

O “AUTO-OLHAR”: A IRONIA EM *VIAGEM À RODA DE MIM MESMO*, DE MACHADO DE ASSIS¹

Francisco Gesival Gurgel de SALES

Aluno do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Mestrado em Literatura Comparada, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, RN, Brasil.

Wiebke Røben de Alencar Xavier

Professora Doutora do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, RN, Brasil

RESUMO: O objetivo central deste artigo é analisar como se desdobra a ironia romântica em *Viagem à roda de mim mesmo* (1885), conto publicado inicialmente na *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*, enquadrado na narrativa machadiana que desponta a partir da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). A análise enfatizará a dialética processada sob o domínio do auto-olhar irônico em que convivem e pressupõem-se mutuamente pares contrários num percurso ininterrupto de afirmação e negação do eu, tanto dentro da trama quanto na superfície da escrita machadiana neste conto. A referência a um “auto-olhar”, como um processo de afirmação e negação, construção e desconstrução não prescinde da noção do eu romântico e dos questionamentos inerentes a esta realidade. Tal reflexão assume importância essencial para os estudos literários, principalmente, a partir das ideias de Friedrich Schlegel (1759-1805) sobre a noção de ironia romântica, o que implicitamente nos leva a reconhecer o legado da crítica romântica alemã na perspectiva da prosa machadiana. A análise deste conto sob tal perspectiva aponta o delineamento de uma escrita irônica em que dialogam visões contrárias que, no conjunto, assumem importância fundamental para a leitura e interpretação da narrativa machadiana de segunda fase.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia Romântica. Conto. Machado de Assis.

ABSTRACT: The central objective of this article is to analyze how romantic irony unfolds *Viagem à roda de mim mesmo* (1885), tale initially published in the *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*, framed in the Machadian narrative that emerges from the publication of *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). The analysis will emphasize the dialectic processed under the domain of the ironic self-view in which opposing pairs coexist and mutually co-exist in an uninterrupted path of affirmation and denial of the self, both within the plot and on the surface of Machadian writing in this tale. The reference to a "self-looking" as a process of affirmation and negation, construction and deconstruction does not ignore the notion of the romantic self and the questions inherent in this reality. This reflection takes on an essential importance for the literary studies, mainly, from the ideas of Friedrich Schlegel (1759-1805) on the notion of romantic irony, which implicitly leads us to recognize the legacy of German romantic critique in the perspective of Machado's prose. The analysis of this tale under such perspective points the outline of an ironic writing in which they converse opposite visions that, in the whole, assume fundamental importance for the reading and interpretation of the second phase Machadian narrative.

KEYWORDS: Romantic Irony. Tale. Machado de Assis

¹ Este trabalho recebeu apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES) – Código de financiamento 001.

INTRODUÇÃO

A síntese que iremos apresentar neste tópico, e que trata do conceito de ironia romântica, busca um delineamento desta questão por meio de sua relação intrínseca com um aspecto central do movimento romântico alemão: o pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo (BENJAMIN, 1999), a supremacia do eu (VOLOBUEF, 1999), a valorização do indivíduo (DUARTE, 2006), a concepção do Eu (AGUIAR E SILVA, 1982).

Nos termos que buscamos evidenciar esse imbricamento do conceito, nomes importantes costumam aparecer como possibilidades de diálogo para discussões sobre o tema, tais como, J. G. Fichte, E.T.A. Hoffmann, Ludwig Tieck, Schelling, F. Schiller, Novalis, Goethe, Hegel, A. W. Schlegel e F. Schlegel. Esses nomes têm em comum mais que a nacionalidade germânica e que a contemporaneidade ou coexistência de suas ideias: de uma forma ou de outra, expuseram seu pensamento a respeito da arte e da estética, produzindo obras cujas teses circundam a posição essencial do espírito romântico. Filosofia e literatura abarcam o campo de discussões e questionamentos que trouxeram para o centro delas, o homem, o indivíduo em seu meio como fonte de reflexão, evidenciando a complexidade de um *eu* ambíguo, contraditório, conflitante e fragmentário nas suas relações com o mundo e consigo mesmo e o olhar próprio do processo de construção artística sobre ele mesmo.

A referência a um “auto-olhar”, como um método de afirmação e negação, construção e desconstrução não prescinde da noção do *eu* romântico e dos questionamentos inerentes a esta realidade. Tal reflexão assume importância essencial para os estudos literários, principalmente, a partir das ideias de Friedrich Schlegel (1759-1805) sobre a noção de ironia romântica. Ele não foi o único a falar a respeito da ironia, nesse contexto; Estudiosos como Novalis, Solger, Schleiermacher, e o próprio irmão mais velho August. W. Schlegel (e outros) também dedicaram parte de sua obra à investigação deste fenômeno na literatura. No entanto, para Muecke (1995, p. 35), F. Schlegel “foi o principal ironólogo’ desse período”, ou seja, “do fermento da especulação filosófica que transformou a Alemanha durante muitos anos na líder intelectual da Europa”. Volobuef (1999, p. 90), reconhece que “quando se fala em ironia romântica, há uma tendência expressiva a tomar-se como base a teoria enunciada por Fr. Schlegel”. Aguiar e Silva (1982, p. 516), por sua vez, considera-o “o grande responsável pela introdução do conceito de *ironia* na estética romântica e Hegel (2001, p. 81) afirma que é a

partir “do modo de pensar e das doutrinas de Friedrich von Schlegel” que o conceito de ironia se desenvolve “sob diversas configurações”, tendo este, partido do ponto de vista de Fichte.

O objetivo central deste artigo é analisar como se desdobra a ironia romântica em *Viagem à roda de mim mesmo* (1885). Conto publicado inicialmente na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, enquadrado na narrativa machadiana que desponta a partir da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). A análise enfatizará a dialética processada sob o domínio do auto-olhar irônico em que convivem e pressupõem-se mutuamente pares contrários num percurso ininterrupto de afirmação e negação do *eu*, tanto dentro do da trama quanto na superfície da escrita machadiana neste conto. A discussão torna-se relevante ao conduzir um olhar incisivo sobre o processo de escrita de Machado, na sua chamada segunda fase, e mostrar como o narrador/autor induz o leitor ao jogo de olhares permeado pelo conceito romântico de ironia, enraizado já nos primeiros românticos alemães, o que implicitamente nos leva a reconhecer o legado da crítica romântica na perspectiva da prosa machadiana.

A IRONIA ROMÂNTICA E O “AUTO-OLHAR”

Para Hegel, o pensamento de Fichte baseia-se na primazia do eu enquanto realidade única de interpretação e conhecimento do mundo, logo, nada pode existir senão através desta realidade, “pois nada é considerado *em si e para si* e em si dotado de valor, mas somente enquanto produzido pela subjetividade do eu”. Desse modo, este mesmo *eu* torna-se “senhor e mestre de tudo que existe”, nada havendo, pois, que não possa ser “destruído pelo eu” (HEGEL, 2001, p. 81-82). O que existe, portanto, em si mesmo, é “um mero *aparecer*” que se dá através do eu, dotado de liberdade de manipulação da realidade que não pode existir sem o eu, pois este é uma espécie de caminho de existência de tudo e dele mesmo. Consequentemente, a obra de arte afirma-se sob o poder do eu criador. Hegel defende que o conteúdo da obra de arte está validado somente pelo formalismo do eu e, assim sendo, não pode configurar-se como uma seriedade substancial. Para Hegel, a ironia schlegeliana é a “concentração do eu em si mesmo”, o estabelecimento de uma “genialidade divina”, por meio da qual o artista, livre de tudo assume uma posição de superioridade sobre a sua criação, anulando as possibilidades de essência das coisas e dos seres, “com exceção da própria subjetividade” (HEGEL, 2001, p. 82-83).

Entretanto, em estudo recente, Medeiros (2015, p. 118) entende a crítica de Hegel como uma incompreensão da ironia de Schlegel. Pois, enquanto aquele “considerava a ironia romântica uma subjetividade sem substância, a mera expressão de subjetivismo vazio, e do

aniquilamento de qualquer possibilidade de conhecimento do mundo”, a ironia romântica, através dos processos de “autocriação, autoaniquilamento e autolimitação” estabelece um diálogo no interior da obra pressupondo um leitor imaginário. Dessa maneira, “ao propiciar o distanciamento estético do artista em relação a sua obra, a ironia torna-se um elemento importante tanto para a criação literária quanto para a exegese crítico-literária, pois ela favorece os limites da comunicação”, uma vez também, que “indica a problematização sobre a arte inserida pelo autor em sua criação poética [...] isto é, a arte reflete sobre a própria condição” (MEDEIROS, 2015, p. 110-111).

O “auto-olhar” a que nos referimos representa a dialética nuclear da ironia romântica. Ele pode se referir à ambiguidade presente no discurso e na criação artística, ou seja, a capacidade de negar afirmando-se, e compactuar com o interlocutor/leitor do substrato indizível que amplia as possibilidades de interpretação; indizível, pois se diz incerto, volúvel.

Benjamin (1999) destaca esse princípio da arte em Schlegel reconhecendo a “autolimitação da reflexão” como forma superior. Citando o fragmento 37 do *Lyceum* destaca

o valor e [...] dignidade da autolimitação, que, por certo, tanto para o artista quanto para o homem, [...] é o que há de mais necessário e mais elevado. O mais necessário: pois, por toda parte onde o homem não se limita a si mesmo, o mundo o limita, com o que ele se torna um escravo. O mais elevado: pois pode-se limitar-se a si mesmo apenas nos pontos e nos planos, nos quais tem-se uma força infinita” (SCHLEGEL *apud* BENJAMIN, 1999, p. 82).

Schlegel adverte que da autolimitação pode surgir a autonegação, na medida em que o artista e o homem pode aniquilar-se ou negar-se ao intentar uma projeção da obra ou do mundo prescindindo daquela dialética irônica necessária à própria obra e à vida.

Consoante Muecke (1995, p. 39), “Para Schlegel, a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto, incompreensível”. Esta situação projeta-se no interior da obra de modo difuso alargando a perspectiva da ambiguidade e da indeterminação de modo a estabelecer-se um “auto-olhar” de e a partir da obra por meio da trama e dos artifícios de um autor implícito². De acordo com Duarte (2006, p. 141), a ironia romântica é uma ironia “refinada e lúdica, que nega e afirma”, ajustando-se à visão romântica de denúncia ao culto da aparência, evidenciando a

² Corresponde a uma espécie de solução de compromisso, tentativa mitigada de recuperar para a cena da análise da narrativa uma responsabilidade que não se confunda com a do *autor* propriamente dito. (REIS, C; LOPES, A. C., 1988)

própria artificialidade da obra em detrimento da representatividade unilateral, estabelecendo uma obra infinita e livre, nos termos de Schlegel, dada a sua imanente dialética. Para tanto, reduplicando “os jogos de enganos através da exibição de seu próprio fingimento”,

Cria-se um novo cânone, marcados pelos artifícios da máscara, da reduplicação da representação e de recursos como espelhamento, reversibilidade *mise en abyme* e distanciamento de vozes intra e extradiegéticas, em brincadeiras que escondem profunda seriedade e preocupação com o destino do homem (DUARTE, 2006, p. 142)

Os aspectos elencados por Lélia Duarte estão enfaticamente presentes, por exemplo, na obra prosaica de Machado de Assis (1839-1908), que produziu uma narrativa do abismo, da ambiguidade e da dialética constante, conduzida por essa visão dúbia de afirmação e negação.

A ironia romântica não pode, enfim, ser projeção de um “livre arbítrio” do criador, ascendente em relação à obra – e, portanto, obra acabada do subjetivismo artístico romântico. Mas, sobretudo, deve desenvolver-se como algo necessário e racional do processo criativo da obra, dada a sua extrema capacidade e imanência de questionar e questionar-se. O dualismo da ironia romântica expressa-se, de acordo com Muecke (1995, p. 41), em duas fases distintas apontadas por Schlegel: uma fase entusiasta, em que o indivíduo é inspirado, mas “cego e, assim, sem liberdade” e uma fase irônica, crítica e reflexiva, “mas a ironia sem entusiasmo é estúpida ou afetada”. Ambas as fases, contrapostas, complementam-se reiterando ainda mais o caráter primeiro da ironia, o seu viés dialético e vacilante, um rosto que olha para todos os lados, oscilando a intensidade desse olhar, ora para um lado, ora para o outro e flerta com um riso desconfiado.

A DIALÉTICA DO “AUTO-OLHAR” EM VIAGEM À RODA DE MIM MESMO

Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 225-227) reconhece que é nos contos, a partir de *Papéis Avulsos*, que se “precisam” “algumas linhas mestras” da obra machadiana. Isso dever-se-á ao fato de que, no conto “Obrigada a encolher-se, a trama ganha em coesão, em resistência”. Assim como Bosi (2007), a estudiosa ver nesses contos, estudos de temas, ou como quer aquele, “teorias, bizarras ou paradoxais teorias” (BOSI, 2007, p. 85). Enquanto a primeira fala de uma “angústia do mistério”, enfatizando uma espécie de lei de equivalência de contrários humanos e beirando, às vezes, o irracional, este outro compreende que a narrativa de Machado de Assis “se vê impelida a assumir uma perspectiva mais distanciada e, ao mesmo tempo, mais

problemática, mais amante do contraste”. Para Bosi, “a ambiguidade do eu-em-situação impõe-se como uma estrutura objetiva e insuperável” (BOSI, 2007, p. 84).

É inegável, portanto, que um certo tom se intercala à narrativa machadiana, especialmente, a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Papéis Avulsos* (1882). Aliada à uma reflexão e visão de mundo, à uma perspectiva peculiar, a expressividade narrativa apresenta um aspecto conflitante na prosa do escritor. E, a partir de então, o narrador machadiano adota uma postura ambígua, na medida mesma em que, assumindo a voz principal no texto, sendo, por isso, o único meio disponível para contemplação das personagens e os percursos da trama, “conversa” intimamente com o leitor, como que em um diálogo discreto, dotando este de um papel de comunicação essencial para o perscrutamento da estória.

Na medida em que “cresce em Machado a suspeita de que o engano é necessidade” (BOSI, 2007, p. 84), pode-se deduzir o seguinte: o surgimento desse novo Machado, isto é, o escritor que aparece com *Memórias Póstumas* e *Papéis Avulsos*, a sua afirmação como contista refinado na prosa brasileira está diretamente ligada ao olhar ziguezagueante da ironia romântica. O que Bosi (2007) chama de *contos-teoria* são narrativas breves carregadas dessa visão do engano e do jogo de afirmação e negação do *eu*; de um “eu-em-situação” na trama e de um *eu* que é enunciação. É o que mostraremos em um desses contos analisados a seguir.

Viagem à roda de mim mesmo, publicado inicialmente em 1885, na Gazeta de Notícias, apresenta uma narrativa intercalada com essa visão conflitante, o movimento de afirmação e negação do *eu* ambíguo e antitético. Porém, é um movimento que não se encerra na análise possibilitando uma conclusão, mas que, sendo dialético, é perpétuo e cíclico, um movimento que obedece ao impasse irônico.

O narrador-protagonista rememora um período da sua vida em que nutria um sentimento de paixão “ardente” por Henriqueta, viúva de vinte e sete anos que “segundo toda a gente afirmava, jurara a si mesma não passar a segundas núpcias”. A sua “confiança no futuro” (ASSIS, 1959, p. 1019), as várias oportunidades de expressar o sentimento à viúva e o desejo de desposá-la, posto que constantemente planejado, não o induzem a tal atitude, ficando o rapaz a remoer uma futura insatisfação e frustração diante à sua hesitação de sempre.

O fluxo contínuo do “auto-olhar” irônico, isto é, o perene movimento de construção e desconstrução, afirmação e negação do *eu*, se apresenta primeiramente na distonia entre a extrema confiança que o narrador demonstra perante o seu desejo de felicidade e no sucesso da conquista de Henriqueta e um equivalente oposto que retrai e anula esse projeto. Assim, pois,

a atmosfera de convicção do narrador é representada pelos impulsos motivacionais manifestados pela figura do sol que “trajando calção e meia de seda, fazia-me grandes barretadas, bradando-me que era tempo, que me levantasse, que fosse ter com Henriqueta e lhe dissesse tudo o que trazia no coração”; o momento em que o narrador acorda, perto de nove horas da manhã, horário em que comumente o sol está claro, a manhã limpa e o fato temporal do mês de novembro, que pode simbolizar a primavera, momento de renascimento, reflorescimento conotam todo um significado de esperança, vividez e confiança. Acentua ainda essa atmosfera de convicção uma tal como uma boa sorte do pretendente de Henriqueta expressa no trecho:

Encostei-me à janela da vida, com os olhos no rio que corria embaixo, o rio do tempo, não só para contemplar o curso perene das águas, como à espera de ver apontar do lado de cima ou de baixo a galera de ouro e sândalo e velas de seda, que devia levar-me a certa ilha encantada e eterna. Era o que me dizia o coração.

A galera veio, chamava-se Henriqueta, e no meio das opiniões que dividiam a capital, todos estavam de acordo em que era a senhora mais bonita daquele ano. Tinha o único defeito de não querer casar outra vez; mas isto mesmo era antes um pico, dava maior preço à vitória, que eu não deixaria de obter, custasse o que custasse, e não custaria nada. (ASSIS, 1959, p. 1019)

O leitor é levado a deduzir uma espécie de providência favorável à empresa do narrador que se une a sua veemente resolução. O fato de vir ao Rio de Janeiro “recomendado” a uma “pasta de ministro” de gabinete, “coisa que sempre reputei certa” vão construindo a imagem de um homem cujo futuro célebre perante a dupla realização no amor e no aspecto material e social é iminente, quase garantido. Ao comparar Henriqueta a uma estrela “que se deu ao incômodo de descer até a beira do telhado”, e conjecturar que bastava a ele “trepar ao telhado e trazê-la para dentro” o narrador salienta ainda mais a propensão ao êxito que lhe conviria a situação. Entretanto, ao hesitar, permanecendo no “reino dos sonhos”, “esperando que ela descesse por seu pé ao peitoril da minha janela”, projeta-se um oposto negativo, concentrado na tensão gerada entre ideal e real. Esta situação constructa explicita a “exteriorização de uma oposição sempre viva contra as ideias dominantes” (BENJAMIN, 1999, p. 89), uma vez que equaliza, por meio do impasse, duas realidades, dado que uma delas aparenta constante possibilidade de legitimação. Essa ideia dialoga com o sentido da ironia romântica exposto por Duarte (2006, p. 18), no que o objetivo da mesma é “manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo”.

No diálogo intercambiado com o leitor, o narrador-personagem justifica a sua indecisão afirmando não ser orgulho, e sim, “acanhamento e apatia” ao passo que o narrador-autor,

reconhecendo a “natureza intersubjetiva de sua individualidade” (DUARTE, 2006, p. 19), induz o leitor a creditar-lhe um pouco mais de confiança.

É na instância bipolar do auto-olhar irônico no jogo de faz-desfaz que o fio narrativo vai, cada vez mais, tonificando-se, consolidando uma perspectiva sempre mais e mais ambígua. Após nova resolução, o narrador dirige-se à casa de Henriqueta:

Henriqueta estava só. Pode ser que então pensasse em mim, e até que tivesse ideia de negar-se; mas neste caso foi o orgulho que deu passeio ao desejo; recusar-me era ter medo, mandou-me entrar. Certo é que lhe achei uns olhos gelados; o sangue é que talvez não o estivesse tanto, porque vi sinal dele nas maçãs do rosto. (ASSIS, 1959, p.1020)

O que prevalece aqui é a intensidade caleidoscópica do olhar entrecruzado, resistente ao jogo de contrários da ironia romântica que “deixa assim em dúvida perene aquele leitor que procura um sentido final para o texto, obstinando-se a decifrar as suas incongruências, sem atentar para o caráter lúdico, fluído e instável da linguagem que o constitui” (DUARTE, 2006, p. 32). Ao mesmo tempo em que faz projeções últimas aos sentimentos de Henriqueta, atendo-se às suas feições, o narrador acaba sugado, como que por uma força centrípeta, ao enlace criado por ele mesmo e pela inviabilidade conclusiva de um olhar que aponta para ambos os lados, sem deixar nenhum rastro de verdade.

Nos constantes encontros entre o par, desculpas, silêncios, delongas e hiatos contrapõem-se a olhares mútuos, receptividade calorosa, palavras suspeitas na dinâmica de

representação como construção de um sentido em constante luta e disputa de elementos e visões contrários submete a visão do leitor, a própria construção do universo narrado e a realidade representada ao jogo de ambiguidades e paradoxos. (IZOLAN, 2006, p. 30)

Os artifícios da ironia romântica não dedicam as suas forças a intuir a veiledade do narrador e provocar o leitor quanto à pungente reflexão moral, oferecendo uma visão espelhada da realidade. Deduzir do texto machadiano essa leitura, mesmo que possível, rasa, é deixar de relacionar-se com o mesmo de modo mais íntimo e marginalizar-se ao princípio recorrente de que “Todo conhecimento é autoconhecimento sem deixar de lado o reconhecimento do jogo opositivo interior-exterior” sendo, a ironia, “a interface entre esses dois pontos” (IZOLAN, 2006, p. 61). Pois que, a perspectiva que intercala e que orienta a visão do narrador/autor “aponta a escansão possível de ser escamoteada na linearidade do discurso” (OLIVEIRA, 2007, p. 142), o que nos remete a uma dialética além do embate entre os pares contrários, mas, de maneira crucial das sobreposições de opostos, do caráter autodestrutivo e, ao mesmo tempo, construtivo, em razão de sua estrutura semiótica cíclica.

A rememoração de um episódio estranho, enquanto criança, em que uma espécie de duplicata dele mesmo; “vi diante de mim a minha própria figura que me censurava duramente” (ASSIS, 1959, p. 1021), sugere o caráter dúbio cuja expressividade adequada é a ironia, explorada também nos paradoxos “alucinação ou realidade”, “dormindo ou acordado” a que o narrador situa o episódio. Note-se aí a partícula adversativa que evoca um duelo, mas que perpetua a dúvida inerente, natureza primeira do discurso lúdico da ironia romântica.

A situação inerte do narrador-protagonista é a sua inserção num perpétuo movimento dialético de afirmação e negação. Cada novo plano é desconstruído para que se construa um novo e, inversamente, cada frustração é superada para que uma outra venha a construir-se. Parece haver uma convivência harmoniosa de contrários que, por um lado, cinge o drama da personagem e, por outro, carnavaaliza a instância do texto machadiano. Veja-se este trecho:

Henriqueta contava mais de um pretendente, mas **não sei se fazia com os outros o que fazia comigo**, que era mandar-me um olhar de quando em quando. Amigas dela diziam que a máxima da viúva era que os olhares das mulheres, como as barretadas dos homens, são atos de cortesia, insignificantes; mas **atribuí sempre este dito a intriga**. *Valsou uma só vez, e foi comigo. Pedi-lhe uma quadrilha, recusou-a, dizendo que preferia conversar. O que dissemos, não sei bem; lá se vão vinte e um anos* (ASSIS, 1959, p. 1023, *grifos nossos*)

Vejamos, pois, sob a ótica da nossa dialética do auto-olhar. As duas primeiras construções em negrito representam ideias um tanto variáveis, de sentido volúvel e encerram dúvidas em todas as possibilidades de significado. Na primeira, o narrador nega conhecer algo e afirma, portanto, a probabilidade de Henriqueta agir com outros da forma que age com ele; na segunda, a fala de Henriqueta mostra-se instável ao contradizer revelações de suas próprias amigas a respeito do seu ponto de vista. Diante disso, além de concentrarem núcleos inerentemente paradoxais, as duas construções também se relacionam entre si da mesma forma, visto que, enquanto a segunda poderia concluir a primeira, opõe-se a esta impossibilitando qualquer veredicto, estabelecendo-se assim, uma equidade que induz sempre ao início, anulando o desenvolvimento do discurso até aí. O primeiro trecho sublinhado, carregado de subjetividade, concentra em si um movimento de infinita oposição: o olhar de Henriqueta pode ser construção pura do subjetivo do narrador, cujas vontades poderiam influenciá-lo na observação; mas, mostrando-se imparcial ao expressar a sua ignorância sobre a relação da viúva com os outros pretendentes, ao narrador podem-se creditar alguma sensatez de caráter. O segundo trecho em sublinhado, que corresponde ao primeiro, pode ser uma opinião verdadeira

de Henriqueta, uma vez denunciado pelas próprias amigas, da mesma forma que pode ter sido tomado como verdade absoluta pelas amigas sendo, pois, mera implicância das amigas. A tensão entre esses dois trechos através da dialética irônica gera duas imposições equivalentes e prováveis: a construção meramente subjetiva do narrador, motivado pelo sentimento ardente alimentado pela viúva e o dissimulado posicionamento desta face ao interesse do outro. Já no último trecho em itálico a impassibilidade irônica reside num interpenetrável percurso dialético de opostos que pode ser sintetizado pela relação semiótica entre dançar e conversar: Henriqueta aceita uma dança e recusa outra, ambas as respostas dirigidas ao narrador. Por fim, prefere conversar. Enquanto a dança exige movimento, locomoção e destreza, a conversa requer comumente um espaço mais tranquilo, um acomodamento e flui naturalmente; porém, um traço é singular às duas: a intimidade. Digamos que uma está mais ligada à intimidade dos corpos, é mais sensitiva, a outra, é mais afeita a uma intimidade de processamento mútuo de consciência por meio do diálogo; uma mais sensual, outra mais emocional e cognitiva. Henriqueta prefere a conversa, o que poderia denunciar um interesse mais aberto e sua parte. No entanto, (no último trecho em negrito) o diálogo pode não ter sido tão significativo, uma vez que o narrador já não lembra o conteúdo da conversa, justificando a grande distância temporal daquela noite e do momento que narra a sua história. Em outros momentos, ao contrário, ele demonstra fiel comprometimento com as recordações ao lembrar, por exemplo, os detalhes da doença do amigo da mesma época, inclusive recordando surpreendentemente o horário que o amigo devia ser medicado.

Tudo se encerra num silêncio contínuo e dúbio que concentra essa dialética constante de “justaposição de contrários” (VOLOBUEF, 1999, p. 93), donde a insistência na sondagem e na busca do real é inútil: “Entretanto, Henriqueta ia falando e sorrindo. Umás vezes parecia-me compartilhar a minha crise moral, e a expressão dos olhos era boa. Outras via-lhe a ponta da orelha do desdém e do enfado” (ASSIS, 1959, p. 1025). Tudo é representação irônica e “processo dialético de criação e des-criação”, donde

o artista, sendo ele próprio uma parte da natureza, tem ao mesmo tempo uma energia criativa e uma des-criativa, uma inventividade entusiasta, irrefletida, e uma inquietação irônica, autoconsciente que não pode satisfazer-se com a finitude da realização, mas deve continuamente transcender mesmo aqui que sua imaginação e inspiração criaram (MUECKE, 1995, p. 39-40)

O procedimento da ironia romântica requer construção e desconstrução, é uma constante e dinâmica atividade de consciência criativa autolimitadora no fluxo imanente vida-arte, arte-vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta breve discussão procurou enfatizar uma dialética presente na criação artística de Machado de Assis, que retoma o conceito de ironia romântica arquitetado por estudiosos do romantismo alemão. Vimos, portanto, que essa ironia está mais presente na nossa reflexão através de Friedrich Schlegel, o principal divulgador do conceito na literatura.

No conto analisado, há o constante intercâmbio das instâncias conflitantes que se movimentam no cerne da noção de ironia romântica e, assim, na própria construção da narrativa. Em *Viagem à roda de mim mesmo* reflete-se a problemática essencial da crítica romântica em torno do eu. No conto, Machado problematiza a situação ambígua e solúvel do *eu*, um eu que significa tanto a personagem na trama quanto a própria ficção, sem se deixar de lado o papel do leitor na discussão. O auto-olhar se refere ao constante fluxo da “criação e descrição” (MUECKE, 1995), de afirmação (irônica) e negação (irônica); este fluxo é patente na trama narrada, nos acontecimentos e nas particularidades das personagens, mas também o é no percurso da narrativa, na linguagem e no diálogo narrador (autor) e leitor.

É atentando, pois, à essa especificidade da ficção machadiana, que percebemos amarras sutis do texto que se solidifica nos contos e romances a partir das publicações de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Papéis Avulsos*. A partir disso, convém pensarmos sobre outras questões importantes: o que representou a modernidade dessa obra para a literatura brasileira, tendo em vista como o conceito de ironia romântica incorporou-se à atitude estética de Machado de Assis e de que modo isto foi dinamizado no interior de sua narrativa, contribuindo para o desvelamento de uma postura artística que eleva a sua obra e a situa numa tradição da prosa galgada num profundo grau de ambiguidade e dialética semântica.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V. Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

ASSIS, Joaquim Maria Machado. *Viagem à roda de mim mesmo*. In: *Obra Completa*, de Machado de Assis, vol. II: conto e teatro. (Org.) Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: O enigma do Olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

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

HEGEL, G. W. Friedrich. *Cursos de Estética*. Vol I. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

IZOLAN, Maurício Lemos. *A letra e os vermes: o jogo irônico de ficção e realidade em Machado de Assis*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006, 208 p.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. 241 p.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

OLIVEIRA, Jailma Souto. *O enigma da morte em Machado de Assis*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico biográfico*. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Unesp, 1988.

REIS, C; LOPES, A. C. M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas: A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1999.