
Ironia romântica e contemporaneidade: o jogo ficção e realidade em “Uma simples flor nos teus cabelos claros”, de José Cardoso Pires

Romantic irony and contemporaneity: the game of fiction and reality in “A simple flower in your light hair” by José Cardoso Pires

Camila da Silva Alvarce

Universidade Federal de São Carlos

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1437>

RESUMO

Pretendi, no presente trabalho, analisar o conto “Uma simples flor nos teus cabelos claros”, do escritor português contemporâneo José Cardoso Pires, propondo uma aproximação entre o modo como a referida narrativa se organiza e o conceito romântico de ironia romântica – enfatizando aspectos importantes como a construção do efeito de sentido de simultaneidade e do jogo ambíguo ficção e realidade. Para tanto, revisei o conceito de ironia na Modernidade, trazendo para a minha reflexão um pouco da construção narrativa do conto “A dama do pé-de-cabra”, do escritor português Alexandre Herculano, e, muito de passagem – apenas no que diz respeito ao modo como os narradores fazem uso da ironia – o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e, ainda, *Pedro e Paula*, do escritor português Helder Macedo. Na segunda parte do artigo, analisei o referido conto, de José Cardoso Pires, objetivando revisar e ampliar, por meio dele, o conceito de ironia romântica, bem como compreender a que tipo de pensamento e de produção de conhecimento a ironia se relaciona na Modernidade e no momento estético-cultural da Contemporaneidade, quando a ironia romântica se associa também à tessitura de narrativas avessas às grandes narrativas e aos relatos totalizantes.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia romântica; Ficção portuguesa contemporânea; Modernidade; Romantismo.

ABSTRACT

In this paper, I intend to analyze the short story “Uma simples flor nos teus cabelos claros” (“A simple flower in your light hair”) by contemporary Portuguese writer José Cardoso Pires, proposing a connection between the way the narrative is organized and the romantic concept of romantic irony – emphasizing important aspects such as the construction of the effect of simultaneity and the ambiguous interplay between fiction and reality. To this end, I revisited the concept of irony in Modernity, bringing to my reflection a little of the narrative construction of the short story “A dama do pé-de-cabra” (“The Lady with the Crowbar”), by Portuguese writer Alexandre Herculano, and also, very briefly – only in relation to the way the narrators use irony – the novel *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, and also *Pedro e Paula*, by Portuguese writer Helder Macedo. In the second part of the article, I analyzed the aforementioned short story by José Cardoso Pires, with the aim of revisiting and expanding, through it, the concept of romantic irony, as well as to understand what kind of thinking and knowledge production irony is related to in Modernity and in the aesthetic-cultural moment of Contemporaneity, when romantic irony is also associated with the weaving of narratives that are averse to grand narratives and totalizing accounts.

KEYWORDS: Romantic irony; Contemporary portuguese fiction; Modernity; Romanticism.

A ironia entre a idealização e a contingência: um breve encontro com as personagens femininas de Alexandre Herculano, Machado de Assis e Helder Macedo

A ironia – recurso estético estudado e conceituado amplamente, sobretudo na segunda metade do século XVIII pelos filósofos alemães, em especial por Schlegel, – além de se constituir como um procedimento amplamente recorrente na literatura ocidental de modo geral, tem sido um recurso estético muito importante para a viabilização de um “modo de funcionar” valioso para a literatura contemporânea portuguesa¹. Efeitos de sentido como o esvaziamen-

¹ Importante sublinhar, na tentativa de recuperar muito brevemente o percurso da ironia, que “em sua origem, a ironia contrasta decisivamente daquela ideia de

to das verdades absolutas, a não resolução de tensões criadas pela própria narrativa e, ainda, a própria tessitura de uma ficção que engendra e faz permanecer a ambiguidade – todo esse traçado tão caro à ficção portuguesa contemporânea – pode ser não apenas favorecido, mas muitas vezes “acolhido” – partejado, dado a ver – pela ironia. Como enfatizei em um outro trabalho:

não é coincidência o fato de que a ironia tenha sido tão pensada pelos filósofos da segunda metade do século XVIII e pelos teóricos do Romantismo, afinal de contas, ao contrário dos Clássicos, que priorizam uma experimentação do mundo pelas vias do que é igual - imitando, perpetuando coisas, pensamentos, ideias, modelos já vistos, já criados – *os Românticos, inaugurando a Modernidade, elegem uma percepção da realidade – e, portanto, da linguagem – que ilumina sempre o diferente, aproximando-se, portanto, de uma assimilação irônica do mundo*. Como sabemos, esse privilégio concedido à diferença relaciona-se intimamente com a paixão pela crítica, que resulta, é claro, nas quebras, descontinuidades, na mudança, enfim, de padrões, de ideias, de pensamentos (Alavarce; Alves; Oliveira, 2025, p. 132, grifo próprio).

urbanidade e de diálogo reflexivo que viria a ter mais tarde com Sócrates (sec. IV a.C.). Mas é com o filósofo grego que o conceito ganha a dimensão e a importância que conserva na posteridade, de modo que o desenvolvimento do conceito de ironia em Schlegel não pode ser separado da personalidade e da influência de Sócrates. Estabelecido pelo filósofo grego para determinar a validade de seus argumentos, a ironia pressupunha a estratégia de ocultar intencionalmente o que se sabia sobre determinado assunto para levar o oponente ao conhecimento da verdade. Todavia, diferentemente da acepção originária do *ieron*, o qual buscava desqualificar o adversário de um modo muitas vezes grosseiro, Sócrates é exemplo de urbanidade, de conversação agradável e respeitosa. É por essa razão que a ironia socrática representa uma nova possibilidade de exteriorização e reflexão filosófica para Friedrich Schlegel, não como um ataque a um suposto adversário, mas como reflexão realizada em conjunto [...]” (Medeiros, 2018, p. 95, grifo próprio).

Logo, como um dos traços mais importantes do Romantismo, a ironia coloca em funcionamento, estruturalmente, um pensamento por disjunção resultante de um olhar que ilumina e elege – em lugar da continuidade clássica – o diferente, o dissonante. Em razão disso, é inevitável a aproximação entre o estudo do Romantismo e a complexa definição da ironia, conceito amplamente estudado e investigado, em especial durante a segunda metade do século XVIII:

é precisamente pelos fins do século XVIII, por causas inerentes ao próprio abalo sofrido pela poética, que a ironia vai conquistar o seu direito de cidadania na literatura. *Não por acaso, a ironia ganha crescente autonomia formal nos alvares da época dita romântica.* Tal independência coincide, afinal, com o momento em que na literatura o autor não só é capaz de se apresentar dentro da obra, como fizera no D. Quixote ou nas comédias de Shakespeare, mas toma consciência (e assume essa consciência no seu modo de fazer literatura) de que *é não só o autor, mas o criador de um ‘organismo’,* e não apenas o veiculador de um código mimético que a poética impusera de maneira mais ou menos sistemática (Ferraz, 1988, p. 19, grifo próprio).

Como um movimento cultural muito amplo, fundamentalmente de um pensamento que se opõe ao racionalismo clássico, o Romantismo perpassa várias áreas do saber, incluindo a História, a Literatura e – sobretudo na Alemanha – a Filosofia. A promessa da emancipação do homem de sua minoridade “isto é, incapacidade de servir-se de seu entendimento sem a direção de outro” (Kant *apud* Bornheim, 2002, p. 78) – herança do Século das Luzes – é assimilada pelos românticos, que reconfiguram essa autonomia do eu de maneira bastante complexa e paradoxalmente ambígua, a começar pelo fato de que o gênio romântico, absolutamente rebelde e livre, ainda anseia pela integração e pela totalidade:

mas a essência do Romantismo, que rejeita o ideal harmônico da visão classicista, reside antes na contradição. Se, de uma parte, ele é presidido por um anseio radical de totalização e integração, numa comunidade quase utópica, de outra, opõe aos padrões de toda sociedade – e não apenas a de Ilustração racionalista – a grande personalidade, o gênio fáustico, prometeico, que não pode ajustar-se a quaisquer limitações e estruturas sociais (Rosenfeld; Guinsburg, 2002, p. 270, grifo próprio).

Logo, em fins do século XVIII, o pensamento romântico, fundamentalmente contraditório, aproxima-se, pois, da ironia – esse recurso que dá conta de viabilizar, estrutural e filosoficamente, o modo romântico de pensar o mundo: um pensar por disjunção, levado às últimas consequências. Como refletem Rosenfeld e Guinsburg na citação anterior, o olhar romântico, absolutamente marcado pela valorização do diferente, do singular e do descontínuo, é presidido ao mesmo tempo por “um anseio radical de totalização e integração”. Logo, não é por acaso que os românticos serão os teóricos de uma ironia bastante singular: a ironia romântica, já tecida ficcionalmente muito antes do século XIX, mas cuja teorização, de fato, se inicia nesse século.

Por conseguinte, se, ao falarmos da Modernidade, temos em mente o início de uma “tradição da ruptura”, no sentido em que nos propõe Octavio Paz em *Os filhos do barro* (2013), podemos compreender a inevitabilidade do diálogo entre o Romantismo e a ironia e, sobretudo, de uma reflexão cuidadosa em torno desse conceito especificamente no final do século XVIII.

Uma vez que a natureza da ironia é basicamente uma “estrutura comunicativa” (Ferraz, 1988, p. 21), entendo que o acontecimento irônico – mantendo em qualquer época o partejar de um pensamento dissonante – pode comunicar leituras muito diversas, de acordo com

o contexto de sua produção, favorecendo, pois, uma vasta dimensão de possibilidades de significação. Logo, diante do estudo da ironia, é fundamental pensar que, de saída, já se parte no mínimo de duas leituras possíveis – e avessas, porque, para se configurar como ironia, essas leituras precisam estar necessariamente em uma relação paradoxal.

Potencializa essa abertura para a diversidade inerente à ironia, o fato de – como uma estrutura comunicativa – ela conseguir viabilizar leituras variadas, sempre divergentes, a depender do momento estético, cultural e histórico em que se insere e ao qual se coaduna. Portanto, a ironia – livre e contingente – não está a serviço de nenhuma ideologia específica, e decorre justamente disso a complexidade do conceito e a consequente dificuldade – e inutilidade – de sua classificação. O que se pode afirmar, com certeza, é que o acontecimento irônico funcionará comprometido com discursos, pensamentos, leituras e, inclusive, lutas diferentes, sempre afinado ao contexto de sua produção.

Nesse sentido, importa pensar – ainda que rapidamente – a que tipo de concepção ou visão de mundo a ironia se vincula na Modernidade (especialmente a romântica portuguesa), e na Pós-Modernidade², considerando a análise do conto “Uma simples flor nos teus cabelos claros”, de José Cardoso Pires. Após estudos realizados em torno do referido conceito no âmbito da ficção moderna portu-

² Entendendo a ironia como estrutura comunicativa (Ferraz, 1988), quero dizer que, a depender do contexto estético-cultural em que é mobilizada, a ironia estará comprometida com modos diversos de se pensar a realidade e de se produzir conhecimento. Por exemplo, a ironia na pós-modernidade (Hutcheon, 1991) se aproxima da estrutura do pensamento pós-moderno – e o ajuda a viabilizar; na Modernidade, a ironia está comprometida com outra “estrutura” estético-cultural de pensamento e de construção do conhecimento.

guesa³, percebo que o traçado da ironia dá a ver justamente, nesse momento estético cultural, a dissonância já comentada aqui, qual seja, a de um eu absolutamente apartado – em grande medida, por decisão própria – da sociedade na qual vive, abominada por ele (a burguesia), almejando, todavia, a realização de um sentimento de pertencimento e de integração idealizada nessa mesma sociedade, da qual ele se sente tão diverso.

Exemplo dessa dissonância é a personagem Silvestre, do romance *Coração, Cabeça e Estômago*, de Camilo Castelo Branco (1961). A sua construção está invariavelmente calcada na ambiguidade entre romper com a sociedade de que faz parte e, simultaneamente, ajustar-se a ela, em alguma medida. O episódio em que Silvestre se disfarça de “gênio romântico” é representativo dessa discussão. Nele, a personagem performa alguém que carrega “um vivo tormento de alma”, fingindo, pois, um papel que se diz autêntico ou que, ao menos, tem a ver com a ideia de autenticidade: o de gênio – romântico por excelência – intelectualmente superior e mais sensível que as pessoas comuns (Alavarce, 2013, p. 216). A própria ideia de se fingir “desajustado” para romper com uma sociedade da qual não se gosta (inclusive por sua padronização e carência de autenticidade) é irônica e bastante representativa, portanto, dessa discussão.

Logo, nesse momento estético-cultural do início da Modernidade, atravessado por mudanças profundas histórica, social e filosoficamente, a estrutura irônica – sempre viabilizadora da possibilidade da dissonância e de sua permanência – está muito relacionada à tessitura simultânea de efeitos de sentido de uma autonomia e de uma “dependência”: autonomia de um eu que, como gênio cindido da classe social que lhe deu origem, se sente livre para criar a sua arte,

³ Ver Alavarce (2013).

promovendo rupturas e mudanças profundas no modo de assimilar o mundo – ameaçando padrões clássicos de arte ainda muito arraigados, por exemplo. Ao mesmo tempo, esse gênio rebelado contra todas as regras gerais, “insubmisso a qualquer tentativa de definição [...], força da própria natureza” (Bornheim, 2002, p. 82), anseia por uma explicação totalizante da realidade, empenhando a sua percepção de mundo absolutamente crítica na rasura dos padrões instaurados (religiosos, sociais, filosóficos, artísticos, históricos) para, imediatamente, propor novos padrões que substituam os anteriores. Como reflete Paz,

a modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém, *desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição* que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade (2013, p. 15, grifo próprio).

Na Modernidade e, em especial, na Modernidade romântica portuguesa, a ironia está, pois, implicada com a tessitura de uma ambiguidade inerente a esse momento estético-cultural. De um lado, o sentimento de absoluta liberdade de um eu que, mergulhado no caos criativo e experimentando as (im)possibilidades da linguagem, se coloca como sujeito criador, numa posição hierárquica superior àquela que ocupa a obra de arte, fruto de seu engenho. De outro, a submissão à paixão pela crítica, que não permite que nada se fixe: a única regra é a mudança, que inaugura um novo padrão – tido como melhor – que será também submetido à perspectiva crítica para ser substituído e assim sucessivamente, como nos ensina Paz, ao refletir tão bem sobre a inauguração, pelos românticos, de uma “tradição da ruptura”, ou seja, sobre a abertura para a Modernidade (Paz, 2013).

Podemos apresentar o mesmo paradoxo de outra maneira: consciente de que é possível conceber a linguagem de uma maneira singular – agora como criação de novas possibilidades de pensamento e de construção de conhecimento – o romântico idealiza a viabilidade de uma explicação total para o mundo, por meio de um exercício diferente da linguagem. Portanto, partindo do singular, do descontínuo, do relativo – ideais contrários ao racionalismo clássico – o romântico projeta simultaneamente uma assimilação integral e original da realidade, aproximando-se do conceito clássico da semelhança, que norteou os processos de construção do conhecimento até o final do século XVI (Foucault, 2007, p. 23). A ironia se torna, pois, uma ferramenta estética fundamental para o Romantismo, como também reflete Ferraz:

que mais é isto senão a insistência na expressão do inefável, autêntico paradoxo de uma época que desperta para a consciência da linguagem? Não parece assim tão inusitado dizer-se que *a característica primeira do Romantismo é um assumir da ironia como princípio necessário e inevitável da expressão estética* (1988, p. 19, grifo próprio).

Em “A dama pé-de-cabra” (1851), do escritor romântico português Alexandre Herculano, por exemplo, encontramos uma série de deslizamentos fundamentais de sentido, que destituem do lugar fixo de “verdade” muitas construções discursivas, em especial a religiosa. No sentido em que estamos refletindo, a rasura, nessa narrativa de Herculano, resulta num movimento de queda e imediata assunção de algo diferente – ideia que perpassa toda a modernidade romântica, afinada ao desejo constante de mudança, tão bem pensado e descrito por Octavio Paz (2013), já mencionado aqui.

Desse modo, pelas vias da estruturação irônica do texto, a personagem da Dama sai do espaço fixo de vilã, amaldiçoada, diabrete – de

bruxa voadora dos pés forcados como os de uma cabra – para assumir o lugar da salvadora de todos, benigna, generosa ou, se quisermos, de um “demônio bom”. Ao mesmo tempo em que essa personagem ascende a esse lugar “mais iluminado” da narrativa, a figura religiosa do abade, por exemplo, desce aos infernos, uma vez que é dele – um cristão – que vem a determinação das mortes⁴, inclusive a do próprio Dom Diogo, salvo pela Dama, sua esposa diaba.

No mesmo sentido dessa desconstrução discursiva ou, ao menos, de uma desestabilização dos lugares fixos atribuídos a alguns discursos, o narrador de *Herculano* abala costumes cristãos rígidos, tornando ambíguas leituras que se pretendiam fixas, determinadas, padronizadas como “regra a ser seguida” – absolutamente o que os românticos não suportam e, em razão disso, atacam. Por exemplo, quando o esperado sentimento cristão de proteção, advindo do sinal da cruz, é relativizado, resultando em algo perigoso.

Logo no início da narrativa, a Dama deixa muito clara a sua condição para se casar com Dom Diogo: ele não poderia jamais persignar-se (fazer o sinal da cruz). Quando isso acidentalmente ocorre – já casados e com filhos – (num almoço em família em que Dom Diogo se assusta com uma briga sangrenta dos cachorros da casa e, tomado pelo vinho, faz o sinal da cruz, exclamando “Aqui anda cousa de Belzebu”), o pior acontece: a Dama sofre uma transformação, vira uma diaba, unhas compridas, cabelos eriçados, e sai da casa voando, agarrada à filha Sol (*Herculano*, 1851, p. 72).

⁴ “E deu-lhe por penitência ir guerrear os perros sarracenos por tantos anos quantos vivera em pecado, matando tantos deles quantos dias nesses anos tinham corrido. Na conta não entravam as sextas-feiras, dia da paixão de Cristo [...]” (*Herculano*, 1851, p. 75).

Logo, de maneira análoga ao movimento de ascensão da dama-diabo à condição de heroína (que ocorre do meio para o final da narrativa) e, ainda, da derrocada do abade de seu posto de beatitude para o de um assassino, o ato de fazer o sinal da cruz também sofre um deslocamento de significado importante: da sensação de proteção à sensação de perigo; da invocação simbólica de Cristo à invocação literal do demônio, personificado na personagem da Dama.

Importante notar, pois, que nas narrativas da Modernidade – especialmente a romântica portuguesa, de onde tomei como exemplo o conto “A dama do pé de cabra” – há esse deslocamento decorrente de um olhar que submete à crítica tudo ao seu redor, porque almeja a mudança de significados, de pensamento. O resultado é que “a verdade” (ou a sensação de verdade) se desloca de um ponto extremo a outro, alternando o seu lugar discursivo de existência, mas se mantendo ainda como “verdade”: a dama, diaba, se torna não apenas a heroína, mas aquela que, genuinamente, põe em prática os ideais cristãos de bondade e de amor ao próximo; o discurso religioso cristão é deslegitimado pelo viés da ironia, de modo que o que se crê que protege, desprotege – como o persignar-se; as figuras de referência cristã são desautorizadas pela prática daquilo mesmo que o Cristianismo condena. O próprio contexto que leva a condessa a se transformar na Dama, uma alma em pena, nega a fala do narrador, dita ao final da narrativa: “mas a misericórdia de Deus é grande” (Herculano, 1851, p. 93).

Como essa rasura é tecida ironicamente, está claro que estamos submetidos a pelo menos duas perspectivas distintas e opostas de leitura relacionadas às situações e personagens apresentadas pela narrativa: parodicamente, toda a engrenagem cristã sofre uma crítica pesada que acaba por denunciar a fragilidade dessa organização católica rígida e arbitrária; simultaneamente, a rasura ocorre por

meio da retomada dos próprios signos cristãos, espalhados por toda a narrativa.

Está claro que esse narrador se movimenta ironicamente – e, portanto, submetendo toda a sua percepção de mundo a um olhar que privilegia a tensão, a crise. Ocorre que, como estamos no contexto da Modernidade, o traçado da ironia dá a ver – como não podia deixar de ser – as reverberações da idealização romântica, caracterizada também pela eleição de uma leitura predileta da realidade, considerada “melhor”, hierarquicamente superior – “mais verdadeira”, ainda que momentaneamente – em detrimento daquela para a qual o olhar romântico se volta com o intuito de rasurar e até zombar às vezes, esvaziando essa leitura em termos de importância.

Por conseguinte, na ficção romântica portuguesa⁵, essa perspectiva crítica tão fundamental – na medida em que favorece o partejar de olhares diversos para a realidade – é um movimento muito comum entre os narradores, configurando-se, ainda, como uma crítica bem marcada, que tece de maneira bastante incisiva – sempre irônica – possibilidades de leituras outras, tidas como privilegiadas, e que entrarão no espaço daquelas leituras que, no entender romântico invariavelmente marcado pela mudança, não servem mais e devem, pois, ser destituídas, esvaziadas, abaladas, fragilizadas. Logo, parece-me que há, na Modernidade (em especial a romântica portuguesa), um fazer que, mesmo pelas vias da ironia – ou seja, tecendo-se com base na ambiguidade – almeja conduzir a leitora e o leitor a leituras mais fixas, da ordem de alguma totalização, a leituras mais absolutas.

⁵ Conferir em *O arco de Sant’Ana* (1845), de Almeida Garrett, e em *Coração, cabeça e estômago* (1862), de Camilo Castelo Branco.

Na pós-modernidade, termo usado de maneira recorrente para caracterizar a contemporaneidade⁶, “um período iniciado na década de 60 e 70 do século XX, que já não crê em utopias em relação ao futuro e acostumou-se a duvidar dos supostos benefícios do progresso” (Volobuef, 2008, p. 14), a ironia me parece conceber um outro modo de se pensar a realidade, um modo diferente de assimilação do mundo – se comparado à Modernidade. Funcionando sempre como estrutura comunicativa que coloca em cena um pensamento por disjunção e ilumina paradoxos, diferenças e descontinuidades, a ironia – inserida nas narrativas contemporâneas cujo modo de funcionar é pós-moderno – cria a possibilidade de tantas leituras que, não raro, a leitora e o leitor saem da narrativa com a sensação vertiginosa de ter as mãos vazias – no sentido de não poder (exposto a essa ficção) reconhecer uma leitura “mais válida”, entre tantas possibilidades de interpretação.

Na próxima seção, pretendo refletir sobre os possíveis diálogos engendrados pela ironia na ficção portuguesa contemporânea, tomando como hipótese de trabalho que a análise do conto “Uma simples flor nos teus cabelos claros”, do escritor português José Cardoso Pires, pode favorecer a ampliação do conceito de ironia romântica, pensado de maneira profunda pelos românticos e pelos filósofos, em especial, na Alemanha, no final do século XVIII.

A ironia é, sobretudo, ferramenta de construção de efeitos de sentido de simultaneidade, como nos explica o escritor português contemporâneo Helder Macedo, acerca de seu próprio processo de escrita literária:

⁶ Importante notar que “[...] o pós-modernismo não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo (d. Kroker e Cook 1986). [...] aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (Hutcheon, 1991, p. 20).

ironia é aquilo que dá perspectiva. E isso aprendi muitíssimo lendo Machado de Assis, que foi um escritor extremamente importante pra mim. Ironia joga com ambiguidade, não é? Sempre. É uma coisa, mas não é bem assim, porque a ironia traz uma perspectiva diferente ao próprio enunciado. E, portanto, é uma tentativa de dar perspectiva. Em pintura, há perspectiva. Geralmente, em escrita, há menos perspectiva. A perspectiva exige um elemento de simultaneidade. Ao mesmo tempo que se mostra uma coisa, está se mostrando outros elementos dessa coisa (Macedo, 2024, 1 h 29 min – 1 h 30 min).

Ao falar sobre a ironia, o estudioso cita o nosso Machado de Assis, escritor realista e, portanto, inserido cronologicamente na Modernidade brasileira. Como sempre afirma Macedo, há diálogos fundamentais entre a obra dele e a de Machado de Assis, no que diz respeito, sobretudo, ao uso que ambos fazem da ironia e, claro, à tessitura de um pensamento criativo marcado pela descontinuidade e pela provocação crítica. Noto, ainda, uma aproximação importante e frutífera entre Helder Macedo e Machado de Assis no que se refere à tessitura das suas personagens femininas. A diferença que me cabe apontar, rapidamente, nesse momento – por conta da reflexão que estou tecendo – e que pretendo desenvolver mais, posteriormente, é que havendo uma distância de um século entre eles (Machado nascido em 1839 e Helder, em 1935), ambos estão atravessados, como não podia deixar de ser, pelos seus momentos estéticos-culturais.

Logo, se ambos adotam a ironia, quero dizer que, no caso de Helder Macedo – e, ainda, de José Cardoso Pires, cujo conto analiso a seguir –, a ironia é usada como ferramenta para dar a ver, prioritariamente, um tipo de pensamento inclinado a iluminar a simultaneidade de leituras que podem ser construídas, a partir da ficção, sobre quaisquer situações da realidade. Óbvio que o pensamento por disjunção e a ampliação do leque de leituras possíveis é característica da ironia,

como estrutura comunicativa singular, em qualquer tempo. Entretanto, na ficção portuguesa pós 1960 e 1970, esse traçado é levado às últimas consequências, afinando-se ao pensamento contemporâneo e ao próprio entendimento do conceito de pós-modernidade, referido rapidamente há pouco⁷.

Nesse sentido, podemos pensar, de passagem, que existe um salto temporal – que carrega um traçado de pensamento e, portanto, um contorno estético diferente – e que marca, é claro, a construção de *Capitu* e a construção das personagens macedianas Joana e Paula, por exemplo. Se, em *Dom Casmurro* – a despeito dos efeitos de sentido oriundos de uma construção narrativa calcada na dissonância e na ambiguidade – somos compelidos a nos decidir com que parte de *Capitu* ficamos (traiu ou não traiu?), em *Pedro e Paula*, o narrador decide:

mas eu também tenho um problema que preciso de resolver primeiro ou, pelo menos, parecer fazer por isso. *O meu é que tomei partido*: gosto da Paula, apetece-me a Paula, não teria tido os escrúpulos de Gabriel. (...) O que neste momento me apetece é passar o resto do capítulo a construí-la nos mais íntimos pormenores (Macedo, 1999, p. 53, grifo próprio).

Tanto em *Dom Casmurro*, como no conto “Relógio de ouro”, também de Machado de Assis (2001), por exemplo, encontramos com

⁷ Embora este estudo se refira ao período histórico compreendido entre as décadas de 1960 e 1970, nesta oportunidade não ampliarei a análise para a discussão fundamental em torno da relevância da ironia romântica em obras que problematizam o contexto do Salazarismo na Literatura Portuguesa. Deixo essa ideia para um próximo estudo, por reconhecer que a ironia romântica tem, de fato, um papel significativo nas narrativas marcadas pela ditadura e pela censura, que merecem, pois, ser estudadas nesse sentido de maneira acurada.

narradores que, colocando em dissonância o que se diz explicitamente (a certeza da traição) e aquilo que fica subentendido (a dúvida em relação a isso), deixam muito por conta da leitora e do leitor a possibilidade de uma “narrativa” mais generosa para as personagens femininas. É necessária alguma perspicácia para alcançar, inclusive, a ambiguidade, já que o que está explícito na camada mais superficial do texto pelo narrador machadiano nessas duas narrativas é a certeza da traição: o que pode absolver Capitu não está explícito; quanto à personagem do conto “O relógio de ouro”, é apenas nas três últimas linhas da narrativa que temos acesso ao que houve, de fato, e que acaba por inocentar a personagem – deslocando o ato da traição para o seu marido.

Em Machado de Assis – como na Modernidade –, existe a busca pela “verdade narrativa” que, ironicamente, se desloca de um polo a outro, dependendo do direcionamento do narrador que, inclusive, conduz-nos a acreditar em uma leitura que, depois, leva-nos a crer (também) que é falsa. Um século mais tarde, inserido na contemporaneidade e atravessado por outro modo de produção de pensamento e de conhecimento, o narrador de Helder Macedo abre mão do direcionamento da leitora / do leitor, mobilizando leituras irônicas diferentes entre a “verdade” e a “mentira”: em primeira pessoa do singular, brinca de tomar partido da personagem feminina Paula, colocando-se ao lado de suas personagens, comparando-se a elas (“eu não teria tido os escrúpulos de Gabriel”) e cruzando, pois, a fronteira que supostamente demarcaria a atuação do narrador. Ele não manipula, portanto, mas estabelece um jogo: partindo de uma suposta assumpção da subjetividade, cria a ilusão de que estamos ouvindo a voz do autor “de verdade” e ainda se projeta em Gabriel, declarando-se apaixonado por Paula. É certo que em Machado de Assis notamos inserções parecidas, no entanto, o que quero salientar aqui (com a aproximação entre Machado e Helder) diz respeito mais

à construção irônica das personagens femininas e à postura do narrador em relação a essa construção.

No referido trecho de *Pedro e Paula*⁸, a ambiguidade que se instaura, confundindo os limites entre a verdade e a ficção, aproxima-se do conceito de ironia romântica, largamente pensado pelos filósofos alemães⁹, mas pouco estudado ainda no campo da literatura e da teoria literária. A minha hipótese de pesquisa, inclusive em trabalhos publicados anteriormente¹⁰, é a de que o exercício de reflexão sobre a ficção, dentro dos limites da própria ficção ou, em linhas gerais, o que se convencionou chamar ironia romântica, no fim do século XVIII, é um movimento de reflexão – romântico por excelência – que compõe um tipo de pensamento criativo mais ou menos recorrente na ficção contemporânea portuguesa, dando a ver certo traçado estético-cultural presente no contemporâneo¹¹. Refletindo sobre o conceito de ironia romântica, comenta Ferraz:

⁸ É de fundamental importância sublinhar que o uso da ironia romântica constitui um procedimento amplamente recorrente tanto na Literatura Portuguesa quanto na Literatura Ocidental de modo mais abrangente. No âmbito da literatura portuguesa, em particular, esse recurso pode ser observado em obras de diversos autores consagrados, como Agustina Bessa-Luís, Vergílio Ferreira, Lídia Jorge, José Saramago e António Lobo Antunes.

⁹ Para aprofundamento do conceito de ironia romântica, no sentido de uma recuperação dos estudos realizados pelos filósofos alemães, indico a leitura de “A ironia romântica”, capítulo da obra de Medeiros *Sete lições sobre o primeiro romantismo alemão* (2024), citada nas referências bibliográficas.

¹⁰ Ver: Alvarce (2009; 2014)

¹¹ Fundamental sublinhar que o emprego de procedimentos associados à ironia romântica, na ficção, antecede a sua sistematização teórico-reflexiva que, de fato, se deu no âmbito do romantismo alemão. Autores como Laurence Sterne, em *Tristram Shandy*, fazem uso extensivo desse recurso em sua obra ficcional, ainda que não integrem propriamente o movimento romântico. Do mesmo modo, é possível identificar estratégias irônicas semelhantes em *Dom Quixote*,

assim, a distância do autor (enunciador) em relação à própria obra (ao enunciado) é o necessário risco para, *jogando, falar do jogo, fazendo arte e fruindo essa arte, falar a propósito desse fruir*. Se esse risco é, efectivamente, o que de mais interessante pode encerrar o texto como ficção, não pode ser nem um risco permanente, no qual o texto perderia qualquer significado, nem um risco claramente patenteado, já que, neste caso, se perderia o próprio prazer estético, pela supremacia de um significado sobre os significados irónicos possíveis (1988, p. 42, grifo próprio).

As estratégias narrativas pensadas no sentido de propor uma discussão em torno do fazer literário e de seus (des)limites e, ainda, em torno da própria linguagem – matéria prima desse fazer – e de suas possibilidades e insuficiências, podem ser consideradas um exercício da ironia romântica em qualquer momento estético-cultural. Fica, pois, melhor compreendida a importância da influência do Romantismo não apenas em relação à nova concepção da linguagem e, consequentemente da arte, inaugurada nos fins do século XVIII.

A atuação do pensamento romântico é imprescindível, ainda, no sentido de inaugurar – em grande medida pelo exercício ficcional da ironia romântica – a construção filosófica de um novo modo de conceber o conhecimento, tomada de empréstimo e muito valorizada pela ficção portuguesa contemporânea: a ideia de que as reflexões em torno do que é o conhecimento estão inevitavelmente ancoradas (como tudo o que é atravessado pela linguagem) na dúvida e na ne-

de Miguel de Cervantes. Nesse sentido, embora a ironia romântica se consolide como objeto de reflexão crítica a partir do romantismo alemão e de seus principais teóricos, isso não implica que tal procedimento tenha se originado ficcionalmente nesse contexto histórico-literário. Trata-se, antes, de um recurso mobilizado nas literaturas de diferentes autores ao longo dos séculos.

cessidade inevitável de construção, em detrimento da ideia de “verdade como descoberta” (Rorty, 2007).

Logo, impregnada sempre da ambiguidade romântica¹², ao mesmo tempo em que faz ver a precariedade da linguagem em sua utópica prerrogativa de representação, a ironia romântica ilumina outras possibilidades de dizer – de um dizer mais “cheio”, menos precário, porque mais acolhedor da diversidade. Ela atua, pois, num espaço de tensão: ao assumir a escassez de toda palavra, inclusive a literária –, valoriza essa mesma palavra, como se a única possibilidade de salientar a sua importância (e a sua promessa de dizer) fosse legitimando a sua deficiência. A ironia romântica põe em cena, portanto, projetos literários tecidos pela rebeldia de um eu – em qualquer tempo, um romântico por excelência – que, tomando para si o caráter imperioso e arbitrário de certas “coisas” (como, por exemplo, a contingência da linguagem), segue tentando, construindo, idealizando o ilimitado. Para Ferraz novamente,

esta é [...] uma consequência última da ironia: a procura de uma síntese no que, objetivamente, se apresenta como incompatível. Expressão máxima dessa procura é a tentativa de conciliação dos dois elementos paradigmáticos de uma oposição: o absoluto e o relativo (1988, p. 18).

Seguindo uma lógica dissonante e contraditória, tomo o absoluto como precariedade da linguagem; o relativo, como brecha, como rasura dessa precariedade, corporificada numa linguagem que se faz outra, paradoxalmente, legitimando-se a mesma, incompleta e precária. Ao exercício ficcional desse modo singular de pensamento ou percepção de mundo – filosóficos por excelência – chamamos

¹² Ou impregnada de formas de atualização dessa ambiguidade romântica na literatura de José Cardoso Pires e de Helder Macedo.

ironia romântica; se podemos arriscar uma especificidade da ironia romântica em relação à ironia socrática, é que a ironia romântica, necessariamente, *encena* essa percepção filosófica do mundo – e esse traço é de uma peculiaridade fundadora.

Não é difícil concluir que um conceito assim – ao mesmo tempo representativo e fundador de uma nova percepção do mundo – é muito movediço. Movediço no que diz respeito não tanto à sua teorização, mas especialmente no que se refere à diversidade dos modos de sua tessitura no texto literário, em diferentes momentos estético-culturais – e isso, sim, torna a sua conceituação difícil.

Na ficção, a ironia romântica acontece de maneira bastante clara, como comentamos, quando temos a teatralização do eu, na narrativa, tão ao gosto de escritores como Machado de Assis, Helder Macedo e, ainda, José Saramago. O eu que se encena, a comentar o seu fazer, ao mesmo tempo em que revela a literatura como construção, enfatizando o seu caráter ficcional e provisório, cria um efeito de sentido da ordem da vertigem, ao levar o leitor a experimentar a sensação de ocupar o mesmo espaço-tempo do autor “de verdade”. Em nossas leituras literárias, ao nos depararmos com um narrador que nos fala em primeira pessoa, que nos convoca, enfim, compartilhando conosco as suas ânsias relacionadas àquela narração, experimentamos, pois, – muito mais do que a sensação de verossimilhança – certo efeito de “real”, como se estivéssemos ao lado do autor, do homem de carne e osso, a escrever a sua narrativa.

IRONIA ROMÂNTICA E SIMULTANEIDADE EM “UMA SIMPLES FLOR NOS TEUS CABELOS CLAROS”

Ocorre que a ironia romântica pode acontecer de maneiras menos explícitas, mais elaboradas e eu poderia citar inúmeros exemplos

aqui, de outros trabalhos¹³. Encaminho-me, no entanto, para o conto em questão, “Uma simples flor nos teus cabelos claros” que, para mim, é exemplo significativo de um refinamento singular ligado à presença da ironia romântica. Sobre seu autor, José Cardoso Pires (1925-1998), sabemos que é jornalista, criador de uma ficção com forte apelo visual, tendo muitas de suas narrativas adaptadas para o cinema. Ele abre, em suas narrativas, – e não apenas nesse conto – um espaço para a problematização do fazer literário, e decorre disso a proximidade entre o seu pensamento criativo, tão afinado ao contemporâneo, e o conceito de ironia romântica.

O conto em questão trata, em linhas bem gerais, de um casal que, minutos antes de dormir, passa por um breve diálogo, bastante precário, porque o homem – Quim – está lendo um romance, interrompido o tempo todo por sua esposa, que está incomodada por não se sentir, efetivamente, ouvida pelo marido. Curioso é que o romance lido por Quim aparece, para nós, leitores, representado graficamente em itálico – colocando-nos, a nós, leitores da primeira história, a ler também o romance “com” o personagem.

Se Machado e Helder Macedo, por meio da ironia romântica, dramatizam um eu que discorre sobre o fazer literário, aqui, nós, leitores, encontramos um leitor-personagem que, teatralizado, lê uma narrativa, momentos antes de dormir. Não temos a sensação de estar ao lado do criador a escrever – como em Machado ou em Helder – mas sim, ao lado do leitor a ler, e construindo com ele significados possíveis. Se Machado e Helder, encenando um eu a criar, confundem propositalmente o real e o ficcional nesse jogo – uma vez que, legitimando o ficcional como construção, criam paradoxalmente

¹³ Ver: Alvarce (2013; 2014).

um efeito de sentido de “realidade” – temos, no conto de Cardoso Pires, um movimento parecido.

É como se houvesse duas histórias – a que salta do livro que temos entre os nossos dedos e que, entrando no jogo, sentimos ser “mais real”, e a história lida pelo personagem Quim, grafada em itálico, lúdicamente “mais ficcional”. Encenação: ironia romântica. Nos casos que citamos como exemplo de ironia romântica, nas narrativas de Machado de Assis e de Helder Macedo, há a encenação do momento da enunciação; nesse caso, no conto analisado de José Cardoso Pires, há a encenação do momento da leitura – ambos os momentos efetivamente incapturáveis pela palavra. Nos dois “modos” de acontecimento da ironia romântica, porém, encontramos uma proposta refinada de reflexão sobre o processo de construção do sentido no texto literário, pelo texto literário.

Certamente, o efeito de sentido mais significativo dessa lógica narrativa que se tece a partir da ironia romântica seja justamente essa indistinção entre ficcional e real, a partir da absoluta e indiscutível deficiência da linguagem que, em lugar de representar o real, imitando-o, cria outra realidade – mas que, ao assumir-se como linguagem nesse movimento de ficção, ao assumir-se em sua provisoriade, também cria, paradoxalmente, um efeito de real.

A ironia é, pois, o meio que o eu usa para se auto-representar artisticamente, movimento dialético entre realidade e ficção. Daí que este diferente modo de fazer literatura expressasse sobretudo a duplicidade, o distanciamento, em súbitas mudanças de tom e de situação, ao mesmo tempo que se apresentava verídico, único, a própria vida (Ferraz, 1988, p. 43).

Curioso perceber que um pensamento criativo organizado assim, por contraste, não deixa nada em uma posição fixa de significado

– pelo menos não em uma posição mais óbvia, mais esperada. Absolutamente tudo se movimenta, tudo se relativiza na narrativa que se tece pela ironia romântica, como se tudo fosse afetado por essa lógica, como num “efeito cascata”. Numa primeira leitura do conto, tendemos a fazer uma análise maniqueísta dos acontecimentos narrados – e, de fato, encontramos propostas de leitura desse conto que vão nesse sentido. Logo, de um lado, um casal da vida “real”, num relacionamento já desgastado pela rotina; de outro, o casal da história lida pelo personagem Quim, vivenciando um momento aparentemente perfeito. “Uma simples flor nos teus cabelos claros” se inicia com uma passagem em itálico, representando a narrativa lida por Quim:

mas a meio caminho voltou para trás, direita ao mar. Paulo ficou de pé no areal, a vê-la correr: primeiro chapinhando na espuma rasa e depois contra as ondas, às arrancadas, saltando e sacudindo os braços, como se o corpo, toda ela, risse (Pires, 1970, p. 143).

Vemos um casal, numa praia abandonada, em clima de romance, completamente sozinhos. Na história que lemos, encontramos Quim, cuja leitura é constantemente interrompida pela esposa, que acaba de se deitar ao seu lado: “marcaste o despertador? Hã? O despertador, Quim. Para que horas o puseste?” (Pires, 1970, p. 143) Mais à frente, na narrativa lida por Quim:

– Mais um mergulho, pedia a rapariga. A dois passos dele sorria-lhe e puxava-lhe pelo braço: – *Só mais um, Paulo. Não imaginas como a água está estupenda. Palavra, amor. Estupenda, estupenda, estupenda. Uma alegria tranquila* iluminava-lhe o corpo (Pires, 1970, p. 144).

E, na sequência, a esposa de Quim:

Quim...

Outra vez?

Desculpa, era só para baixares o candeeiro. Estou a ver que tenho de tomar outro comprimido.

Lê um bocado, experimenta.

Não vale de nada, filho. Tenho a impressão de que estes comprimidos já não fazem efeito. Talvez mudando de droga... É isso, preciso de mudar de droga (Pires, 1970, p. 145).

O conto segue assim, alternando a história que lemos e a história lida por Quim, grafada sempre em itálico. Fica sugerido num enredo o desgaste e, no outro, a espontaneidade. Entre Quim e a esposa, o tédio; na história lida por Quim: romance, aventura, paixão. Noto, ainda, nessa primeira leitura (que tende, propositalmente, a ser dicotômica), a construção de um efeito de sentido de maior realidade na história entre Quim e a esposa, e um efeito de sentido de maior ficcionalidade na história lida por Quim. Afinal de contas, ao colocar em cena o personagem da primeira história a ler uma segunda história, cria-se a ilusão de que a primeira narrativa está mais perto de nós, leitores, enquanto a segunda estaria, nessa perspectiva, mais afastada, tornando-se mais ficcional, menos real.

Sem dúvida, estamos diante do jogo de tensões entre realidade e ficção engendrado pela ironia romântica – jogo este muito favorecido, no conto analisado, pela presença do recurso da *mise en abyme* (Dällenbach, 1979). O espelhamento e a reflexividade oriundos da estrutura de narrativas de encaixe potencializam os efeitos de sentido da ironia romântica, ampliando os espaços da ambiguidade ao colocar não apenas “lado a lado”, mas “uma dentro da outra” narrativas, personagens e situações que – postas em diálogo, tão ao gosto da ironia – oscilam entre semelhança e dessemelhança, proximidade e afastamento, realidade e ficção.

Confundidos os limites entre esses polos aparentemente fixos e opostos, e embaralhadas as certezas em torno do que as narrativas encaixadas propõem, abre-se, ainda, um espaço fecundo para a reflexão filosófica – traço que sempre caracteriza as narrativas que se tecem pelas vias da ironia romântica. Logo, no conto analisado, o procedimento narrativo da *mise en abyme* favorece a tessitura dos efeitos de sentido inerentes à ironia romântica, e esse aspecto pode ser estudado com maior rigor em trabalhos futuros. Como retoma Medeiros:

[...] a ironia romântica é muito mais que uma forma de leitura e compreensão do mundo e da literatura. Em suas duas acepções, seja como desconstrução das certezas epistemológicas no campo do conhecimento, ou, como instância metarreflexiva de uma arte que se vira para dentro de si mesma, a ironia romântica oscila entre os âmbitos do ceticismo em face de qualquer pretensão de verdade universal, e o otimismo com a possibilidade de contemplação do infinito ou absoluto através da arte (Zovko *apud* Medeiros, 2024, p. 60-61);

Nesse sentido, aos poucos – por meio da ironia romântica –, a leitura maniqueísta das narrativas vai abrindo espaço para novos significados: as tensões não marcam apenas a relação entre Quim e a esposa. Há a tessitura de uma ideia de impossibilidade na história do casal da praia; não é possível saber, ao certo, mas Paulo está com pressa, querendo ir embora e ambos tomados de certo entorpecimento: “estavam de mãos dadas, vizinhos do mar e, na verdade, quase sem o verem” (Pires, 1970, p. 145). Ainda:

– Não sei porquê, mas não há agora nada que me meta medo. Nada, Paulo.
Ele olhava-a bem de frente, os cabelos claros e soltos, a boca sem cor, a pele fresca, rija.

- Maria... [...]
 - Desculpa ter-te trazido para aqui. Se quiseres, ou, melhor, se não quiseres, vamos embora.
 - Mas é um sítio admirável. É o melhor restaurante, a melhor praia [...], o melhor tudo.
 - Não, não é isso que eu quero dizer.
- A rapariga pôs-se séria de repente. Reparou que o companheiro tinha a ponta do cigarro entalada nos dedos, que a apertava com as unhas fortemente.
- Sim, disse ela. Eu sei que não é isso. [...]
 - É estranho, mas não sei como te hei-de dizer...
 - Oh, não digas, Paulo. [...]
 - Não é preciso, murmurava ela então. - Eu também tenho pensado nisso muitas vezes. Talvez, sei lá, talvez eu mesma to dissesse (Pires, 1970, p. 156-157).

Se, entre Quim e Lisa, há o desgaste dos dias, da rotina, entre o casal à beira mar parece haver um hiato motivado por algo difícil e tenso que não se disse, mas que se quer dizer ou que precisa ser atravessado pela palavra; um silêncio, como um prenúncio de algo não harmonioso: qual é o objeto do diálogo acima? Maria e Paulo se referem a quê? Aos poucos, vamos percebendo que a história vivida por Quim e Lisa também pode ser lida de maneira diversa: não estaríamos simplesmente diante de um casal normal, minutos antes de eles irem dormir? Não precisamos ler essa história apenas no sentido de um desgaste, mas talvez, simplesmente, como representação da rotina desse casal, sem muitas novidades.

As dicotomias da primeira leitura são, portanto, relativizadas graças a um modo singular de construção estética: opondo, aparentemente, a história que lemos e a história lida por Quim – narrativas que se encontram em encaixe –, e marcando graficamente essa alternância entre os enredos, paradoxalmente, vão se iluminando

também pequenos pontos de confluência entre as narrativas. Há, pois, dissonâncias e incomunicabilidade entre Quim e Lisa; a relação entre Paulo e Maria também revela os seus não-ditos e a sua precariedade. Há um encontro possível entre o casal da praia; e na relação entre Quim e Lisa, tão marcada pelo silêncio e, também, pela interrupção, abre-se um espaço para o inusitado pedido de Lisa ao marido: “acabaste, Quim? Por agora. Contas-ma, Quim? É capaz de contar a história à sua mulherzinha?” (Pires, 1970, p. 157).

Aos poucos, a leitora e o leitor vão se dando conta, portanto, de que essa estrutura comunicativa específica – de duas ficções sendo narradas simultaneamente – é responsável por criar possibilidades de significados diferentes daqueles que ficam expressos de maneira mais evidente. Colocando lado a lado histórias diferentes e que vão se construindo ao mesmo tempo, é inevitável que se estabeleça um diálogo, com a criação (quase) de uma terceira história – que não está grafada ou expressa, mas que é resultado de preenchimentos feitos pelo leitor e leitora que, aproximando as narrativas, notam um pensamento por disjunção que, paradoxalmente, acaba iluminando (des)continuidades, dando a ver outras leituras. Não seria esse, em vários âmbitos, o próprio movimento da ironia – inclusive num aspecto mais formal mesmo, de estrutura comunicativa que estabelece leituras outras, relativizando absolutos, a partir de um pensamento por disjunção?

Importa reconhecer, ainda, nesse sentido, que o conto “Uma simples flor nos teus cabelos claros” traz um leitor-personagem para a cena da narrativa, marcando a sua ação de ler, que se aproxima da experiência de ser leitora/leitor no “mundo real” – sendo, por exemplo, interrompido pela rotina cotidiana como, no caso de Quim, a necessidade de dormir e, por que não, de dar alguma atenção à sua companheira. Se, nos exemplos que conhecemos e que citamos, de Helder Macedo e de Machado de Assis, o leitor está pressuposto –

e convocado – nas ocorrências mais comuns da ironia romântica, quando o narrador se dirige diretamente aos leitores¹⁴, no conto analisado de José Cardoso Pires, o leitor toma corpo no texto ficcional, é personagem protagonista cujo ato de ler nos coloca a par da história de Paulo e Maria, na praia. Essa organização da narrativa, que põe em cena, como personagem, o leitor literário de maneira tão elaborada, corresponde, portanto, a mais uma maneira de aproximação estrutural entre o conto analisado e o próprio funcionamento da ironia romântica. Abaixo, um diálogo entre Quim e Lisa sobre a leitura que ele faz do romance:

Acabaste, Quim?

Por agora...

E é bom o livro?

É uma história de dois jovens apaixonados.

Contas-ma, Quim? [...]

Ora, quase não tem o que contar. É um rapaz que está na praia com uma rapariga. [...]

Depois vão tomar banho. À noitinha, quando o sol está mesmo a desaparecer (Pires, 1970, p. 157).

Ainda temos acesso, portanto, às impressões da leitura de Quim, que não correspondem, necessariamente, às nossas percepções ou às percepções de Lisa. Essa organização narrativa enfatiza, mais uma vez, o processo invariavelmente contingente da construção de sentidos: contingência que marca o movimento das elaborações e criações não apenas em relação ao ato criativo do escritor, mas também, nesse caso, (contingência) que marca o ato da leitura, por meio de um leitor, “autor”, encenado: é a história lida por Quim, grafada em

¹⁴ “Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplasto” (Assis, 1997, p. 20).

itálico, que abre “Uma simples flor nos teus cabelos claros” e, nesse sentido, fica também marcada a importância que José Cardoso Pires confere a esse jogo tecido por ele.

Portanto, como um modo de exercitar o pensamento que coloca em cena questões que vão além das discussões relacionadas ao campo da literatura, a ironia romântica propõe um tipo de diálogo e um tipo de reflexão que são filosóficos, existenciais. Não por acaso, obviamente, o exercício dessa ironia dialoga muito de perto com o Romantismo e por isso a sua teorização coincide com o surgimento das primeiras ideias românticas. Tal coincidência diz respeito, sobretudo, à constatação – do final do século XVIII – de que a dependência clássica entre a semelhança e o saber precisava de uma elaboração profunda, no sentido da marcação e do acolhimento da diferença nos processos que envolvem o pensar e o assimilar o mundo e a realidade. Tal mudança ampla do entendimento em relação à construção do conhecimento – que marca o início da Modernidade – é muito afim ao movimento de descontinuidade e de contingência engendrado pela ironia romântica, graças, sobretudo, ao seu potencial para instaurar a ambiguidade. Como explica Medeiros, fazendo referência ao estudo de Jure Zovko:

a ironia romântica é muito mais que uma forma de leitura e compreensão do mundo e da literatura. Em suas duas acepções, seja como *desconstrução das certezas epistemológicas no campo do conhecimento*, ou, como instância metarreflexiva de uma arte que se vira para dentro de si mesma, a ironia romântica oscila ente os âmbitos do ceticismo em face de qualquer pretensão de verdade universal, e o otimismo com a possibilidade de contemplação do infinito ou absoluto através da arte (Medeiros, 2024, p. 60, grifo próprio).

Portanto, como pretendi mostrar, aquilo que a ironia romântica significa, (enquanto estratégia pensada pelos românticos e, portanto, romântica por excelência) e o que ela põe em cena – em termos de resultados e efeitos de sentido na literatura –, interessa muito à ficção portuguesa contemporânea, empenhada em tecer a dúvida e o efeito de sentido de simultaneidade, esvaziando o absoluto dos discursos rígidos.

Ao tornar tênue a linha que separa a ficção da realidade, brincando que existe uma diferença entre “o livro lido pelo personagem Quim” e “o livro que nós, leitoras e leitores, lemos” – como se uma história fosse mais ou menos real/ficcional que a outra – o conto “Uma simples flor nos teus cabelos claros” relativiza discursos rígidos e dicotômicos (da ordem da repetição), iluminando a possibilidade do imponderável, mais característico dos entrelugares.

Aproximando-se, pois, do exercício filosófico da ironia romântica e ampliando a discussão em torno desse conceito complexo, – ao propor um fingimento em tantos níveis, seja corporificando o leitor, seja brincando de dar materialidade ao próprio livro lido por Quim, grafado em itálico – José Cardoso Pires faz lembrar aquilo que é tão caro aos românticos e que continua ocupando os teóricos (não apenas da literatura) ainda hoje, na contemporaneidade: o pensamento da arte como autocriação do artista e, em consequência, a assimilação das coisas ao nosso redor por meio de um pensamento que torna simultâneas leituras dissonantes – esse movimento engendra projetos (estéticos, culturais, pessoais...) mais acolhedores de nós mesmos, da nossa imaginação, e daquilo que nos rodeia e a que chamamos “a realidade.”

RECEBIDO: 30/12/2025

APROVADO: 21/01/2026

REFERÊNCIAS

- ALAVARCE, Camila da Silva A representação da representação: lirismo e ironia romântica em *Vícios e virtudes*, de Helder Macedo. *Caligrama: revista de estudos românicos*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 5-22, jan.-jun. 2014.
- ALAVARCE, Camila da Silva *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ALAVARCE, Camila da Silva. Ironia e paródia em Coração, Cabeça e Estômago: repensando a literatura portuguesa do século XIX. *Polifonia*, Cuiabá, MT, v. 20, n. 28, p. 204-230, jul/dez., 2013.
- ALAVARCE, Camila da Silva.; ALVES, Julio Miguel Domingues da Silva; OLIVEIRA, Larissa Bistafa Antunes de. Sim, não, talvez: a ironia a construção de efeitos de sentido de simultaneidade em *Pedro e Paula*, de Helder Macedo. *Itinerários*, Araraquara, v. 1, n. 60, p. 131-151, jan.-jun. 2025.
- ASSIS, Machado de. O relógio de ouro. In: BAGNO, Marcos. *Machado de Assis para principiantes*. São Paulo: Editora Ática, 2001. p. 14-22.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Klick editora, 1997.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, Jaco (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 75-111.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1961.
- DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. "Poétique" revista de teoria e análise literárias: *Intertextualidades*, Coimbra, n. 27, p. 51-76, 1979.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUCMinas; São Paulo: Alameda, 2006.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica*. Lisboa: IN-CM, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HERCULANO, Alexandre. A dama do pé de cabra. In: HERCULANO, Alexandre. *Histórias heroicas*. Edições de Ouro, 1851. p. 69-93.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

MACEDO, Helder. *Uma Conversa entre Camila Alavarce e Helder Macedo*. Entrevistadora: Camila Alavarce. [S. l.]: Canal CECH UFSCar, 19 nov. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rejJX4gu-1I> . Acesso em: 7 mar. 2025.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *A invenção da modernidade literária: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras / UFMG, 2018.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *Sete lições sobre o primeiro romantismo alemão*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2024.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 15-28.

PIRES, José Cardoso. *Jogos de azar*. [S. l.]: Moraes Editores, 1970.

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2007.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jaco. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, Jaco. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 261-274.

VOLOBUEF, Karin. Modernidade e Romantismo. In: PIRES, Antônio Donizeti; FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro (org.). *Modernidade lírica: construção e legado*. Araraquara: São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008. p. 13-25.

MINICURRÍCULO

CAMILA DA SILVA ALAVARCE é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar –PPGLit), atuando também na Graduação como professora das Literaturas de Língua Portuguesa. Seus estudos e publicações giram em torno dos diálogos entre a representação literária no âmbito da Modernidade e da Contemporaneidade na Literatura Portuguesa, incluindo o estudo da ironia e de temas correlatos.