

A ironia em *O círculo virtuoso*, de Maria Isabel Barreno*

Jonatas Aparecido Guimarães**

RESUMO

Este trabalho investiga os jogos irônicos com que se constrói a obra *O círculo virtuoso*, da escritora portuguesa Maria Isabel Barreno, a partir da análise das configurações de auto-referência e suas funções nos cinco contos. A análise é fundamentada principalmente em teóricos da ironia e em filósofos da linguagem. Pode-se perceber que, por meio de uma constante referência à criação literária, os textos se tornam um campo instável e sempre movediço, devido à ocorrência de constantes desvios que tornam impossíveis quaisquer previsões. Isso acontece através de diversos elementos que estabelecem uma teia de jogos irônicos, como espelhamentos entre os diferentes contos, níveis narrativos que se multiplicam, personagens que trocam de identidade, desconstruções de mitos, nomes de personagens que se entrelaçam etc. Além de criar um campo instável nos textos, esses elementos têm a função de impossibilitar fixações de sentidos. Nesses textos que parecem se transformar a todo o momento, percebe-se não haver a tentativa de transmissão de uma mensagem ou de uma certeza absoluta, mas o intuito de desconstruir certezas e oferecer possibilidades.

Palavras-chave: Ironia; Maria Isabel Barreno; Auto-referência; Desconstrução; *O círculo virtuoso*.

*Resultado de pesquisa financiada pela FAPEMIG, como parte do apoio ao grupo de pesquisa "De Orfeu e de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas", em 2008. Orientadora: Prof^a Dr^a Lélia Maria Parreira Duarte.

Desde a publicação de **Novas cartas portuguesas** (1972), em conjunto com Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno tem se destacado no contexto cultural português, com participações em diversos jornais e revistas portuguesas (inclusive trabalhando como editora da revista francesa **Marie-Claire**, entre 1990 e 1993, e como conselheira cultural para o ensino do português na França). Durante esse período, publicou treze obras literárias e também traduções para o alemão, dinamarquês, francês, inglês e italiano. Seus livros lhe renderam os prêmios Fernando Namora, em 1991, para **Crônica do tempo**, o Grande Prémio do Conto da Associação Portuguesa de Escritores, em 1994, e o Prémio Pen Club de Ficção, também em 1994, ambos para a obra **Os sentidos incomuns**.

Estudos realizados sobre as obras da autora tem focalizado questões acerca do lugar da mulher na sociedade. Isso se deve principalmente ao processo judicial de que foi vítima pela censura salazarista, após a publicação de **Novas cartas portuguesas** (1972), obra que colocou as autoras como figuras centrais do movimento feminista em Portugal.

O foco deste trabalho será voltado, entretanto, para a construção irônica dos textos de Maria Isabel Barreno, pois esse elemento parece ser cada vez mais presente nas obras da autora. Vejam-se **O mundo sobre o outro desbotado** (1995), **Os sentidos incomuns** (1993), **Contos analógicos** (1983), **O chão salgado** (1992) etc. Neste estudo, irei analisar as configurações irônicas presentes nos cinco contos da obra **O círculo virtuoso** (1996).

Irei observar duas formas de ironia na obra: a ironia romântica e a ironia *humoresque*, procurando demonstrar que ambas têm a função de criar nos textos um campo instável, impossibilitando fixações de sentidos.

Habitualmente, encontramos a utilização da ironia em nosso cotidiano, seja em textos escritos, em discursos orais, em meios

receptor e mensagem, o que supõe uma comunhão do código entre os dois extremos do processo.

A ironia humoresque é, portanto, lugar do não já e do ainda não, da afirmação e da negação; lugar em que se constrói, com o fio penelopeano do simbólico, uma permanente oscilação entre o real e o imaginário. (DUARTE, 2006, p.38)

Discorri um pouco sobre o quão importante o termo “jogo” é para as ironias retórica e *humoresque*. Para a ironia romântica não é diferente. Essa ironia se configura pela auto-referência em que o texto literário expõe os elementos com que se constrói. Com essa exposição, a literatura não é uma representação do real e sim uma apresentação de si mesma como fato de linguagem. Isso a faz perder a seriedade do pragmatismo ou da moralidade, ficando indicado que seu único valor é o de ato estético. Como não há uma tentativa de se imitar o real, o que vale é a criatividade do autor que não tentará dizer as coisas (o importante para si não será o significado das palavras), mas apontará para a própria literatura como ato estético, ou seja, o importante serão as próprias palavras. Por isso, o autor não tentará esconder o caráter fictício do texto na busca de que se pareça com a realidade. Não tentará atingir a verossimilhança, a essência das coisas, ou uma transcendentalidade. Ao invés disso, ele irá desmascarar os elementos que constituem seus textos ficcionais na busca de que a literatura seja reconhecida como arte.

A ironia romântica amplia e torna mais complexo o fingimento existente na ironia retórica. Acrescenta-lhe uma auto-ironia, fruto da consciência narrativa, em que o texto, em vez de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem. A literatura não camufla mais os seus artifícios de representação: ao contrário exhibe-os na perspectiva de uma fala não transitiva, cuja tarefa não

é dizer as coisas (desaparecer no que elas significam), mas dizer (-se) numa fala sujeito que não faz de si mesma o novo objeto dessa linguagem sem objeto. (DUARTE, 2006, p.40)

Assim, o autor poderá exibir, de várias formas, que elementos utiliza em sua narrativa. Adianto alguns bons exemplos que irei analisar mais adiante: presença de uma personagem escritora, alternância entre os termos história e estória, desdobramentos da expressão “era uma vez”, comum em contos de fadas, um personagem contador de “estórias”, desconstruções de mitos etc. Ainda irei me aprofundar nesses exemplos e noutros que são abundantes na obra **O círculo virtuoso**, mas os cito agora para uma melhor elucidação e demonstração do que é a ironia romântica.

Dessa forma, também na ironia romântica ocorre uma valorização do leitor, que deverá perceber as artimanhas com que se constrói o texto. Trata-se de uma atividade lúdica em que o texto não aparece como representação da realidade, perdendo assim sua seriedade e convidando o leitor a participar de um jogo em que ele deve estar sempre atento às armadilhas que o texto literário pode esconder.

Assim, irei analisar neste trabalho as construções irônicas presentes nos cinco contos de **O círculo virtuoso**, tendo em vista a ironia *humoresque* e a ironia romântica. Também estarão presentes no trabalho reflexões de Agamben (2006, 2007), Blanchot (1987, 2005) e Kovaloff (2003), cuja visão acerca da linguagem e da literatura é bastante semelhante à proporcionada pela ironia.

Para eles, a literatura não pode captar a realidade, motivo pelo qual ela sempre remete ao vazio. Por isso, ela não teria outra significação a não ser ela mesma. Assim sendo, a linguagem literária estaria voltada para o nada, para o silêncio, o que é característico das duas formas de ironia que serão analisadas neste estudo. Estabelecendo uma ponte

entre Duarte e os filósofos acima citados, tentarei demonstrar que os textos de **O círculo virtuoso** se constroem em torno de uma impossibilidade de dizer, o que faz da própria construção literária o testemunho do desejo impossível de sentido que caracteriza o ser humano.-

Na elaboração dos cinco contos que compõem **O círculo virtuoso**, a desconstrução parece ser constante no estabelecimento de auto-referência, através de diversas formas canônicas de construção literária. Isso constituiria um jogo que tem por característica desconstruir ironicamente expectativas de sentido que pudessem ser esperadas.

Logo no início do conto de abertura do livro, "O diamante roubado", o processo de criação literária está presente. A narrativa se inicia com a personagem escritora Helena procurando pelo final de um conto no qual estava trabalhando: "Ansiosamente procurava o fim da estória"¹. É interessante observar que o livro se inicia pela procura do fim do conto. Além disso, o leitor irá participar da construção dessa narrativa descrita como um trabalho árduo:

Mas surgira-lhe então aquela estória radiante, descida do céu; prontinha, como se alguém lhe sussurrasse ao ouvido. Afadigara-se três dias inteiros, tentando acompanhar o ritmo rápido com que a narração se lhe revelava. Helena escrevera e escrevera, antevendo o prazer de seus eventuais leitores: uma estória com uma heroína bela e enigmática, com nome igual ao seu. (p.10)

Sugere-se que o trabalho é árduo não por um esforço de criação, e sim pela tentativa de acompanhar algo que se revela sussurrado ao ouvido, como se fosse uma inspiração divina. Nessa construção, afigura-se o jogo irônico como elemento divino, podendo fazer com que

¹ (BARRENO, 1996, p.9). Doravante, as citações dessa edição serão feitas apenas pelos números das páginas.

² Irei me referir às duas como Helena escritora e Helena viúva para melhor distinguir as personagens.

o leitor espere por um final sublime, iluminador, o que será frustrado, posto que isso não ocorre.

O conto escrito por Helena conta a história da morte do marido da personagem homônima à escritora², que estava sendo investigada pelo detetive Veloso. Para o detetive, o caso parecia insolúvel. Tratava-se da morte do marido da personagem Helena e do desaparecimento de um valioso diamante. O corpo do homem não demonstrava porém quaisquer sinais da causa *mortis* e “a autópsia confirmou como uma morte inexplicável.” (p. 14) Mais uma vez delinea-se a narrativa que se constrói criando expectativas quanto ao seu final. No caso, parece ocorrer uma paródia de histórias policiais. Como é conhecido, essas histórias se desenvolvem em torno da solução de um mistério, esperando que, ao seu final, este seja resolvido. No caso do conto em questão, o leitor pode ser incitado a esperar pelo esclarecimento da morte do homem e do desaparecimento do diamante.

Esse processo de escrita com que se inicia a obra já indicaria a construção irônica, através de uma representação da representação. Nela, é exibido o processo de criação literária, em que se sugere não se tratar de uma representação da realidade e sim de um desnudamento do processo com que se cria o texto literário. Além disso, o leitor é interpelado ironicamente a partir do momento em que é levado a esperar pelo desfecho da escrita de Helena e da investigação de Veloso. Essa construção elabora-se com o uso da ironia romântica, uma vez que

jogo e parábase são artifícios da obra construída com ironia romântica, em que o autor se mostra constantemente por trás de suas personagens, pois o objetivo é desfazer a ilusão da representação, contradizer o espírito de seriedade da obra. Esta não será assim a representação de algo exterior a si, mas algo que se faz diante do leitor/expectador, essencial para a existência da obra [...] (DUARTE, 2006, p. 43)

Em “A filha do mercador”, como em “O diamante roubado”, o conto também assume o aspecto de auto-referência logo em seu início, devido à repetição da expressão “era uma vez”. Na realidade, ele é dividido em nove tópicos, que passam por focos narrativos diferentes. Cada um desses tópicos é iniciado por essa expressão que é comum aos contos de fadas. Durante sua leitura, o leitor novamente poderá ter suas expectativas frustradas, sendo que essa expressão tende a fazê-lo pensar que seria encenada uma história de encantos e magias, a ser finalizada com um “viveram felizes para sempre”.

A parábase introduzida pela expressão “era uma vez” desnudaria o processo de construção da narrativa, sugerindo que o leitor devia acompanhar todos os seus movimentos. Isso também seria elaborado através de desdobramentos dessa expressão, tais como “aquela vez”, “outra vez”, “uma vez que”, “às vezes” etc. Todos esses desdobramentos sempre fariam alusões ao processo de construção literária, como nos dois exemplos: “parou aqui a vez do mercador [...] Chegou então a vez da mulher do mercador” (p. 46); ou em “Tivera súbita visão de ratos, ou seres semelhantes, imóveis no escuro, num túnel sob aquela estória, sob aquela vez [...]” (p. 61); Ou também no seguinte excerto:

[...] Depois, enquanto fazia as suas contas sem hesitações, reencontrando também nos números diálogos antigos, perguntando a si própria se despertara dum longo sono, ou se recordava um sonho, se revivia imaginações que tivera, ou uma outra estória. Uma outra vez, em que fora. (p.48)

Através da utilização da expressão “era uma vez” e seus diversos desdobramentos, também se projeta a ironia romântica, demonstrando o caráter de ficção do texto em que se exibem os artifícios utilizados

³ Grifo meu.

para sua construção. Por meio do jogo e da desconstrução do conto de fadas, o leitor mais uma vez parece ser convidado a participar da construção da narrativa.

Os desdobramentos da expressão “era uma vez” também aparecem no conto “A descida aos infernos” em que o personagem Veloso (note-se que é homônimo do detetive de “O diamante roubado”) deambula por diversas grutas procurando por uma história em que possa entrar:

– Estou aqui só de passagem, entre uma história e outra, uma vez e outra – contava o homem. – Mergulhei fundo de mais, quero dizer, acho que falhei, e agora estou aqui à espera de voltar à superfície. Talvez apareça outra estória onde eu possa entrar. (p. 42)

A narrativa assume aspecto de autoreferência quando Veloso diz estar entre “uma história e outra, uma vez e outra”, como se o personagem pudesse caminhar livremente, como lhe aprouvesse, entre as histórias.-

Todos os exemplos destacados indicam a ironia presente nos contos, exibindo o seu caráter de ficção, o que talvez seja uma forma de quebrar a ilusão de que a obra seja uma representação da realidade. De tal forma, os textos parecem demonstrar que “a diferença entre o real e o irreal, o inestimável privilégio do real, é que há menos realidade na realidade, pois ela é apenas a irrealidade negada.” (Blanchot, 2005, p. 140) Assim, haveria um afastamento da realidade e de possíveis intenções de sentido uma vez que

Na literatura, todas as coisas se dizem, se mostram e se revelam [...] assim elas se afastam, se espaçam, se alternam e finalmente se expandem no vazio incircunscrito e indeterminado. (BLANCHOT, 2005, p. 81)

O jogo de autoreferência e de desconstrução presentes na obra também se projetariam por meio do espaço da gruta. Além de estar presente no conto anteriormente citado, esse espaço também está presente no último conto, "A Mãe-Loba".

Nesse conto, como nos demais, é exibido já em seu início o trabalho de criação literária, quando um personagem contador de "estórias" se aproxima da personagem Leonor e lhe diz "– Vim sentar-me aqui para contar uma estória sua" (p. 78), o que causa estranhamento à mulher.

Essa "estória" conta a fuga de uma mulher chamada Lupina com seus dois filhos dos vales baixos em busca de sustento. Em sua fuga, os três perambulam por vales e florestas até encontrar uma gruta, onde ela deixou os filhos escondidos para buscar mantimento. Essa narrativa assemelha-se ao mito de Rômulo e Remo, em que os dois, após terem sido abandonados, foram criados por uma loba que os encontrou. O próprio nome "Lupina" poderia indicar a relação da personagem com a loba do mito, da mesma forma que o título do conto, "A Mãe-Loba". Além disso, o espaço da gruta poderia ser relacionado com o mito, como alusão à gruta de Lupercal, onde a loba criou Rômulo e Remo.

Tal espaço também parece uma alusão ao mito da caverna de Platão. No mito, é representado um diálogo entre Sócrates e Glauco, em que se fala sobre a percepção da realidade. No diálogo, é discutida a situação hipotética de pessoas que vivessem acorrentadas dentro de uma caverna, de forma que apenas pudessem ver o que estava a sua frente. Atrás delas estaria a entrada da caverna de forma que essas pessoas vissem diante de si suas sombras e, por nada mais poderem ver, imaginassem que essas sombras seriam objetos reais. É formulada a hipótese de que um homem saísse da caverna e visse o que lá estava, atingindo, assim, uma forma de percepção superior da realidade. A intertextualidade utilizada para realizar a desconstrução

do mito da caverna aparece no fato de Lupina e seus filhos permanecerem reclusos na caverna durante longo período. Além disso, os nomes Helena e Leonor significam “tocha, luz, luminosa” (GUÉRIOS, 1981) o que poderia remeter à ambiguidade trevas e luz. Essa construção pode fazer com que o leitor espere pela percepção de uma realidade superior no decorrer do conto, expectativa que seria frustrada.

As narrativas do conto também sugerem a presença e a desconstrução de outros mitos acerca do nascimento e criação de crianças:

Mãe-Loba nascera sozinha no meio do mato. Havia nesse tempo crianças várias que nasciam assim, isoladas, e apareciam em povoações humanas incapazes de recordarem suas origens ou seus primeiros tempos de vida terrestre. Destes factos nasceram vários mitos de crianças criadas por lobas e de crianças nascidas de couves, pertencendo os primeiros às sociedades ainda nômade e colectoras, ou, pelo menos, ainda em fase de reclamações territoriais e os segundos às sociedades já agrícolas e predominantemente pacíficas. (p. 82-83)

Além da relação com o mito de Rômulo e Remo, também parece haver uma analogia com as antigas histórias, em que os pais contavam a seus filhos como eles haviam nascido. No caso em questão, era contado que eles haviam nascido de couves. Tal relação talvez fique mais clara se observarmos que o nome Lupina também pode significar “gênero de plantas herbáceas da família das leguminosas dotadas de folhas unifoliadas ou digitadas, e de flores brancas, amarelas, azuis ou purpúreas, em longos racemos.” (FERREIRA, 1999) Essa outra significação da palavra poderia estar relacionada com o fato de crianças serem encontradas em plantas, ou, no caso do exemplo, a relação com a “Mãe-Loba” que havia nascido “no meio do mato”.

Os mitos sobre o nascimento parecem uma figuração da criação literária. Segundo Barreno, esses mitos lhe causaram uma falha ontológica que a motivou a escrever, ou seja, participaram de sua gênese literária. Vejamos a entrevista concedida pela autora:

Tinham-me contado que os bebês vinham de Paris, um dos vários absurdos que naqueles tempos se destinavam às crianças. [...] Resolvi investigar esta preocupante questão. Como saberiam esses tais seres anônimos e longínquos, para onde enviar cada bebê, acertadamente?

O meu pai e a minha mãe olharam-se, sorriram. 'Eles sabem', responderam-me. Mas como?, insisti. 'Não te preocupes, quando te casares o teu marido ensina-te'.

[...] Para mim este foi o big bang pessoal. O grande estrondo. A confirmação de uma falha ontológica que eu pressentia⁵.

Não se trata aqui de uma tentativa de demonstrar, por esse fato biográfico, algo que a autora teria por intenção dizer em sua obra, ou alguma mensagem que ela teria o intuito de transmitir. Como discorre Agamben, talvez seja um gesto da autora em que sua vida é elaborada dentro do jogo textual. Gesto em que os autores

Estão no umbral do texto em que foram postos em jogo ou, quem sabe, a sua ausência, o seu voltar as costas para nós para sempre põem nas bordas do arquivo, como gesto que, ao mesmo tempo lhe tornou possível e lhe excede e anula a intenção (AGAMBEN, 2007, p. 60)

Dessa forma, pelos exemplos demonstrados acima e pelo depoimento da autora, tento demonstrar a importância dos jogos feitos com os mitos e suas desconstruções. Tentei, até o momento, demonstrar também que, além dos mitos, são trabalhadas as formas tradicionais

⁵ Entrevista concedida ao *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, publicada em 21/11/2007. p. 44.

dos contos de fadas e das histórias policiais, numa elaboração que incita o leitor a estar constantemente atento à construção literária.

Como foi dito trata-se de jogos. O leitor que espera encontrar soluções para as questões que parecem ser lançadas no decorrer dos contos tem suas expectativas frustradas, uma vez que, em nenhum dos contos há respostas para as mesmas. Em lugar de respostas, possibilidades se abrem. Em “O diamante roubado”, Helena não encontra o final de sua “estória” e Veloso não consegue resolver o mistério da morte que estava a investigar:

Helena fechou o caderno onde escrevia e suspirou. Ainda não fora aquela história que a conduzira a um desfecho iluminador. A bela Helena que imaginara limitava-se a tecer justificações para que o inexplicado permanecesse inexplicável. O diamante continuava oculto e Veloso, figura inquiridora, falhara todo o seu percurso. Helena pensou em desistir de escrever. (p.38)

Assim, aquele esforço árduo que Helena tinha para acompanhar as palavras lhe pareciam sussurradas ao ouvido, finaliza o conto como se não se tratasse de uma inspiração divina, e sim um de arrebatamento com que o silêncio a fazia escrever. Nessa experiência de escrita passada por Helena, afigura-se uma experiência que acolhe o silêncio, como nos diz Kovadloff

A palavra que acolhe o silêncio não se funda em um ato voluntário. Ela é, ao contrário, fruto de um arrebatamento. É vocação, é resposta a um chamado. Impõe-se, sobretudo, como inapelável necessidade a quem a organiza como enunciado. (Kovadloff, p. 11)

Em “A filha do mercador” também não há conclusões. Em lugar do esperado “viveram felizes para sempre” típico dos contos de fadas,

impossibilidade de dizer. Em outras palavras, essa parece ser uma linguagem caracteristicamente voltada para o nada, em que não haveria mensagens: “A linguagem humana fala do nada e a partir do nada, pois nomeia o nada e, assim, já sempre respondeu a ele.” (AGAMBEN, 2006, p. 100)

A impossibilidade de dizer afigura-se nos textos não apenas por não haver conclusões, mas também por construções diversas que criam um ambiente de mistério nos contos. As narrativas de “O diamante roubado”, “A filha do mercador” e “A Mãe-Loba”, são entrecortadas por diversos tópicos. Nessa construção fragmentada, em cada tópico multiplicam-se níveis narrativos e também se alternam os focos narrativos, que passam por personagens diferentes. Tais construções demonstram haver nos textos múltiplos pontos de vista, o que colabora para a não fixação de sentidos. Além disso, a nomeação dos tópicos em “O diamante roubado” e em “A Mãe-Loba” também pode criar aberturas. Por exemplo, os tópicos “A estória de Helena” e “A estória da vizinha”, do primeiro conto, e “A estória da Mãe-Loba”, do último, são ambíguos, pois podem referir à história de vida delas ou à estória escrita ou contada por elas. Também há o último tópico de “O diamante roubado”, intitulado “Epílogo provisório”, o que indicaria a precariedade daquele epílogo, ou seja, a inexistência de um desfecho iluminador para aquele conto. Nesses casos, além de se exhibir o material com que se constroem os contos, projeta-se um ambiente de incertezas, em que os textos parecem campos movediços.

Os discursos das personagens também parecem ressaltar sua incomunicabilidade. Em vez de diálogos, suas falas se assemelham mais a monólogos vagos que não são captáveis pelo interlocutor. Esse é o caso de “O diamante roubado”, no comentário de Veloso acerca da fala da “bela e enigmática Helena” (o próprio adjetivo “enigmática” já indica o mistério que envolve a personagem):

o leitor irá encontrar na última frase do conto: “Era uma vez uma mercadora e um mercador, que viveram.” (p.70)

Em “A Mãe-Loba”, quando estava colocando seu filho para dormir, a personagem Leonor também parece perceber a distância entre as “estórias” que o homem da gabardina lhe contou, ou seja, sua inalcançabilidade:

Artur Emílio adormeceu, e Leonor também, sonhando que, no meio de tudo, ficara apenas uma estória de amor, inalcançável, envolta em muitas camadas que a disfarçavam. (p. 93)

Assim, os contos permanecem inconclusos, sem o estabelecimento de um sentido claro e definitivo, o que é característica das ironias romântica e *humoresque*. A primeira se revela quando os textos se constroem como se exibissem a sua própria construção, criando expectativas no leitor; a segunda, ao manter em aberto as indagações presentes em cada conto. Blanchot coloca esse tipo de construção como algo próprio da literatura uma vez que “a obra é a espera da obra”. (BLANCHOT, 2005, p. 352)

Os contos se constroem como que em torno da espera de um sentido, que não se realiza. Helena busca pelo final da “estória”, Veloso tenta solucionar sua investigação, Lupina busca o sustento, as personagens esperam pelo desnudamento do fingimento da filha do mercador com seu marido etc. É a busca por algo que nunca vem, uma vez que o mais importante seria exatamente essa busca que não tem algo a encontrar. O jogo com a história policial, com o conto de fadas, com os mitos etc., pode fazer com que o leitor espere que eles se efetivem como tal, ou seja, espera que deles venham conclusões, o que caracteriza a construção dos textos de **O círculo virtuoso** como um “livro por vir”. Ao não serem transmitidas mensagens, parece se fazer uma alusão à

sonhado num meio dia de inverno [...]”. (p.88) A narrativa assume uma aparência fugidia, em que a impossibilidade de localizar as memórias cria hesitações quanto aos fatos, como se houvesse um distanciamento entre eles e a narração.

As multiplicações de níveis e focos narrativos, os discursos das personagens, as memórias ilocalizáveis também parecem ter a função, nos textos, de instabilizar as identidades das personagens. Muitas vezes, não sabemos de qual personagem se está falando, pois elas se misturam e se confundem. No conto “A filha do mercador”, delinea-se essa incerteza no trecho “nunca se sabe qual é um e qual é outro [...] Dizem que são apenas um só, ora homem ora mulher, e um só permanecem mesmo quando estão juntos”. (p. 67) Também em “A Mãe-Loba” projeta-se a incerteza quando Lupina está na gruta em que havia deixado seus dois filhos, até então nomeados apenas como Pequeno e Grande. Ela tem delírios, vendo-os embaralhados e dizendo “peque no grande, frase que só lhe aumentava a confusão e o delírio por nada querer dizer”. (p.84) Em outro momento, a confusão é ainda maior quando, numa conversa entre Leonor e seu filho, ele diz:

O Lopo era o pai dos dois filhos. Não, o Lopo era o filho grande, que também teve dois filhos, e a mulher dele chamava-se Leonor. Agora Lopo era o que ainda estava intacto num canto da gruta; era um que andava por muitas estórias até descobrir a namorada. Não, a mulher era sempre a Lupina e o Lopo era o Gênio. Uma vez disfarçou-se de homem da gabardina, e desapareceu. Ele contou esta estória para tu a contasses, e foi assim que ele mostrou o caminho a Lupina e a salvou. Agora ele desaparecia e ficava só a Lupina, que és tu, e o Artur Emílio que sou eu. (p.93)

Nos três exemplos, são levitantes as identidades das personagens que compõem os contos, de forma que não se sabe, em muitos momentos,

Restava manter uma atenção acesa sobre todas as declarações da impenetrável viúva. Essas declarações que, desconfortavelmente, pareciam sempre ter a sombra de um enigma, uma charada propositadamente construída, como um desafio. (p.20)

O diálogo também tem aparência de incomunicabilidade na conversa que ocorre entre Veloso e um espeleólogo dentro da gruta na qual o primeiro deambula: “O espeleólogo concluiu que o diálogo entre os dois seria sempre trabalhoso, mesmo infrutífero.” (p.43) Mesmo em falas simples como a da viúva Helena “Sim, três mais cinco costumam somar oito.” (p.16), até mesmo uma certeza matemática aparenta ser relativizada, como se a palavra “costumam” indicasse a possibilidade de outro resultado.

Intensifica-se ainda o ambiente de nebulosidade através de memórias inalcançáveis presentes nos contos. Em sua investigação, o detetive Veloso não consegue reconstituir os fatos acontecidos, e as falas da viúva Helena não o ajudam. Em “A filha do mercador”, tanto a filha do mercador quanto seu marido tem vislumbres de memórias que não podem ser captados como um todo.

[...] contou-lhe o prazer profundo que sentia na liberdade das ruas, as memórias ilocalizáveis mas belas que julgava vislumbrar [...] O jovem foi aumentando muito seus vislumbres vagos de memórias (p. 64-65)

As memórias não são alcançadas como um todo, o que cria um ambiente de incertezas nas narrativas. Em lugar de explicações para essas memórias que o casal julga entrever, são oferecidas possibilidades.

Em “A Mãe-Loba”, Leonor se esquece de que o homem da garbada lhe contou uma “estória”: “E tendo esquecido a presença do homem no dia seguinte, foi a história de Lupina que ela julgou ter

quem é quem. As personagens parecem se misturar, se fundir, trocar de lugares, desaparecer e aparecer novamente. Para tal, os nomes podem ter um papel importante. A relação entre Lopo e Lupina é mais clara, mas também se projeta com o Veloso que, segundo definição do dicionário Aurélio, significa o “que tem muito pelo” (FERREIRA, 1999), o que é característico dos lobos (ligando os três nomes também ao mito de Rômulo e Remo). Os nomes Helena e Leonor também estão relacionados entre si, uma vez que o nome Leonor é uma variação de Helena, tendo evoluído primeiramente para Heleonora, depois para Leonora e, finalmente, para Leonor (GUÉRIOS, 1981). As características dessas personagens se misturam na multiplicidade de níveis narrativos e de tópicos, criando hesitações. O ambiente de mistério se apresenta por meio dos nomes e características que apenas deixam entrever as personagens.

Da mesma forma que os nomes indicam identidades dúbias, há personagens que não são nomeadas nos contos, produzindo o mesmo efeito. Em “A descida aos infernos”, o espeleólogo recebe apenas essa designação de sua profissão. Em “A filha do mercador” e “Significado oculto de um velho corpo”, nenhuma personagem é nomeada, o que acontece com a filha do mercador e seu marido. Em “A Mãe-Loba”, o filho mais velho de Lupina apenas é chamado de Grande. Em todos os casos, as relações são vacilantes. Devido ao fato de não haver nomes, as designações são vagas e precárias, o que pode criar ambiguidades.

Da forma como se apresentam as personagens, parece estar presente a ironia *humoresque* que “diz então, à sua maneira, que a essência do ser é o *devoir*, que não há outra maneira de ser que dever-ser [...]”. (DUARTE, 2006, p.33) O *devoir* com que se elaborariam as personagens de **O círculo virtuoso** participaria da desconstrução de possibilidades de sentido. As personagens adensariam o clima de mistério já presente na obra, através das possibilidades várias de suas identidades. Elas

mudam a cada momento, fazendo com que os textos se assemelhem a um campo movediço como se não houvesse intenções de se afirmar alguma verdade, e sim criar aberturas.

Ainda ocorrem espelhamentos entre as personagens nos diferentes níveis narrativos e nos diferentes contos. Um primeiro exemplo pode ser citado em "O diamante roubado", que ocorre entre as personagens Helena e Leonor. Durante o conto, projeta-se uma série de semelhanças entre as duas personagens, como o fato de a primeira ser escritora e a segunda pintora e o fato de ambas ficarem à janela (muitas vezes a se olhar como se observassem um espelho): "somos como um espelho mútuo, como duas metades de uma mesma coisa. Por isso nos observamos tanto uma à outra." (p. 26) As construções especulares, além de criar incertezas, afiguram-se como referência à construção literária, como diz a personagem Leonor:

Eu sei que este meu relato repetirá coisas que ela já contou. É sempre assim na vida, repetimo-nos uns aos outros. Mas geralmente não nos damos conta disso, porque as nossas versões parecem absolutamente diferentes. Ouvimos ou lemos os mesmos acontecimentos narrados por pessoas diferentes e nem parece a mesma história. (p. 28-29)

O nome Helena tem relações também em outros contos. Além de estar presente em dois níveis narrativos diferentes no primeiro conto, ele aparece no segundo, "A descida aos infernos", quando o personagem Veloso diz "procuro a bela Helena." (p. 42) O nome sugere uma ligação com a história de Troia na resposta que o espeleólogo dá a Veloso: "A de Tróia?" (p. 42) Tal ligação pode remeter ao conto "A Mãe-Loba", uma vez que Rômulo e Remo são descendentes de Eneias que, após ter fugido do reino no momento de sua queda, se instalou em Lácio. Pelo que conta a lenda, Eneias teve um filho chamado Ascânio que, por sua vez, fundou a cidade de Alba longa. Doze reis teriam governado a cidade

até o rei Procas, que teve dois filhos chamados Amúlio e Numitor. Após a morte do seu pai, Numitor herdou o trono e sua filha Reia grávida do deus Marte esperava dois filhos, Rômulo e Remo. Numa trama para tomar o trono do irmão, Amúlio mata o irmão e manda seus criados darem fim aos garotos. Assim, eles foram postos numa cesta no rio Tibre, onde flutuaram até serem encontrados pela loba que os criou⁶. A lenda de Rômulo e Remo e sua relação com a história de Troia aparenta um entrelaçamento que faz parte da teia das narrativas nos diferentes contos que muitas vezes se encontram e se cruzam em diversos pontos

O jogo especular também irá acontecer entre os diferentes contos através de repetições. Vejamos a ocorrência dos nomes: Helena e Veloso, presentes em “O diamante roubado” e “A descida aos infernos”; Leonor, Lopo e Lupina, presentes em “O diamante roubado” e “A Mãe-loba”. Quanto ao espaço, a gruta se repetirá em “A descida aos infernos” e “A Mãe-loba”; há também características semelhantes entre os contos como Veloso, que, caminhando pelas grutas, em “A descida aos infernos”, diz ao espeleólogo: “Não posso entrar numa história qualquer, sou um investigador de factos e de culpas.” (p. 43), o que lhe dá a mesma característica do Veloso de “O diamante roubado”, que é detetive; nesse último conto e em “A Mãe-Loba” também ocorrem passagens semelhantes, as quais cito respectivamente:

Helena brincava distraidamente com o colar enquanto falava. Veloso pensava ‘ela fez uma subtil insinuação de suicídio; não será uma forma de se inocentar a si mesma?’, quando o colar se partiu. As pérolas rolaram no colo dela para o chão, espalhando-se pela sala. Estavam no escritório, o escritório do cofre, do roubo e da morte. Veloso olhou as pérolas caindo e rolando, e surgiram-lhe na mente imagens de chuva e de sementeira. (p. 19)

⁶ Versão presente em SAUTEREAU,2000.

Leonor ouvia o filho e parecia-lhe ver uma fiada de pérolas que se partia e se derramava, em estórias diversas, em estórias iguais e infundáveis, como uma chuva benéfica, saindo de sua fonte subterrânea, inesgotável. (p. 93)

Jogos como esses são abundantes em toda a obra. Os espelhamentos, ao recombinar nomes e acontecimentos em suas diversas relações possíveis, sugerem um caráter de simulacro nos contos, que parecem refletir imagens distorcidas entre si, o que mostraria a fluidez de suas composições. Assim, as combinações e recombinações, em suas diversas possibilidades, também são responsáveis por criar incertezas, num movimento em que os textos parecem não ser mais os mesmos em momentos distintos da leitura. São como ecos que não cessam de dizer a si mesmos e para os quais não importa a significação, como explicita Blanchot

Os acontecimentos alterando-se de ecos em ecos não apenas perdem sua significação simples, mas também abandonam sua própria realidade e, em vez de se desenvolverem em história, designam o campo movediço onde os fatos dão lugar à incerteza das relações possíveis. (BLANCHOT, 2005, p. 202-203)

Com tudo isso, os movimentos de **O círculo virtuoso** aludem à impossibilidade de fixações de sentidos. Neles, perguntas se formulam e, sem respostas, terminam como perguntas, num movimento circular que já se apresenta no título do livro. Esse movimento dá início à obra quando, na primeira frase do primeiro conto, “O diamante roubado”, se diz “Ansiosamente procurava o fim da estória.” (p. 9) O livro começa com a procura pelo final, o que irá instaurar o início do movimento circular. Assim, ele irá ser completado quando, no último conto, “A Mãe Loba”, se revela que “Lupina há muito buscava pelo final de sua

estória, que vinha do passado, onde vivera num lugar inóspito, em direção a todos os possíveis desfechos.” (p. 90) É como se a obra fosse construída em torno de uma “resposta que ainda é pergunta, essa pergunta que sempre revive na resposta para mantê-la aberta, viva e eternamente iniciante”. (BLANCHOT, 2005, p. 107) Ao contrário do que o leitor poderá esperar, não haverá respostas ou desfechos iluminadores, mas apenas o movimento circular que é lugar de incertezas.

Tentei, até aqui, apontar uma série de jogos utilizados na construção das narrativas da obra. Em todos os casos, parece que as ironias romântica e *humoresque* confluem para exposição da fragilidade dos textos e do ser humano, para os quais não é possível captar verdades ou fazer afirmações. Assim, a textualidade de **O círculo virtuoso** seria elaborada como “código evanescente e lugar de passagem”. A desconstrução de histórias policiais, contos de fadas e mitos lhes retiraria o *status* de fórmulas prontas, dando-lhes mobilidade. Seria assim apontado o processo de construção literária e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de apreensão da realidade. Essa confluência também aconteceria nos demais processos que foram apontados como os espelhamentos, as identidades incertas, os enunciados ambíguos, os diversos níveis e focos narrativos etc. Eles assumem o aspecto da conjugação de uma tessitura elaborada como o tapete de Penélope, que se tece e destece continuamente, tornando os textos lugares onde se instaura o movimento. Movimento no qual podem ser criadas expectativas no leitor que seriam frustradas. A obra, então, ofereceria sempre movimentos, como explicita Blanchot

A obra não é a unidade amortecida de um repouso. É a intimidade e a violência de movimentos contrários que nunca se conciliam e não se apaziguam enquanto, pelo menos, a obra é obra. (BLANCHOT, 1987, p. 226)

Pela impossibilidade de se transmitir sentidos, a obra se exhibe enquanto arte. Assim, a textualidade assemelha-se a uma exibição de si mesma de forma performática, parecendo atuar em diversas cenas em que não deve desaparecer na sua significação, projetando, ao contrário, a valorização do significante. Eu utilizo o termo performático na sua acepção mais teatral, na qual a palavra, além de se exhibir, o faria diante de um público leitor, que deveria estar atento a todos os movimentos que constituem os diversos jogos presentes na obra. Dessa forma, em todas as suas formas de exibição, os textos parecem se mostrar enquanto máscaras da linguagem, atrás das quais nada se revela.

ABSTRACT

This is an analysis of the ironic games round which Portuguese author Maria Isabel Barreno's **O círculo virtuoso** is constructed, focusing on literary reference and its functions in the five short stories. The analysis is based mainly on authors of the theory of irony and philosophers of language. By means of constant references to literary creation, the texts become an unstable place in permanent transformation, given the occurrence of constant deviations that hinder any prevision. This is the result of many elements that create a web of ironic games, such as mirror reflections between the short stories, narrative levels that multiply, characters who change identity, deconstruction of myths, interlaced characters' names, etc. Besides creating an unstable place in the texts, those elements make it impossible to fix any meaning. In those texts, which seem to be constantly transformed, there is not the intention of conveying a message or an absolute truth, but that of deconstructing certainties and exploring possibilities.

Key words: Irony; Maria Isabel Barreno; Literary reference; Deconstruction; **O círculo virtuoso**.

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARRENO, Maria Isabel. Do big bang ao devir. **Jornal de Letras, Artes e idéias**, Lisboa, 21 nov. 2007. Autobiografia, p. 44.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas, São Paulo: Alameda, 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; SILVEIRA, Alzira Malaquias da; FERREIRA, Marina Baird. **Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GUÉRIOS, R. F. Mansur. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. São Paulo: Ave-Maria, 1981.
- KOVADLOFF, Santiago. Prólogo de um silêncio maior. In: KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Tradução Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 9-16.
- PLATÃO. **A República**. 6. ed. Tradução Albertino Pinheiro. São Paulo: Editora Atena, 1956. 287-291.
- SAUTEREAU, François. **Contos e lendas do nascimento de Roma**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

