente” (BENJAMIN, 1999, p. 90), e então tem-se peremptoriamente a ironia como forma fundadora de seu romance. A consciência lúdica das mãos que dão forma à narrativa é perfeitamente acurada, pois tem perfeito conhecimento das limitações de sua heroína.

Nesse romance, que serve de pano de fundo para revelar a tendência dos próprios romances ingleses setecentistas e para ressaltar e ironizar a expectativa do público leitor, não poderíamos deixar de presenciar, novamente, a discussão a respeito da inserção da obra literária num panorama maior, como vimos em Macedo e em Camilo. Assim, nos interstícios da narrativa avistamos uma discussão a respeito do gênero ‘romance’, de apenas algumas décadas de idade, cuja discussão formalizada se encontrava, em grande parte, em prefácios e nas próprias obras. O gênero, como bem sabemos, não irrompe na cena literária sem sofrer certo descrédito da crítica e dos mais tradicionais, para quem o romance poderia trazer a corrupção dos costumes e das boas maneiras. Austen, jovem romancista e bem atenta ao panorama que a circundava, abre espaço para a discussão do gênero romance dentro de sua própria obra, revelando, novamente, sua autoconsciência. Referindo-se às novelistas enquanto vítimas de constantes críticas da sociedade, a narradora confessa, interrompendo a narrativa:

We are an injured body. Although our productions have afforded more extensive and unaffected pleasure than those of any other literary corporation in the world, no species of composition has been so much decried. From pride, ignorance, or fashion, our foes are almost as many as our readers (...). – there seems almost a general wish of decrying the capacity and undervaluing the labour of the novelist (...).⁹ (AUSTEN, 2006, p.33)

Após aproveitar o espaço de seu romance para enaltecer e depreciar a heroína, elevando-a à natureza de uma típica personagem dos romances góticos de Radcliff e rebaixando-a à condição de simples mortal, que não perfaz o perfil das heroínas clássicas, Austen também inclui em seu romance a crítica aos críticos, aqueles que somente se contentam ao depreciar os romances e romancistas. É assim que Austen revela estar consciente de sua época e que o romance demonstra estar consciente de sua natureza de romance, saindo da obra para elaborar a sua própria crítica.



Elementos finais de coesão entre as obras – a crítica de arte no Romantismo alemão

PARA finalizar a aproximação entre as obras, para além da constatação de que autores originais afirmam-se ao colocar em cena o lugar-comum e sua constante recusa, num jogo dialético



⁹ Tradução nossa: “Nós somos um corpo ferido. Embora nossas produções tenham permitido um prazer mais disseminado e desinteressado que qualquer outra corporação literária no mundo, nenhum tipo de composição tem sido mais criticado. Por orgulho, ignorância ou moda, nossos inimigos são quase tantos quantos nossos leitores (...) – Há praticamente um desejo comum de criticar a capacidade e de subestimar o trabalho do romancista.”



entre “criação e aniquilamento” das tópicas românticas, outros elementos de coesão entre os textos devem ser analisados.

É importante observar que, ao lado da ironia, da paródia e do cômico que abundam nos romances analisados, apresenta-se também nesses textos uma crítica (não no sentido negativo do termo, mas apenas de uma reflexão) direcionada ao gênero ‘romance’ enquanto tal, ao Romantismo, às personagens românticas e sua construção, enfim, uma crítica que movimenta o sentido da obra, que a faz passar do seu conteúdo à sua própria forma, e de sua forma à sua representação artística. Observamos, assim, que todos os escritores revelam estar conscientes de sua inserção dentro de um panorama mais amplo e abrangente: o da arte e do sistema literários. É, portanto, lícito afirmar que há uma vertente significativa de nossa produção romântica preocupada não somente em “agradar às turbas” (CASTELO BRANCO, 1982, p.10), mas também em provocar o questionamento e a reflexão sobre a arte, por meio da crítica que subjaz aos conceitos de ironia e paródia, presentes em todos os romances estudados.

A reflexão embutida nos apontamentos irônicos dos narradores de Macedo, Camilo e Austen revela a força crítica que contêm seus escritos, por reportarem-se constantemente ao meio em que as obras nascem, ao período em que se inscrevem e à tradição na qual se inserem. Os autores, enquanto críticos de seus próprios períodos, também não deixam de fazer parte dele e a ele adequar-se, por meio da atualização de suas tópicas; contudo, observamos que suas obras expõem uma “autorreflexão”, que sugere a “intensificação da consciência” (BENJAMIN, 1999, p. 75) artística. Como afirma Benjamin, “o sujeito da reflexão é fundamentalmente a conformação artística mesma” (1999, p.74), isto é, a própria criação ou obra de arte. Com isso podemos entender que é no próprio seio da obra que se deve ressaltar seu caráter de obra e pela qual se deve proceder em constante análise e reflexão de seu estatuto, procedimento irônico por excelência tal qual elaborado pelos primeiros românticos alemães, extensamente analisado por Benjamin em *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (1999). Complementa o autor: “Crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma” (1999, p.74). Assim, temos que “todo conhecimento crítico de uma conformação, enquanto reflexão nela, não é outra coisa senão um grau de consciência mais elevado da mesma, gerado espontaneamente” (1999, p.76).

Esse grau de consciência mais elevado no qual se encontram os romancistas deve-se, por sua vez, ao fato de que todos eles tenham que lidar com uma tradição prévia do romance (romance feminino no caso de Austen, por exemplo) e do Romantismo (Romantismo provindo da França, sobretudo, no caso de Camilo e Macedo), daí as ocorrências da paródia em todos eles. A paródia só se coloca enquanto desvirtuação de um modelo já existente, enquanto crítica a um modelo precedente. É dessa forma que os autores escolhem, por meio da ironia e da reflexão que elevam a obra ao seu próprio entendimento, lidar de forma inovadora e sagaz com a tradição que os circunda e na qual se inscrevem.

Assim, primeiro atingem a autocompreensão, compreendendo-se a si mesmos como romancistas e fazendo com que seus romances se denunciem a si mesmos enquanto romances, retirando-lhes a dimensão veritativa e reafirmando seu estatuto de ficção e, em seguida, atingem a compreensão em geral, situando seus romances dentro de um contexto mais amplo, quer seja o da jovem tradição do romance ou do Romantismo. Afinal, já que a forma da obra de arte “é um centro vivo de reflexão” (BENJAMIN, 1999, p.81), por que não explorá-la? É Benjamin também quem lembra que, para Schlegel, a reflexão, concebida como arte, era absolutamente criadora e completa quanto ao seu conteúdo.

Dessa forma, finalizamos essa breve excursão pelas trilhas da ironia e do riso ressaltando a quebra do lugar-comum que se opera em todos os textos analisados, pela qual se pode ver a ocorrência de um sem-número de procedimentos que atestam a originalidade das contribuições (românticas) de Macedo, Camilo e Austen. Através dos recursos utilizados pelos autores, que encontram ilustres definições em Schlegel, Kierkegaard, Pirandello, entre outros, observamos um fluxo de ideias comuns entre as obras, para as quais a temática amorosa do Romantismo e suas inúmeras heroínas esquemáticas encontram-se já gastas e insossas. No entanto, como anteriormente dito, o conceito de crítica no



Romantismo alemão está indissociavelmente relacionado ao de ironia, de modo que não somente o riso, mas também a reflexão está embutida nele.

Os romances aqui analisados se aproximam na medida em que apresentam meios de desestabilizar o discurso que os próprios autores criam, por meio da ironia, da paródia e do cômico, acentuando, antes, a própria reflexão acerca do Romantismo de modo geral. Por meio desses procedimentos, os autores não deixam de inserir-se na tradição romântica, já que seus textos revelam um conhecimento acerca de seus lugares-comuns, características e tópicos; no entanto, também é possível ver que, entre lágrimas e risos, o lugar-comum pode ser palco para discussões (ironicamente) profícuas.



Referências Bibliográficas

- ALVES, C. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.
- ANDRADE, P.D. “Ironia: pátria da arte e da filosofia: a representação alegórica”. In: *Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão*. 2009. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2009.
- AUSTEN, J. *Northanger Abbey*. Suffolk: Penguin Books, 2006.
- BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- BERARDINELLI, C. “Anátema: um romance onde “se prova que o autor não tem jeito para escrever romances””. In: *Camilo Castelo Branco: No centenário da morte*. Santa Barbara: University of California, 1991.
- CAMILO, V. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1997.
- CANDIDO, A. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CASTELO BRANCO, C. *Anátema*. Obras completas. V. I. Porto: Lello & Irmão Editores, 1982.
- ECO, U. “As personagens”. In: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- HUGO, V. *Do Grotesco e do sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- KIERKEGAARD, S.A. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.
- MACEDO, J. M. de. *A Moreninha*. São Paulo: O Estado de S. Paulo/Klick Editora, 1997.
- PIRANDELLO, L. *O Humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- RORTY, R. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

Artigo recebido em: 28 de julho de 2011.

Artigo aceito em: 16 de setembro de 2011.

Referência eletrônica: CASTRO, Andrea Trench de. De amores desmedidos e narradores irônicos: a (anti) heroína romântica e a quebra do lugar-comum. *Revista Criação & Crítica*, n. 7, p. 1–14, 2011. Disponível em: <http://www.ffich.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC_N7_ATCastro.pdf>.