

‘Missa do galo’: ironia romântica, humor e leveza

Lélia Parreira Duarte^(*)

Para a Suely

RESUMO

Através do estudo da ironia romântica presente em “Missa do galo”, procura-se demonstrar a ambigüidade e a indefinição do conto, que usa os recursos de duplicação de emissor, receptor e mensagem e da representação dentro da representação, para denunciar, com humor e leveza, uma estrutura social em que as tônicas são o fingimento e a representação, criando um intervalo de merecido descanso num mundo hostil em que o desejo revela ao ser humano, constantemente, a sua incompletude e a sua castração.

ABSTRACT

Through the study of the romantic irony present in “Missa do galo”, this work tries to show how ambiguity and indefinition pervade a text that makes use of devices of duplication of emitter, receiver and message and of the trick of representation within representation, to denounce, in a humourous and light way, a social structure whose main features are based on disguise and pretence, thus engendering a space of deserved relaxation in a hostile world in which desire constantly reminds human beings of their castration and unaccomplishedness.

The “lost” object was never present; representation is the positing of a presence that never was, rather than a detour from that presence. In other words, representation mutely designates the unthinkable: originary absence or pure negativity, death.

Candace Lang

Um dos grandes recursos da literatura de todos os tempos é a ironia. O seu princípio básico é aliás o mesmo da literatura: ambas se baseiam na impossibilidade de fixação de significantes e significados, isto é, na ambigüidade e na flutuação de sentidos. Usada de

(*) Professora de Literaturas de Língua Portuguesa no Curso de Pós-graduação em Letras da PUC-MG. Professora Titular de Literatura Portuguesa da FALE/UFMG (aposentada). Coordenadora do grupo de pesquisa “Ironia e humor na literatura”.

início especificamente como ingrediente da sátira, a ironia baseia-se na existência, na comunicação, de três elementos – emissor, receptor e mensagem – e caracteriza-se pela reduplicação desses três elementos: o dito diz simultaneamente sim e não; divide-se (ou multiplica-se?) o emissor em dois, o que leva a supor também dois tipos de receptor: um compreende a ironia, o outro é sua vítima. Assim se constroem os jogos de enganos e as lutas pelo poder entre personagens, no plano do enunciado, na literatura ou no teatro, tão úteis para o *Ridendo castigat mores* com que se constrói a comédia. E constroem-se também, no plano da enunciação, as divergências entre vozes de narrador e de autor de um texto, os quais podem comunicar-se alternada, respectiva ou ironicamente com o receptor intra e extra textual.

O recurso da ironia tem como pressuposto a valorização do leitor, visto como capaz de perceber “o outro sentido”, camuflado ou oculto na mensagem que lhe é enviada. Ironicamente, essa valorização pode funcionar negativamente, pois a ironia, na sua acepção retórica, apresenta uma mensagem que deve ser compreendida como ensinamento, como “verdade”; define assim o seu receptor como inferior numa hierarquia, pois o apresenta como necessitado de lições para integrar-se num sistema que o domina e reprime.

Existe um outro tipo de comunicação irônica, que realmente valoriza o receptor, e cuja função didática é diferente, pois aparentemente não traz nenhum ensinamento. Chamada por Schlegel de ironia romântica,¹ por Almansí de *tongue-in-cheek*,² por Jankélévitch de ironia *humoresque*,³ por Booth de ironia instável⁴ e por outros autores de ironia de segundo grau ou literária, esse tipo de ironia valoriza mais a comunicação que a mensagem comunicada, mais a potencialidade ou a capacidade de significar que a significação, mais o fingimento e a significância que o significado. Brinca geralmente com valores ou “verdades” estabelecidos, denunciando o uso dessas verdades como recurso de dominação do homem pelo homem. Nesse tipo de ironia, diz Maria de Lourdes Ferraz,⁵ o autor neutraliza ou nega um sistema em vigor (normas, convenções, códigos) e abre questões que estão em constante confronto com filosofias e ideologias. O objetivo desse tipo de ironia não é pragmático. Não se visa com ele ao poder ou ao reforço do poder através de definição de procedimentos, de proibições/restrições ou de maniqueísmos. Valoriza-se, ao contrário, a liberdade, as potencialidades do ser humano e a sua criatividade, utilizando-se para isso a capacidade de representação e de significância da linguagem.

Esse tipo de ironia serve naturalmente à arte e, de modo especial, à literatura.

1. SCHLEGEL. Fragmentos. In: **Obras selectas** Trad. Miguel Angel Vega Cernuda. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.

2. ALMANSI, G. L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-cheek*. **Poétique** 36, Paris, 1978.

3. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **L'ironie**. Paris: Flammarion, 1964.

4. BOOTH, Wayne. **A rhetoric of irony**. Chicago and London: University of Chicago Press, 1974.

5. FERRAZ, Maria de Lourdes. **A ironia romântica**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

Schopenhauer chama-o de humorismo,⁶ explicando que, quando a brincadeira se esconde atrás da seriedade surge a ironia, e quando a seriedade se esconde atrás da brincadeira surge o humorismo. A inspiração do humorismo seria uma disposição subjetiva, séria e elevada, que involuntariamente se choca com um mundo brutal que lhe é heterogêneo ou hostil, apresentando-se sem condições de atuar sobre ele ou de modificar-se para ter possibilidades de adaptação.

A ironia se dirige contra os outros; o humorismo é subjetivo, em geral se refere a nós mesmos e procura rir de nossa ignorância, de nossa pretensão, de nossa necessidade de segurança e de afirmação, de nossa ilusão de que é possível acabar com os problemas do mundo. É por isso que se encontram entre os antigos os mestres da ironia e entre os modernos os grandes mestres do humorismo, afirma Schopenhauer.

A linha divisória entre antigos e modernos parece poder ser traçada com as tintas da ironia romântica, que consiste numa brincadeira séria surgida no século XIX, num momento de ênfase no progresso e de valorização cada vez maior do pragmatismo, do dinheiro, da industrialização e da mecanização da vida. Nessa crescente vitória da burguesia, o homem da classe dominante parece confiar cada vez mais em si mesmo e em suas potencialidades, esquecendo a sua fragilidade de ser vulnerável e destinado à morte. Essa situação gerava intensa angústia no artista que, insatisfeito com os caminhos da sociedade, vê-se constrangido a manifestar-se contra uma disciplina canônica clássica que teria uma função doutrinária, preocupada em veicular e reforçar valores e verdades estabelecidas, através da representação.

Insurgindo-se contra essa representação e contra o material representado, e na esteira de Shakespeare, Cervantes e Diderot, a nova corrente artística propõe uma anulação do pragmatismo e, conseqüentemente, de um sentido previamente fixado. Adotando uma atitude iconoclasta, o artista tenta expressar de maneira indireta a sua inquietação com a alienação do indivíduo diante de uma sociedade que procura ignorá-lo em sua natureza, desejos e necessidades. E para valorizar o indivíduo dentro dessa perspectiva, a nova arte procura representá-lo indiretamente, usando para isso principalmente o lúdico, o anti-pragmático, o fingimento. A arte constrói-se assim “como” arte, sem um objetivo social ou moral que a transcenda e/ou ultrapasse. Passa a enfatizar a importância do emissor e do receptor – e especialmente a interação entre esses dois elementos –, atribuindo a este responsabilidade na construção do objeto artístico, que não é apresentado “pronto”, mas em processo; não se liga a um referente externo ao qual mimetize diretamente, mas se desmitifica a si mesmo como representação; mostra-se enfim como produção, ao reduplicar em si mesmo os seus processos de construção que, por sua vez, imitam de forma disfarçadamente crítica os artifícios da sociedade. Falo, por exemplo, de fingimento, de máscara, de representação, de engano, vistos através de espelhamento, reduplicação,

6. SCHOPENHAUER. La risa. In: STEPANENKO, Pedro. (Sel., prol. e notas). *Schopenhauer en sus páginas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 77 - 83.

mise-en-abyme e, especialmente, de distanciamento entre vozes intra ou extra-diegéticas, ou entre vozes de narrador e autor.

Falo também da leveza proposta por Ítalo Calvino: o novo artista – o usuário da ironia romântica – não recusa a realidade de monstros que está destinado a representar; essa é uma “realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal”⁷; o que o novo artista recusa é a visão direta da realidade, e nada melhor para isso que a ironia *humoresque*, aquela que diz sem dizer ou que simultaneamente afirma e nega, numa oscilação constante, reveladora do estatuto de arte que faz questão de imprimir ao objeto construído.

“Missa do galo” de Machado de Assis⁸ é um grande exemplo dessa ironia que passa a dominar a cena da literatura no século XIX. Através de seu enunciado, o conto afirma a sua impossibilidade de afirmar, a sua relação com um tempo de lazer, de intervalo, de espera, de distração, de fantasia e de sonho, com camuflada liberação de desejos reprimidos e velada crítica a uma sociedade hipócrita e preocupada com aparências.

A leveza da narrativa lembra os conselhos de Calvino em sua primeira proposta para o próximo milênio⁹, pois o conto não se constrói com um tema pouco leve como o do sofrimento amoroso, embora essa questão não esteja propriamente ausente; não faz denúncias concretas, embora faça-as indiretamente; não trabalha com o cômico ou com a tristeza, pois lhes tira o peso corpóreo, transformando-os em humor e melancolia. O autor do conto muda o ponto de observação, pois considera os problemas sob uma outra lógica, quase de enigma. Não os dissolve, entretanto, em uma questão onírica, apesar da leve possibilidade sugerida de uma interpretação que tudo visse como um sonho do narrador-personagem, que teria condensado elementos de sua leitura romântica com suas fantasias eróticas relativas ao casal que o hospedava.

O autor implícito parece seguir o exemplo de Perseu, mencionado por Calvino. Recusa assim a visão direta e uma crítica mais contundente dos problemas que focaliza: não olha diretamente para a face medonha da Górgona, a sociedade hipócrita que retrata, mas apenas para o seu reflexo suave, representado na (suposta?) ingenuidade e inocência daquele novo d’Artagnan que poderia fazer as vezes de um herói redentor do infeliz oprimido, representado por Conceição.

A situação em que é colocado esse narrador personagem é propícia para estabelecimento de sua ambigüidade, inicialmente porque é extremamente provisória: era hóspede da casa (e não propriamente morador) e normalmente já teria ido embora, de férias; ia sair para a missa, mas ainda era cedo. Adolescente vindo do interior, Nogueira seria

7. CALVINO, Ítalo. Leveza. In: **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-41 (p. 17).

8. ASSIS, Machado de. Missa do galo. In: **Machado de Assis – seus 30 melhores contos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 327-334. As citações serão todas dessa edição.

9. CALVINO, Ítalo. Op. cit.

como a árvore de que recebe o nome e estaria ligado à terra, sem grandes possibilidades de compreensão da complexidade e da hipocrisia da sociedade da corte. Mas estava, provisoriamente embora, com suas raízes arrancadas e tinha de conviver como podia com a realidade que se lhe apresentava.

Também a situação de Nogueira no momento definido para o conto é propícia para a fantasia, o devaneio e a expansão de desejos inconscientes ou reprimidos: trata-se de uma hora noturna, não destinada porém ao sono, e a leitura do romance de Dumas representa um intervalo na realidade, sem substituí-la. A espera é preenchida com a leitura do que se sabia ser ficção, tomada entretanto quase como realidade ("trepei ainda uma vez ao cavalo magro de d'Artagnan e fui-me às aventuras"). Nogueira afirma que "Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas" (p. 328). A metafórica embriaguez poderia ser vista como um estado intermediário entre consciência e inconsciência, na perspectiva do narrador. Mas poderia também indicar, na perspectiva do autor implícito, uma *mise-en abyme* irônica, instaladora de espelhamento e/ou reversão: uma personagem lê ficção dentro da ficção e "vive" essa ficção como se fosse realidade.

Além disso, imaginário e fantástico rondam a cena: Conceição assoma à porta como um vulto e fala em "almas do outro mundo". A própria missa do galo tem um elemento detonador da fantasia... Acrescente-se a isso a imaginação do adolescente não habituado à visão do corpo feminino, e que espreita as mangas e as chinelas para perceber um pouco do corpo daquela mulher comum, que nessa noite fica de repente lindíssima, desejável.

O narrador-personagem conta que preferiu não dormir, enquanto esperava a hora da missa da meia noite, mas as suas lembranças são vagas, indecisas, têm um sabor de sono; ouvir a mulher trazia-lhe "preguiça à alma" e uma "espécie de sono magnético", que lhe tolhia a língua e os sentidos; conta que um rumor de camundongo no gabinete acordou-o "daquela espécie de sonolência" (p. 333). Fica no ar uma leve sugestão de que esse narrador, em sua embriaguez de Dumas, dormira e sonhara, liberando um desejo recalcado e tendo que ser acordado pelo amigo a quem lhe cabia ir despertar.

Talvez se pudesse perceber nessa sonolência da personagem uma piscadela irônica do autor implícito, que apresentaria no conto uma necessidade de abstração e distanciamento do pragmatismo do contexto retratado, a fim de abrir possibilidade de representação de algo que, embora vago, difuso ou confuso, seria mais diretamente relacionado com o indivíduo: indicaria o seu desejo e/ou a sua necessidade de ser objeto do olhar do outro, numa tendência natural tão abafada pela coerção da sociedade que se tornava até inconsciente e/ou impossível de perceber.

A situação definida pelo contexto do conto é propícia à denúncia de um contrato matrimonial marcado apenas pela representação: o marido é o escrivão Meneses, e escrivão pode indicar o que registra os fatos da sociedade. Usando o seu reconhecido poder de chefe, cabeça da família, Meneses nomeia como teatro as suas saídas para passar a noite com a amante. Nogueira, receptor ingênuo, sonolento, nem percebe as reações da

assistência àquela farsa: “a sogra fazia uma careta, e as escravas riam à socapa” (p. 327).

A denúncia é leve, elaborada e artística – bem humorada. Para fazê-la, o conto reduplica o “teatro” a que se refere, criando também no seu interior um espaço de encenação, de intervalo entre realidade e fantasia ou sonho. Fala-se até de sua preparação: se Meneses se vestira para ir ao teatro, Nogueira ocupara o cenário da representação, “na sala da frente, vestido e pronto” (p. 328), lendo o seu d’Artagnan, numa antecipação da ação (p. 328). Conceição também parece preparada: veste-se com um roupão branco e chinelas pretas, com um “desalinho honesto” e “um ar de visão romântica”, bem de acordo com o livro de aventuras com que se distraía o narrador. Define-se até o tempo da representação, que é de aproximadamente sessenta minutos: termina na hora da missa do galo, tendo Nogueira anteriormente ouvido bater onze horas, antes da entrada de Conceição.

Esta anuncia-se teatralmente, com um pequeno rumor que vem de dentro (dos bastidores?); inicia assim uma cena que reduplica ou representa, em forma de sugestão e não de mimese realista, o “teatro” do marido. Numa convivência prévia, o narrador-personagem já anteriormente definira o cenário: a casa, a sala de visitas que se ligava à de jantar por um corredor, os móveis, a disposição da porta e da janela, o candeeiro de querosene com sua luz difusa (há um momento em que o narrador fala da “pouca clareza”), a cortina, com sua tradicional sugestão de velamento e de sedução.

Se de costume Conceição tinha os gestos demorados e as atitudes tranqüilas, durante a “representação” ela ergue-se rapidamente, movimenta-se (mostra-se?). Conta casos, “tudo de mistura, quase sem interrupção (...) com doçura, com graça, com tal moleza” (p. 333), fazendo o narrador esquecer a missa e a igreja. Mas a ambigüidade continua presente: fazia esquecer, por não deixar espaço para pensar nelas ou porque fazia esquecer a proibição do desejo?

É interessante notar que o nome Conceição significa a que concebe, gera, num sentido místico alusivo à Imaculada Conceição, mas vem de *concipio*, composto de *cum* (com, junto a) e *capio* (tomar, agarrar, aferrar). Se o erotismo e a capacidade de sedução de Conceição são reprimidos, inconsistentes, quase (in)existentes, no momento da representação o seu olhar perturbador persegue Nogueira, que assim a descreve:

“Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio cerradas, sem os tirar de mim. (...) Quando acabei de falar, não me disse nada; ficamos assim alguns segundos. Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos.” (p. 329).¹⁰

Mais adiante, volta o narrador aos olhos da personagem:

10. Grifos meus.

“Duas outras vezes, pareceu-me que a via dormir; mas os olhos, cerrados por um instante, abriam-se logo sem sono nem fadiga, como se ela os houvesse fechado para ver melhor. Uma dessas vezes deu por mim embebido na sua pessoa, e lembra-me que os tornou a fechar, não sei se apressada ou vagarosamente.”

Sugere-se realmente, de leve, sem muita certeza, um olhar sedutor, que tenta tomar, agarrar. Que tenta atrair outro olhar, acompanhando-se de gestos como o de passar “a língua pelos beijos, para umedecê-los” (p. 329), o de colocar os braços de forma a fazer caírem as mangas para desnudá-los pela metade, o de sentar-se ao lado do narrador, permitindo-lhe ver o bico das chinelas, o de aproximar a cabeça da do rapaz, o de cruzar as pernas e o de bater as pontas do cinto sobre os joelhos. Trata-se de um olhar que se acompanha de voz baixa e de insistência no cochicho, justificado pelo receio de que o barulho poderia acordar-lhe a mãe. De novo a ambigüidade: não queria incomodá-la ou não queria que ela lhes perturbasse o colóquio?

Parece ambígua também a referência de Conceição às gravuras que pendiam da parede: queria mesmo trocar os quadros de mulheres por imagens de santas ou pretendia chamar a atenção do rapaz para as figuras eróticas? A relação que se estabelece entre as gravuras e o espelho poderia talvez sugerir uma comparação e um desejo de ver-se, não como a santa, mas como a Cleópatra, uma das grandes amorosas da História, ali representada. A personagem poderia assim inverter ou compensar uma situação desagradável, já que, como diz o narrador: “Os quadros falavam do principal negócio desse homem. Um representava ‘Cleópatra’; não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres” (p. 332). Esse homem não era um escrivão? Parece que a “comborça” não seria a única rival de Conceição...

Além de falar muito, a personagem interessa-se pelo que Nogueira tem a contar. Não se pode esquecer, porém: a voz que fala é a do narrador, que estaria revivendo gozosamente a cena e colocando nos olhos de Conceição o seu próprio desejo (inconsciente?) de agarrar, tomar, ou de ser objeto do desejo dessa mulher “que era apenas simpática” mas que em “certa ocasião (...) ficou linda, ficou lindíssima” (p. 332), e que ele gostaria que o desejasse.... Como d’Artagnan,¹¹ que o embriagava, Nogueira poderia também estar querendo deixar de ser uma figura secundária para tornar-se o centro da representação, o herói desejado que resgataria aquela mulher “esquecida” pelo marido, a que sofrera com a existência da comborça, mas acabara por resignar-se, acostumar-se, achar que “era muito direito” (p. 327).

Por isso mesmo julga o narrador que Conceição “talvez não dormisse por sua causa,

11. D’Artagnan é um aventureiro que tem o saber de uma ingenuidade provinciana. Destinado por seu autor a ser uma personagem secundária, quando aparece não deixa mais o primeiro plano da narrativa. Cf. LAFONT-BOMPIANI. *Dictionnaire des personnages – de tous les temps et de tous les pays*. Paris: Robert Lafont, 1960. p. 90.

e mentisse para não o afligir ou aborrecer” (p. 329). Ele insiste em que ela se admirava por vê-lo acordado e conta que, acordada, rolava na cama, à toa, levantava-se, acendia vela, passeava, tornava a deitar-se e nada (p. 331). Mas esse personagem também parecia estar empenhado em um processo de sedução. Uma sedução igualmente vaga, ambígua, inconsistente, como se a sua participação no jogo se fizesse mais por instinto que por deliberação, mais por imitação inconsciente que por conhecimento das regras e das conseqüências do jogo e de suas manobras. Por isso mesmo ele conta que “Falava emendando os assuntos, sem saber por que, variando deles ou tornando aos primeiros, e rindo para fazê-la sorrir e ver-lhe os dentes que luziam de brancos, todos iguaizinhos”. (p. 331).

Nogueira representa-se dócil, submisso, age de modo a receber atenção, obedece para agradar, senta-se mais perto para falar mais baixo, empenha-se em manter a conversação,¹² reage rápida e lisonjeiramente quando Conceição diz que está ficando velha, diz que os seus quadros são bonitos, evita desviar os olhos dela porque poderia parecer aborrecimento, embora julgasse dever fazê-lo por respeito. Trata-se de um narrador que, numa leitura superficial, poderia ser definido como ingênuo e quase tolo; participa, entretanto, do jogo de sedução, prestando-se, ainda, a denunciar uma estrutura social em que as tônicas são máscara e representação – preocupação com aparência –, elementos usados também na sua narrativa. Indica que ali existem negócios escusos e misteriosos, com camuflada quebra de normas previamente estabelecidas, como as de fidelidade conjugal. Se as regras sociais podiam ser quebradas, aqueles dois notívagos também podiam quebrá-las, embora fingidamente, através de uma representação.

É tal a leveza do conto, com seu clima de ambigüidade e indefinição, que nada se pode afirmar quanto a sedutores e seduzidos. A sensualidade da cena e da conversa fica apenas sugerida, pois o conto tem um andar balançado como o de Conceição. O narrador confessara desde o início que nunca pudera entender aquela conversação que tivera com uma senhora, há muitos anos. Isso poderia entretanto fazer parte de seu jogo de enganos, que se perde porque também as outras personagens estão empenhadas em representar, fingindo umas para as outras, de forma a reduplicar o teatro de Meneses e o da sociedade retratada. É assim que o autor implícito do conto revela-o como arte, mostrando que a representação literária espelha a representação em que se constitui aquele casamento, repetindo-se na cena de sedução que as personagens representam, sem consciência de a representarem. E o autor implícito busca seduzir o leitor, a fim de que ele participe do jogo e represente também, fingindo aceitar como “verdade” aquilo que é manifestamente representação.

12. Geraldo Tupinambá comenta que a palavra conversação significa palestra, conversa, mas também convivência, familiaridade, sendo perfeitamente adequada para o ambiente ambíguo do conto: Cf. TUPYNAMBÁ, Geraldo Cordeiro. Ambigüidade e ironia em “Missa do galo”. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFG*. v. 11, n. 13, junho 1991. p. 131-143.

Para encerrar eu gostaria de voltar à epígrafe de Candace Lang¹³, porque me parece que, em “Missa do galo”, sugere-se que a representação não pode reduplicar a realidade, pois representar é colocar uma presença que nunca houve, mais do que fazer voltar essa presença. A representação no conto resigna-se a refletir indiretamente o impensável: a falta originária ou a pura negatividade, ou seja, a morte. Qual um novo Perseu, o autor implícito da “Missa” brinca com os problemas, refletindo-os em seu escudo, que é a linguagem, sem representá-los diretamente, mas fazendo uma representação dentro da qual se encaixam várias outras. Brincando, ri com o seu leitor da ingenuidade com que suas personagens sonham enganar o sistema que as domina. Faz assim com leveza as suas denúncias, cumprindo uma missão didática mais profunda porque não traz uma norma para ser seguida, constituindo-se, porém, como um exercício de atenção para o desenvolvimento da sensibilidade de seu leitor, que poderá assim lidar melhor com a própria falta e brincar com uma completude que nunca terá. Ou pelo menos ter um intervalo divertido de merecido descanso num mundo hostil em que o desejo lhe revela constantemente a sua incompletude e a sua castração.

Abril/96

13. LANG, Candace. *Irony/humor*. London: The Johns Hopkins University Press, 1988.