

ANDREA CZARNOBAY PERROT

**MACHADO DE ASSIS E A IRONIA:
estilo e visão de mundo**

**PORTO ALEGRE
2006**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
LITERATURA BRASILEIRA
FORMAS NARRATIVAS**

**MACHADO DE ASSIS E A IRONIA:
estilo e visão de mundo**

ANDREA CZARNOBAY PERROT

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. ANA MARIA LISBOA DE MELLO

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2006**

Dedico este passo importante em meu caminho
ao Marcelo, meu grande amor e incentivo – sempre -;
ao Miguel, vida que se renova;
a Leonia, minha mãe, companheira em todos momentos
e a Antonio, meu pai, vivo em minha memória.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Ana Maria Lisboa de Mello,
pela confiança, pelo estímulo e pelo apoio sem restrições.

À Mme. Jacqueline Penjon, professora, por ter me acolhido e orientado
quando de minha ida à França, tornando viável meu estágio de doutorado na
Université de la Sorbonne-Nouvelle – Paris III - , com vistas a realizar
pesquisa de vital importância na qualificação desta tese.

A meu amigo e “parceiro intelectual”, Ricardo Postal, pela força incansável.

À Coordenadora deste programa de Pós-Graduação,
Prof.^a Dr.^a Lúcia de Sá Rebello, por ter oportunizado que este
momento tão importante em minha vida acontecesse ainda em 2006.

À CAPES, por ter financiado parte de meu doutorado e minha pesquisa em França.

A ironia é a última fase da desilusão.
Anatole France

Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos céticos e desabusados.
Machado de Assis, *Teoria do Medalhão*.

A obra de Machado de Assis tem sido interpretada segundo parâmetros diversos e até mesmo contraditórios; é a sina de todos os textos artísticos que ultrapassam os limites estabelecidos pelos valores, não só da época em que foram escritos, como de todas as outras. O caráter de validade e de atualidade a eles inerente constitui um desafio para a crítica, obrigada a retornar sempre para os mesmos textos, embora valendo-se de parâmetros distintos.
Eunice Piazza Gai, *Sob o signo da incerteza*.

RESUMO

A partir do estudo da teoria da ironia e da ironia literária, em especial, este trabalho buscou identificar os elementos constitutivos da ironia machadiana através da análise de algumas crônicas e contos de Machado de Assis. Encontramos, após esta fase, uma identidade até então implícita na literatura desse escritor, qual seja, uma identidade romântica, percebida e configurada pela presença da ironia romântica na base estrutural, estilística e de conteúdo de suas obras.

Sendo assim, este trabalho propõe, baseado principalmente na análise do texto machadiano, que sua ironia, tomada como característica principal da chamada fase “madura” do escritor Machado de Assis (ou fase realista) é, na verdade, herdada do movimento romântico europeu. Por isso, está presente em toda a obra machadiana, desde seus primeiros escritos, considerados por muitos como menores, pertencendo a sua fase “inicial”, classificada pejorativamente como sendo sua fase romântica.

Além disso, após a realização do trabalho de análise de suas obras, chegamos a uma espécie de “mapa da ironia machadiana”, elencando as manifestações de tal ironia, ou seja, como se dá a realização textual do procedimento irônico literário especificamente nas obras machadianas. Tal “mapa da ironia machadiana” contempla, em grande parte, os preceitos românticos acerca da configuração literária da ironia.

Palavras-chave: Machado de Assis – Ironia – Romantismo

RÉSUMÉ

Partant de l'étude de la théorie de l'ironie, et de l'ironie littéraire en particulier, ce travail a cherché à identifier les éléments constitutifs de l'ironie dans l'œuvre de Machado de Assis, et ce à travers l'analyse de certaines de ses chroniques et nouvelles. De là est apparue une identité de cet écrivain jusqu'alors implicite, à savoir une identité romantique, perçue et configurée par la présence de l'ironie romantique sur la base structurelle, stylistique et de contenu de ses oeuvres.

Ainsi, ce travail montre que l'ironie, prise comme caractéristique principale de ladite période « mûre » de Machado de Assis (ou période réaliste), est en réalité un héritage du mouvement romantique européen. Elle est présente dans l'ensemble de son œuvre, y compris dès ses premiers écrits – la période « initiale », classifiée péjorativement de période romantique et considérée par beaucoup comme moins importante.

L'analyse de son œuvre a permis de poser l'hypothèse d'une sorte de « plan de l'ironie machadienne », mise en évidence à partir du relevé des manifestations ironiques, c'est-à-dire de la réalisation textuelle du procédé ironique littéraire. Un tel « plan de l'ironie machadienne » se compose, en grande partie, des préceptes romantiques autour de la configuration littéraire de l'ironie.

Mots-Clés : Machado de Assis – Ironie – Romantisme.

SUMÁRIO

RESUMO

RÉSUMÉ

INTRODUÇÃO09

1 REVISÃO CRÍTICA DA OBRA DE MACHADO DE ASSIS 20

1.1 A obra de Machado de Assis na historiografia da Literatura Brasileira 21

1.1.1 José Veríssimo (1916)21

1.1.2 Néelson Werneck Sodré (1938) 23

1.1.3 Lúcia Miguel-Pereira (1950)24

1.1.4 Afrânio Coutinho (1969)26

1.1.5 Alfredo Bosi (1974)28

1.1.6 Antonio Candido (1975)29

1.1.7 José Guilherme Merquior (1977)29

1.2 Trabalhos específicos sobre aspectos da obra de Machado de Assis 31

1.2.1 Sílvio Romero (1897) 31

1.2.2 Alfredo Pujol (1934) 32

1.2.3 Augusto Meyer (1935) 33

1.2.4 Lúcia Miguel-Pereira (1936) 35

1.2.5 Brito Broca (1957) 36

1.2.6 Afrânio Coutinho (1959) 37

1.2.7 Dirce Côrtes Riedel (1959)38

1.2.8 Donald Schüller (1983) 39

1.2.9 Ivan Teixeira (1988) 40

1.2.10 Roberto Schwarz (2000) 41

1.2.11 Massaud Moisés (2001)42

2 IRONIA 44

2.1 Antigüidade Clássica: a matriz socrática da ironia 48

2.2 A ironia entre a Antigüidade e o Romantismo 55

2.3 Ironia Romântica: literatura, filosofia e modernidade 57

2.4 Breve nota sobre abordagens recentes da ironia 69

3 IRONIA LITERÁRIA71

3.1 Teoria da Ironia Literária72

3.1.1 Interação Autor/Leitor e Reconstrução do Sentido76

3.2 As influências literárias da ironia de Machado de Assis81

3.2.1 A ironia de Laurence Sterne e a obra de Machado de Assis82

3.2.2 A ironia de Voltaire e a obra de Machado de Assis85

3.3 Ironia Literária e Transtextualidade	91
3.4 Manifestações Irônicas: a ironia das palavras e das situações descritas pelas palavras	93
3.4.1 <i>A inversão e o afastamento irônicos</i>	94
3.4.2 <i>Os alvos da crítica irônica</i>	95
3.4.3 <i>Graus da Ironia</i>	96
3.4.4 <i>Ironia das Situações</i>	97
3.4.5 <i>Nota sobre a Diferença entre Ironia e Humor.....</i>	100
4 A IRONIA NAS CRÔNICAS DE MACHADO DE ASSIS	102
4.1 O gênero crônica e a crônica machadiana	102
4.1.1 <i>História de Quinze Dias</i>	105
4.1.1.1 <i>Ano de 1876</i>	105
4.1.1.2 <i>Ano de 1877</i>	108
4.1.2 <i>Notas Semanais</i>	111
4.1.2.1 <i>Ano de 1878</i>	111
4.1.3 <i>Balas de Estalo</i>	117
4.1.3.1 <i>Ano de 1883</i>	117
4.1.3.2 <i>Ano de 1884</i>	120
4.1.3.3 <i>Ano de 1885</i>	123
4.1.4 <i>Bons Dias!</i>	132
4.1.4.1 <i>Ano de 1888</i>	132
4.1.4.2 <i>Ano de 1889</i>	137
4.1.5 <i>A Semana</i>	143
4.1.5.1 <i>Ano de 1892</i>	143
4.1.5.2 <i>Ano de 1893</i>	156
4.1.5.3 <i>Ano de 1894</i>	165
4.1.5.4 <i>Ano de 1895</i>	169
5 A IRONIA NOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS	170
5.1 <i>Contos Fluminenses (1870)</i>	171
5.1.1 <i>Miss Dollar</i>	172
5.1.2 <i>Luís Soares</i>	175
5.1.3 <i>A Mulher de Preto</i>	177
5.1.4 <i>O Segredo de Augusta</i>	178
5.1.5 <i>Confissões de uma Viúva Moça</i>	179
5.1.6 <i>Linha Reta e Linha Curva</i>	180
5.1.7 <i>Frei Simão</i>	181
5.2 <i>Histórias da Meia-Noite (1873).....</i>	182
5.2.1 <i>A Parasita Azul</i>	182
5.2.2 <i>As Bodas de Luís Duarte</i>	188
5.2.3 <i>Ernesto de Tal</i>	189
5.2.4 <i>Aurora sem Dia</i>	191
5.2.5 <i>O Relógio de Ouro</i>	194
5.2.6 <i>Ponto de Vista</i>	194

5.3 Papéis Avulsos (1882)	195
5.3.1 <i>O Alienista</i>	196
5.3.2 <i>Teoria do Medalhão</i>	201
5.3.3 <i>A Chinela Turca</i>	204
5.3.4 <i>Na Arca</i>	206
5.3.5 <i>D. Benedita</i>	207
5.3.6 <i>O Empréstimo</i>	209
5.3.7 <i>Verba Testamentária</i>	211
5.4 Histórias sem Data (1884)	213
5.4.1 <i>A Igreja do Diabo</i>	213
5.4.2 <i>O Lapso.</i>	214
5.4.3 <i>Cantiga de Esponsais</i>	215
CONSIDERAÇÕES FINAIS	217
BIBLIOGRAFIA	222

INTRODUÇÃO

Persistindo por mais de dois séculos como uma noção presente e desestabilizadora – mais precisamente desde o século XVIII, época em que o termo foi alçado a um lugar de honra pelos românticos alemães, até nossos dias –, a ironia encontra-se estreitamente ligada à consciência da modernidade literária. Hoje, é possível a menção a uma espécie de “tonalidade” irônica do discurso literário e, até mesmo, a uma estética e a uma cultura “irônicas” próprias da Modernidade e da Pós-Modernidade dentro do campo literário. A vitalidade do termo e a longevidade de sua presença em debates no âmbito das ciências humanas deve-se à grande versatilidade de seu emprego e à riqueza de denotações e de conotações de seu conceito.

Sendo de origem filosófica - a ironia “socrática” - e figurando sempre como um fenômeno de “circunlocução do sério”, conforme Vladimir Jankélévitch¹, a ironia tornou-se fundamental para a Retórica Clássica, assim como a metáfora, o sinédoque e a metonímia², porém diferenciando-se desses por estar presente de uma maneira mais rotineira em nossa vida. A prática da ironia não é freqüente somente na conversação; a própria palavra *ironia*, sendo tão conhecida, faz com que tenhamos recursos intuitivos para defini-la de maneira satisfatória³. É nossa familiaridade com seu uso e com sua definição que justificam sua feição cotidiana.

A Retórica, primeiro campo do saber a apropriar-se da ironia, tratou-a como tropo, como discurso de duplo sentido cujo caráter era preponderantemente desvalorizante. Em sua

¹ JANKÉLEVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1964.

² A metáfora é o fenômeno pelo qual uma palavra é empregada por semelhança real ou imaginária com a idéia de outra. Já a metonímia é uma variante da sinédoque, sendo essas denominações de distinção tão sutil que há autores que dão como exemplo de metonímia aquilo mesmo que outros subordinam à sinédoque. Se na sinédoque se emprega o nome de uma coisa em lugar do nome de outra nela compreendida, na metonímia a palavra é empregada em lugar de outra que a sugere, ou seja, em vez de uma palavra emprega-se outra com a qual tenha qualquer relação por dependência de idéia.

³ Aqui entram “categorias” de ironia muito empregadas no dia-a-dia, como ironia do destino, ironia da vida, ironia da situação, ironia do acontecimento, etc.

essência, a ironia retórica possuía um cunho lingüístico, fazendo com que fosse manifestada através de antífrases ou de contradições entre um sentido implícito e outro, explícito. Essa abordagem abarca pensadores como Aristóteles, Cícero e Quintiliano, os quais percebiam, na ironia, um caráter local⁴.

Mais adiante, o Romantismo expandiu o sentido dessa noção, partindo para uma abordagem literário-filosófica, porém recuperando a ironia de Sócrates, pensador que a empregava como método de base em sua técnica de “fazer a verdade aparecer”. Os filósofos românticos alemães conceberam a ironia como uma visão de mundo e como um princípio metafísico: traduzida para a literatura, esta concepção foi representada pelo termo “ironia romântica” (que ainda hoje vale como sinônimo de ironia em geral).

Em relação à abordagem anterior, a retórico-lingüística tradicional, a abordagem literário-filosófica romântica encontra, como único ponto de contato com aquela, o discurso de duplo sentido. Logo, a “ironia romântica” aparece especificamente, em literatura, como um procedimento através do qual o autor explicita todos os jogos possíveis para dissimular sua intenção verdadeira e para romper a atmosfera de ilusão presente em toda obra de arte. A ironia romântica pode, assim, ser interpretada como um princípio literário estruturante e específico, baseado no jogo entre os sentidos possíveis.

Quanto à ironia moderna, ela se relaciona a um tipo de “ficção”, seja ela teatral ou romanesca, sendo considerada, portanto, como um fato da enunciação que estabelece uma distância entre a enunciação e o enunciado. Situada na interseção de vários campos disciplinares (filosofia, literatura, psicanálise e outros), a ironia escapa a toda definição unívoca e restrita, permanecendo, ainda em nossos dias, como figura viva e problemática,

⁴Caráter local, aqui, significa a ironia de frases isoladas, localizada individualmente, em oposição à ironia literária, tomada como uma espécie de “pano de fundo” que perpassa todo o desenvolvimento de um texto. Em uma abordagem retórico-lingüística, o caráter local se faz presente, e sua análise, pertinente. Em relação à ironia literária, podemos pressupô-la de acordo com a leitura que fizermos do contexto geral em que a obra está inserida.

objeto de numerosos debates. Quer seja discursiva (enquanto figura imanente do discurso, relativa à abordagem retórico-lingüística), quer seja narrativa (enquanto elemento de um dialogismo próprio da narração literária, relativo à abordagem literário-filosófica), ela permanece sendo um fenômeno desconcertante.

O leitor de um texto geralmente não sabe se deve ou não levar a sério a enunciação. Este “paradoxo enunciativo”, assim designado pela pragmática, está ligado ao fenômeno da escritura. A ironia, portanto, solicita uma tarefa crítica não somente da instância autoral, mas também da instância leitora. Segundo Jean Decottignies⁵, a ironia pode ser vista como um “nihilismo ativo”, já que favorece uma releitura crítica e atuante da enunciação literária.

Em *Ironie et Modernité*, Ernst Behler afirma existir um elo entre a consciência da modernidade literária e a ironia no que diz respeito não só à literatura como manifestação artística, mas, também, à crítica sobre a mesma. A partir do elo identificado por Behler, desenvolveremos um trabalho de análise que demonstra ser a ironia de Machado de Assis um dos elementos que permitem filiar sua obra como pertencente ao Romantismo (conseqüentemente, à Modernidade), apontando para que não a consideremos como uma produção artística cindida em duas fases - uma romântica, no sentido mais pejorativo e depreciador dado ao termo, e outra realista, sendo esta considerada a fase onde a maestria literária de Machado de Assis veio a lume.

Situamos a produção literária machadiana neste *entre-lugar* devido ao emprego da ironia como princípio estilístico⁶, representando sua visão de mundo e sua filosofia⁷ perante as questões de seu tempo. Tal emprego da ironia iniciou-se, no campo literário, com as estratégias românticas/modernas de auto-representação da arte e de quebra da aura ilusória da mesma, daí a relação que este trabalho pretende demonstrar existir entre a produção

⁵ DECOTTIGNIES, Jean. *Écritures Ironiques*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1988.

⁶ Procedimento de composição que, além de determinar a estrutura formal da obra, expressa a visão de mundo e a filosofia do autor conforme regras próprias do campo literário.

⁷ Determinado conjunto de valores e/ou conceitos que informam a leitura que o autor faz da realidade em que está inserido.

machadiana e o Romantismo. Faz-se necessário, contudo, esclarecermos como chegamos à ironia como elemento estilístico e filosófico da obra de Machado de Assis.

Em trabalho anterior⁸ investigamos a loucura como um dos grandes temas explorados pela obra machadiana. Partindo do âmbito do real - representado pelo cientificismo do século XIX e pela incipiente psiquiatria - e chegando ao ficcional - representado por algumas obras de autores consagrados do mesmo período, em nível universal, como Anton Tchekhov (1860 – 1904) - *Enfermaria N. 6* (1892) -, Guy de Maupassant (1850-1893) - *O Horla* (1887) e *Carta de um Louco*(1885) - Charles Dickens (1812 – 1870) - *Manuscrito de um Louco* (1843) -, cotejamos tais obras com o conto/novela *O Alienista*, de Machado de Assis, escrita em 1881.

Nosso escritor procurou, em suas obras, inserir a literatura nacional em um contexto histórico mundial. Versando sobre temas participantes da pauta de seu tempo, a exemplo da loucura no século XIX, procurou, entretanto, dar um *tratamento* local (e não apenas uma *cor* local, como alguns de nossos escritores) às abordagens que fez, transmitindo à sua literatura aquela atmosfera de que falou no seu *Instinto de Nacionalidade*: “O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”⁹. Lúcia Miguel-Pereira, na década de 50 do século passado, em relação ao caráter nacional da obra de Machado, já afirmava que

Criando personagens e ambientes brasileiros - bem brasileiros - Machado não se julgou obrigado a fazê-los pitorescamente típicos, porque a consciência da nacionalidade, já sendo nele total, não carecia de elementos decorativos. Aquilo que reputava indispensável ao escritor ele o possuiu inteiramente, com

⁸ Dissertação de Mestrado da autora na área de Literatura Brasileira do PPG Letras/UFRGS, intitulada *Do real ao ficcional; a loucura e suas representações em Machado de Assis*. Porto Alegre, 2001.

⁹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Instinto de nacionalidade*. In: Crítica. Obra Completa, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997.

uma posse tranqüila e pacífica. E por isso pôde - o primeiro entre nós - ser universal sem deixar de ser brasileiro.¹⁰

A partir da análise dos contos dos autores anteriormente citados e da novela machadiana *O Alienista*, encontramos a ironia como o elemento que diferenciava nosso Machado de Assis dos outros autores. Inseridos num mesmo contexto mundial, todos tomaram a loucura como um de seus principais temas, visto ser ela um dos assuntos em pauta no século XIX. Contudo, embora compartilhassem a temática, não compartilharam a abordagem: enquanto os outros autores utilizaram-se de uma linguagem até mesmo “científica”, com a seriedade que acompanhava a discussão sobre o tema no meio médico, Machado de Assis utilizou-se da ironia que lhe é característica no trato deste tema tão caro à época.

Surgiu, a partir desta análise, a possibilidade de realizarmos uma investigação sobre a representatividade da ironia na obra de Machado de Assis. Pareceu pertinente considerá-la não apenas uma figura de linguagem, mas também um elemento estruturante de suas obras, algo com funcionamento semelhante a um princípio estilístico. Além disso, a ironia também aparece, em Machado de Assis, como um procedimento que demonstra, com total propriedade, a visão de mundo e a filosofia machadianas, ambas críticas, frente às questões da sociedade de seu tempo. É a ironia representando a fusão entre literatura e filosofia.

Por outro lado, a ironia da obra de Machado de Assis, em nossa análise, desempenha inegavelmente o papel de elemento que relaciona sua obra ao Romantismo, pois foi esse movimento filosófico-literário que tornou o procedimento irônico parte da configuração literária, e, conseqüentemente, à Modernidade, pois a ironia, a partir dessa época, passou a ser presença quase obrigatória nas mais diversas manifestações artísticas. Como indica Ernst

¹⁰ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira* volume XXII - Prosa de Ficção (de 1870 a 1920). São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1950.

Behler, há algo de moderno nessa nova concepção de ironia, ligada à literatura e surgida no Romantismo, visto que a modernidade iniciou com as reflexões românticas acerca da arte e da sociedade.

Assim, Machado de Assis, fazendo uso peculiar e característico da ironia, pode ter construído sua obra a partir de uma estratégia surgida no movimento romântico - a ironia “romântica” (de caráter literário) -, através da qual antecipou procedimentos da literatura moderna. Essa hipótese, portanto, torna possível uma revisão no que diz respeito à sua filiação literária, visto que, ao optar pela utilização do procedimento irônico, Machado realiza sua relação com o Romantismo e com a Modernidade, atestando a feição pioneira de sua literatura, esta sim, a sua mais autêntica característica.

Estaríamos, nesse caso, acrescentando uma proposição diversa à tradicional fortuna crítica machadiana, que o classifica preferencialmente como realista, às vezes ignorando ou, até mesmo, menosprezando, de forma pejorativa, a possível presença de estratégias românticas em sua obra. Há, contudo, autores com os quais manteremos diálogo de concordância, uma vez que eles também consideram sua obra situada num *entre-lugar* em relação à sua filiação em escolas literárias. Este é o caso de Luiz Costa Lima que, em relação à poética que norteou a produção literária de Machado de Assis, manifesta opinião com a qual concordamos:

Machado se deparava com duas poéticas: a romântica e a realista. O rumo que estabelece para si se contrapunha a ambas, porque nenhuma se ajustava ao tipo de reflexão que veio a desenvolver. O caminho real da poética romântica era o elogio da subjetividade criadora. (...) Por via diversa, o mesmo limite afetava a poética do realismo. Sua palavra-chave, estar atento à observação, punha o autor na prisão do mundo perceptualmente tematizado. (LIMA, 1981, p. 58)

Sob esta perspectiva, a representação machadiana realizaria uma apropriação do conceito tradicional referente à ironia, estabelecida como procedimento estético no

Romantismo, porém transformando-a, ao colocá-la em contato com a realidade brasileira. Desta forma, sua obra anunciaria uma renovação estética que se verá na fundamentação da modernidade. Ainda segundo Costa Lima, a “melhor maneira de escaparmos de generalizações impróprias consiste em mostrar-se como uma determinada influência é acolhida e como as modificações a que se sujeita decorrem do reajuste a que ela é submetida, para dar conta do outro solo social a que agora visa” (LIMA, 1981, p. 59).

De acordo com o referido ensaísta, é fundamental que a crítica literária mostre de que maneira influências externas são *acolhidas* em outro solo social, isto é, quais modificações decorrem da aclimação dessas influências à produção cultural de uma outra sociedade. No caso de Machado de Assis, o que aqui se demonstrará são as manifestações textuais desta aclimação do recurso irônico, legado dos românticos europeus, à realidade social do Brasil do século XIX, ainda não inserido no processo de modernidade em que se encontrava a Europa finissecular.

A abordagem do texto literário de Machado de Assis dar-se-á através da identificação do conjunto de marcas irônicas reconhecíveis, a partir das definições sobre ironia que embasam este trabalho, cotejando-as e ressaltando sua novidade enquanto reelaboração de uma tradição irônica estabelecida que, em si própria, representa uma nova prática ficcional a ser futuramente concretizada e estabelecida com o advento da modernidade.

Cabem, aqui, algumas considerações acerca do conceito de "modernidade". Em *Fundadores da Modernidade*, Irlema Chiampi afirma que os primeiros passos da era moderna começaram bem antes: “Recusa a normas estéticas, compulsão à inovação da forma e do sentido - esses componentes básicos da estética da modernidade têm raízes profundas em uma série de momentos de ruptura que começa a se evidenciar a partir da segunda metade do século XVIII, o Século das Luzes” (Chiampi, 1991, p. 21).

É impossível não nos referirmos à consideração de que as primeiras manifestações da modernidade encontram-se inseridas também no movimento romântico, advindo daí a relação entre a ironia romântica e a modernidade, relação que afirmamos estar presente na obra de Machado de Assis. Sobre a ironia romântica, afirma Chiampi:

Friedrich Schlegel é o teórico da "ironia romântica", procedimento que acarreta a quebra da ilusão da realidade e torna transparente o processo de criação da obra, apontando-a como construção artificial, artística. O valor atribuído à reflexão, seja dentro da obra, como "poesia da poesia", seja fora dela, como crítica de arremate, indica claramente que a obra romântica está longe de ser um mero subproduto da subjetividade. (CHIAMPI, 1991, p. 23)

É esse o ponto que desejamos atingir, propondo que se reconheça a existência de procedimentos característicos da literatura romântica na obra machadiana e que são esses os elementos que legitimam o caráter de modernidade que a ela conferimos.

Em suma, nossa análise buscará um aporte teórico pertinente - cujo aspecto prático será representado pela análise da obra de Machado de Assis e de duas de suas mais notáveis influências "irônicas" - Voltaire e Sterne - para sustentar as idéias que o título deste trabalho encerra: a manifestação da ironia em Machado de Assis como procedimento estilístico e estruturante de sua obra, princípio este revelador de sua visão de mundo e de sua filosofia, essencialmente críticas, em relação à realidade social em que esteve inserido.

No primeiro capítulo, realiza-se uma espécie de revisão crítica da obra machadiana quanto às questões tratadas por este trabalho. Procuramos identificar como os críticos de Machado de Assis perceberam a ironia em sua obra e qual a interpretação que fizeram da presença constante desse procedimento em seus escritos. Cabem aqui, ainda, algumas considerações a respeito da filiação literária de Machado de Assis, conforme já comentado anteriormente, uma vez que o Romantismo e suas estratégias de construção literária foram,

muitas vezes, tomados de forma pejorativa por alguns críticos, sendo excluídos ou desvalorizados pelos mesmos em relação à escrita machadiana.

Para conseguirmos analisar com propriedade as manifestações da ironia em Machado de Assis, cumpre-se realizar uma síntese qualificada da história do conceito de ironia através dos tempos. A ênfase foi dada à abordagem retórico-lingüística (Antigüidade Clássica) e à abordagem literário-filosófica (Romântica). Focalizamos, assim, os principais teóricos do assunto e, também, as principais transformações ocorridas ao longo das abordagens que dela se fizeram. Assim, no segundo capítulo, partindo da ironia socrática, matriz incontestável de toda a ironia clássica (Retórica), chegamos ao Romantismo, momento no qual a ironia adquire uma configuração também na literatura, deixando de estar vinculada somente à atividade retórica.

O terceiro capítulo de nosso trabalho visa à construção de uma caracterização da ironia literária, diferenciando-a em relação à ironia retórica, de caráter essencialmente lingüístico. Para tanto, realizamos também uma espécie de “mapeamento” do procedimento irônico empregado por autores da literatura universal considerados exemplos da manifestação da ironia em textos literários e que, além disso, foram lidos por Machado de Assis: Voltaire e Sterne. Essa afirmação é embasada no conjunto de citações, referências e alusões a elas feitas em várias obras do autor.

Nesta parte do trabalho, nosso objetivo é analisar o emprego da ironia, como procedimento lingüístico-literário, na literatura realizada pelas influências sofridas por Machado para, em momento posterior, realizarmos uma espécie de paralelo entre ele e outros autores, visando ao estabelecimento de semelhanças e diferenças entre a ironia presente na obra machadiana e a ironia presente na literatura universal. Ainda neste capítulo, baseados no verbete "*ironie*", do *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, de Henri Morier,

apresentamos algumas das variadas formas com que ela se manifesta textualmente - nem todas, no entanto, encontram-se presentes na obra de Machado de Assis.

No quarto e quinto capítulo entramos em contato direto com a obra machadiana. Neles, analisamos crônicas e contos, respectivamente, significativas quanto ao uso da ironia - textos considerados exemplares para a análise que nos propomos a realizar -, procurando suas marcas textuais, identificando sua manifestação no texto.

Em relação ao *corpus* escolhido, algumas colocações se fazem pertinentes. A primeira delas diz respeito às datas de publicação das crônicas e dos contos analisados. Quanto às crônicas, examinamos as compreendidas entre 1876 e 1895, compondo uma espécie de panorama da produção cronística machadiana. Percorremos, em relação ao referido período, todas as coletâneas constantes da Obra Completa de Machado de Assis¹¹: *História de Quinze Dias* (1876-1877), *Notas Semanais* (1878), *Balas de Estalo* (1883 – 1886), *Bons Dias!* (1888 – 1889) e *A Semana* (1892 – 1895). A decisão de contemplar todas as publicações cronísticas de Machado de Assis foi tomada ao longo do trabalho de análise, uma vez que tais escritos se mostraram fontes profícuas da presença e da função da ironia na estética machadiana. Nas crônicas, portanto, encontramos elementos característicos de toda a escrita de Machado, seja ela ficcional ou não.

Em relação aos contos – a segunda parte do *corpus* desta pesquisa - , optamos por enfatizar a análise daqueles contidos nas primeiras duas coletâneas, a saber, *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia-Noite* (1873), visto representarem a chamada “fase romântica” machadiana, servindo, portanto, ao propósito maior deste trabalho: provar que a ironia peculiar à literatura produzida por Machado de Assis é a ironia romântica, sendo encontrada desde seus primeiros escritos, e não, somente nas obras da chamada “fase madura”. Procurando uma aproximação com as crônicas analisadas por este trabalho,

¹¹ Vide Bibliografia.

selecionamos alguns contos de mais dois livros, a saber, *Papéis Avulsos* (1882) e *Histórias sem Data* (1884).

O objetivo destes capítulos é demonstrar que a utilização do procedimento irônico legado dos românticos se faz presente em toda a obra de Machado de Assis, sendo um dos principais elementos constitutivos de sua poética.

Este trabalho, no seu conjunto, buscou realizar uma análise crítica e minuciosa da ironia machadiana quanto à sua manifestação textual e quanto à sua multiplicidade de significados, proposta em nossa hipótese de pesquisa, a saber: a ironia, na obra de Machado de Assis, representa a confluência, presente em sua obra, entre o Romantismo, o Realismo e as facetas da Modernidade, através de seu uso como **procedimento do seu fazer literário** e como elemento representativo da sua **visão de mundo** e de sua **filosofia** no que tange ao contexto sóciopolítico do Brasil do século XIX.

1 REVISÃO CRÍTICA DA OBRA MACHADIANA

É importante que se realize uma revisão acerca da fortuna crítica referente a Machado de Assis, a qual considera a ironia como elemento característico da sua obra e versa, também, sobre a questão da filiação de sua produção literária (romântica, realista, nenhuma, as duas ou, ainda, outra(s)?). Propusemos, neste trabalho, um modelo de análise e de interpretação da ironia na obra de Machado de Assis e, também, uma hipótese acerca da filiação de sua literatura, alocando-a numa espécie de *entre-lugar*, a partir das lacunas e da incompreensão que encontramos em críticas já realizadas por inúmeros estudiosos.

Analisando a forma como a crítica caracteriza a ironia na obra machadiana, constatamos que, geralmente, sua presença é tratada como um traço da personalidade do autor, algo como um defeito/virtude do *indivíduo* Machado de Assis, e não, como um procedimento de construção literária empregado por ele. Nesse caso, o limite entre o *eu* lírico e o *eu* real (em prosa, mais especificamente, entre narrador e autor) parece não existir. Traçamos, então, uma espécie de painel sobre as mais diversas considerações a respeito da sua filiação a escolas literárias, bem como a respeito da presença e do significado da ironia na obra de Machado de Assis.

1.1 A obra de Machado de Assis na historiografia da Literatura Brasileira

1.1.1 José Veríssimo (1916)

Em 1916 é publicada *História da Literatura Brasileira*, de José Veríssimo. Em capítulo dedicado unicamente a Machado de Assis (Cap. XIX), a respeito de sua filiação a escolas literárias o pesquisador afirma:

A data do seu nascimento e do seu aparecimento na literatura o fazem da última geração romântica. Mas a sua índole literária avessa a escolas, a sua singular personalidade, que lhe não consentiu jamais matricular-se em alguma, quase desde os seus princípios fizeram dele um escritor à parte, que tendo atravessado vários momentos e correntes literários, a nenhuma realmente aderiu senão mui parcialmente, guardando sempre a sua isenção. (p. 415)

Apesar de distante no tempo, compartilhamos da opinião de Veríssimo, uma vez que defendemos o “enquadramento” da obra de Machado de Assis numa espécie de *entre-lugar* – lugar esse ocupado pelo Romantismo, pelo Realismo e, principalmente, pela Modernidade literária.

Note-se, ainda, como em outros críticos contemporâneos seus, a linha biografista de José Veríssimo, mesclando elementos literários com dados pessoais do autor para justificar, primeiramente, o humor de sua obra:

Entrementes aprendera o inglês, língua pouco vulgar aos nossos literatos e cuja literatura não teria concorrido pouco para ajudar a tendência natural de Machado de Assis ao humor, de que foi aqui o único mestre insigne. Também lhe daria o esquisito sentimento de decoro que distingue a sua obra, e o defendeu das influências do naturalismo francês. (p. 417)

Sobre a ironia, diz Veríssimo:

Havia entretanto no primeiro romance de Machado de Assis e ainda mais talvez nos que mais de perto o seguiram, *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876), visíveis ressaibos de romantismo senão do Romantismo. Temperava-os, porém, já, diluindo-os num sabor mais pessoal e menos de escola, a sua nativa ironia e a sua desabusada visão das cousas, que o forravam ao romanesco, à sentimentalidade amaneirada que tanto viciou e desluziu a nossa ficção. (p. 428)

A ironia machadiana é considerada pelo crítico como o “algo mais” que distinguia a literatura de Machado de Assis da literatura romântica brasileira do mesmo período. Concordamos novamente com o autor - embora, hoje, devido ao instrumental teórico mais apropriado que possuímos há tempos estabelecido na crítica literária -, a não ser por um aspecto: a ironia de que fala Veríssimo também é parte do movimento romântico, também é um procedimento estruturante surgido e implementado pelo Romantismo – no sentido europeu do termo, vale ressaltar. Tal constatação leva-nos a considerar que mesmo a fase dita “madura” de Machado de Assis – realista - emprega um dos principais procedimentos que compuseram a “cartilha” do movimento literário-filosófico chamado Romantismo, a saber, a ironia literária.

Em Veríssimo, a visão de ironia como algo oposto ao Romantismo é reforçada na seguinte passagem:

Histórias da meia-noite (1870) e *Contos fluminenses* (1873), traziam ressaibos românticos, embora atenuados pelo congênito pessimismo e nativa ironia do autor. Ora o Romantismo não comportava nem a ironia nem o pessimismo, na forma desenganada, risonha e resignada de Machado de Assis. Mas os contos que sucederam imediatamente àqueles, *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1905), muitos deles anteriores a *Brás Cubas*, trazem já evidente o tom deste. Desde, portanto, os anos de 70, renunciando ao escasso Romantismo que nele havia, criava-se Machado de Assis uma maneira

nova, muito sua, muito particular e muito distinta e por igual estreme daquela escola e das novas modas literárias. (p.429-430)

Nesta passagem, encontramos o que são, para nós, dois equívocos presentes na maioria da fortuna crítica acerca da obra de Machado de Assis, e um grande acerto. Os equívocos são: 1) considerar a ironia como algo completamente dissociado, e por vezes, oposto, ao Romantismo enquanto escola literária; 2) considerar a ironia machadiana não como um procedimento estruturante de um texto, mas, sim, como uma espécie de atitude do *homem* Machado de Assis frente à vida (o que é reforçado pelo emprego das palavras *congénito* e *nativa*, referentes, respectivamente, ao pessimismo e à ironia). O acerto reside na consideração de que Machado negava, com sua peculiar escrita, tanto o rótulo da escola que o precedeu – Romantismo-, quanto o da escola que lhe sucedeu – Realismo -, embora, para isto, tenha utilizado e adaptado ao seu fazer literário elementos de ambas correntes.

1.1.2 Néelson Werneck Sodré (1938)

Em 1938, sai a primeira edição de sua *História da Literatura Brasileira*. Em capítulo intitulado “Interpretação do Brasil”, o autor aborda a ficção de Machado de Assis, mais especificamente, a questão da filiação literária de sua obra. No trecho a seguir, comenta-se a influência romântica na literatura machadiana: “Machado de Assis é a grande figura literária do tempo e a maior que nosso país conheceu. Vem do romantismo e recebe da escola, na primeira fase de sua obra, os elementos da técnica e do conteúdo” (p. 551).

Fica implícito, aqui, a utilização do procedimento irônico como *elemento da técnica* herdado dos românticos? Esta é nossa opinião, mas pode não ser, com absoluta certeza, a opinião de Sodré. Vejamos mais um trecho:

Sua carreira literária tem duas fases bem nítidas, a primeira, em que é ainda romântico, embora anunciando, aqui e ali, a posse daquelas virtudes que se engrandecerão na segunda. Depois, e com intervalo curto, evolui para uma posição realista inequívoca, embora não ligada à forma de expressão que o realismo assumiu com a escola naturalista, que teve o senso de desprezar. (p. 557)

Como todos os críticos da época, Sodré considera a “fase romântica” machadiana como menor em relação à “fase realista”. O importante, em relação à filiação literária da obra de Machado de Assis, é verificar que um dos procedimentos mais utilizados pelo escritor na sua fase dita “madura” (e, portanto, digna da grandeza do escritor, em detrimento da fase romântica) já se encontrava, porém menos intensamente, na dita fase “inicial”.

A ironia foi alçada ao *status* de elemento da configuração literária (e não, somente como parte da retórica) justamente no período romântico europeu, período em que surgiram mestres da literatura universal exemplares pra Machado.

1.1.3 Lúcia Miguel-Pereira (1950)

Em 1950 é publicada *História da Literatura Brasileira - Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)*, obra que, em capítulo intitulado “Pesquisas Psicológicas”, avalia o valor e a representatividade da literatura machadiana no cenário artístico nacional. Para Lúcia, *Memórias Póstumas* é o divisor de águas de toda a literatura brasileira, e não, apenas da obra machadiana, visto que ela já identifica, nos chamados romances da primeira fase - “românticos” -, traços da investigação psicológica que caracterizaria a radical mudança preconizada por Machado de Assis nos rumos de nossa literatura. A autora ainda afirma existir em Machado uma negação de vários dos aspectos marcantes da poética romântica, já nos romances da dita primeira fase de sua literatura:

Mesmo em seus primeiros livros, quando ainda o cerceavam os cânones românticos e possivelmente o inibia a timidez, o receio de ser diferente dos outros, de enveredar por caminhos até então indevassáveis, já as suas figuras se distinguem pela independência em relação ao meio físico e ao moralismo convencional. Não obedeceu nem ao preconceito, então de rigor, de filiar à natureza tropical o feitio das criaturas, nem ao de fazer personagens exclusivamente boas ou más, tão caro ao romantismo. (p. 58)

Fica assim demonstrada pela autora a inadequação da filiação da obra de Machado de Assis a uma ou outra escola, sendo ela emblemática de uma nova literatura, de uma nova feição literária, ao nosso ver, representada pela utilização do procedimento irônico forjado no romantismo europeu, procedimento estruturador de um texto, alçado ao *status* de princípio estilístico.

A despeito disso, identificam-se alguns traços românticos em sua obra, porém transformados no momento em que entram em contato com o fazer literário de Machado: “Era um romantismo mitigado e estranhamente modificado, o seu. Romantismo e contenção são termos que se repelem, e Machado de Assis foi, antes de tudo, um homem contido, medido e comedido” (*op. cit.*, p. 62).

Adiante em sua análise, a autora afirma ter sido Machado muito mais realista do que romântico, e assim o justifica:

Sem preocupação de escola literária desde que se libertou do romantismo, ele observou, como ninguém entre nós, as criaturas em toda a sua realidade, dando a cada aspecto o justo valor, isto é, apreciando a todos com um critério relativo. Foi assim que esse tímido realizou uma audaciosa revolução na nossa literatura ficcionista, até ele subordinada a valores absolutos, que reduziam a simples figurantes as personagens dominadas pela natureza e pela ética convencional. (p. 72)

Quanto à presença da ironia, Lúcia pratica a crítica biográfica mais comum em relação a esta característica da poética machadiana: ela fala da ironia da vida e do homem irônico, e não, da ironia como elemento estruturante do texto literário machadiano, o que nos parece um equívoco, pois tal crítica perde de vista o aspecto estético da literatura para se calcar na figura, no homem Machado de Assis: “No fundo, a mestra da ironia desse perscrutador de vilanias foi a vida, cujas lições em parte adotou por lhe parecer que a grande culpada era ela” (*op. cit.*, p. 94).

1.1.4 Afrânio Coutinho (1969)

Em trabalho intitulado *A literatura no Brasil* (1969), Coutinho dedica um capítulo inteiro a Machado de Assis, inserido no volume 3 da coleção. Não fugindo à regra, o crítico faz menção à questão da filiação literária de Machado no seguinte trecho:

A sua importância, na vida intelectual brasileira, não encontra paralelo, pela qualidade e abundância da obra e pelo caráter inconfundível do escritor, que atravessou incólume todos os movimentos e escolas, constituindo um mundo à parte, um estilo composto de técnicas precisas e eficazes, e uma galeria de tipos absolutamente realizados e convincentes. (p. 135)

Temos aqui a recorrente supressão dos limites entre autor e indivíduo, quando Coutinho afirma ser o “caráter inconfundível do escritor” um dos elementos responsáveis pela importância de sua obra na literatura brasileira. Por outro lado, o crítico acerta quando afirma que Machado de Assis “atravessou incólume todos os movimentos e escolas”, indo ao encontro do ponto de vista defendido neste trabalho, o qual situa a produção literária machadiana numa espécie de *entre-lugar*, confluência entre Romantismo, Realismo e Modernidade.

Ainda discutindo essa questão, afirma o crítico:

Costuma-se admitir na obra de Machado de Assis a distinção de duas fases [...]. Esse esquema tem a vantagem de assinalar a brusca mutação do romancista, como resultado da crise espiritual dos 40 anos e da ocorrência de grave moléstia que o deslocou para Fribrugo. Seria indiscutível [essa distinção], se não houvesse na fase anterior algumas excelentes produções no gênero do conto e outros modos menores. (p. 137)

A crítica impressionista e biografista desenvolvida à época lançava mão de elementos da vida pessoal do escritor, utilizando-os como justificativas ou causas de seu estilo literário. Há, porém, uma frágil constatação – acertada, diga-se de passagem – que revela a sensibilidade estética de Coutinho, baseada em análise puramente literária: a divisão da obra machadiana em duas fases distintas “seria indiscutível, se não houvesse na fase anterior algumas excelentes produções no gênero do conto e outros modos menores”. Essa afirmativa dá margem à tese desenvolvida aqui, a de que a ironia machadiana é, além de herdada do Romantismo europeu – denotando, portanto, o caráter romântico do fazer literário de Machado de Assis -, elemento presente em todas as fases de sua produção literária, e não, apenas na fase “madura” ou “realista”. A crítica machadiana, na maioria dos casos, coloca a ironia como algo externo ao Romantismo, mas já mostramos, em capítulos anteriores, que a ironia literária faz parte não só do Romantismo, mas, também, de todas as escolas e movimentos literários surgidos a partir da modernidade.

Finalmente, referindo-se à presença do humorismo na obra machadiana, afirma Coutinho: “Tempera ainda o Romantismo, desde os primeiros contos, com o neutralizante que tanto utilizou para evitar a ênfase e o transbordamento sentimental – o humorismo” (p. 140). Para o crítico, o humorismo machadiano – e certamente a ironia aqui está inclusa, de acordo com padrões teóricos de então -, não passa de um tempero, de um agente neutralizador do exacerbado sentimentalismo característico do romantismo, sendo que a hipótese de que o

humorismo é um procedimento formal representante de uma visão de mundo não é sequer cogitada.

1.1.5 Alfredo Bosi (1974)

Em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1974), Alfredo Bosi, a propósito de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, considerado usualmente o divisor de águas da obra machadiana, classificando-a como romântica (anterior) e realista (posterior), afirma:

A revolução dessa obra, que parece cavar um fosso entre dois mundos, foi uma revolução ideológica e formal: aprofundando o desprezo às idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente, que tudo vê e tudo julga, deixou emergir a consciência nua do indivíduo, fraco e incoerente. O que restou foram as memórias de um homem igual a tantos outros, o cauto e desfrutador Brás Cubas. (p. 197)

Para ele, as *Memórias* transgridem tanto a poética romântica quanto a realista, o que sustenta a sua posição de não considerar Machado como “classificável” apenas nesta ou naquela escola literária, uma vez que sua obra transcende ambas definições, revelando um magistral caráter de independência em relação a movimentos literários definidos *a priori*. Bosi considera Machado de Assis adepto de um relativismo onipresente; sua filosofia “pessimista” pode, portanto, apresentar-se como um elemento que talvez justifique a recusa de um ou de outro rótulo para sua literatura:

Menos do que ‘pessimismo’ sistemático, melhor seria ver como suma da filosofia machadiana um sentido agudo do relativo: nada valendo como absoluto, nada merece o empenho do ódio ou do amor. Para a antimetáfísica do ceticismo, a moral da indiferença. (p. 203).

1.1.6 Antonio Candido (1975)

Em *Formação da Literatura Brasileira* (1975), a obra de Machado de Assis é sempre uma referência, sem, entretanto, haver a existência de um capítulo restrito à sua análise. Isto se dá porque o objetivo da obra é realizar uma análise das condições e circunstâncias de formação da nossa literatura. Para Candido, Machado surge no cenário literário brasileiro como um dos primeiros autores a usufruir uma literatura brasileira não mais em formação, mas madura e independente. Ele realiza, pois, uma bem-sucedida carreira no circuito literário do Brasil, aproveitando elementos desenvolvidos superficialmente por seus antecessores, principalmente por José de Alencar.

Em relação a isso, e também referindo-se à questão da filiação literária da obra machadiana, afirma Candido:

Ele [Machado] pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam da capo e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. **Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo.** (p. 104, grifos meus)

1.1.7 José Guilherme Merquior (1977)

Em *De Anchieta a Euclides - Breve História da Literatura Brasileira*, o lugar dado a Machado de Assis em nossas letras é o privilegiado de sempre. Há, porém, algumas idéias novas a respeito de sua obra, principalmente os romances, identificados pelo crítico como *romances impressionistas*. Encontramos, ao longo do último capítulo – *O Segundo Oitocentismo (1877-1902)* –, diversas referências às particularidades da prosa e da poesia

machadianas, bem como considerações a respeito da filiação da obra literária de Machado de Assis a esta ou aquela escola.

Em relação a esta última questão, dando início às considerações sobre o tema, afirma Merquior: “... mas o grande e originalíssimo representante nacional do espírito e da letra da literatura impressionista é Machado de Assis, um contemporâneo, pelo nascimento, dos ultraromânticos” (p. 208). Ainda seguindo esta linha de pensamento, Merquior considera que Machado de Assis chegou ao impressionismo depois de se ter impregnado de traços românticos na juventude.

Ao referir-se aos primeiros livros de contos de Machado, *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia-Noite* (1873), o crítico afirma: “São anedotas às vezes apressadamente redigidas, às vezes cheias de convenções românticas, mas temperadas, sobretudo no último volume, por um humorismo que prenuncia a visão “corrosiva” do Machado maduro” (p. 215). Tal afirmativa interessa-nos, sobretudo, por considerar que já havia, na fase inicial da literatura machadiana, elementos que viriam a ser característicos e fundamentais na obra do *Machado maduro*, elementos como o humorismo, que, para nós, vem a ser uma faceta da ironia romântica européia, absorvida por Machado de Assis através de suas leituras.

Ainda sobre esta questão, o crítico opina:

A despeito da inegável significação de suas obras de índole romântica (do que se convencionou chamar “primeira fase” de sua produção), Machado de Assis só atingiu a dignidade de figura central das nossas letras após ter superado o romantismo – superação que se perfez em torno de 1878-80. (p. 220)

Merquior concorda, assim, com a maioria da crítica acerca da obra machadiana, considerando a sua fase “romântica” menos importante e significativa que sua fase “realista”, sendo a superação do romantismo condição *sine qua non* para atingir a dignidade de figura central de nossa literatura.

1.2 Trabalhos específicos sobre aspectos da obra de Machado de Assis

1.2.1 Sílvio Romero (1897)

Em 1897, Sílvio Romero publica *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. No contrafluxo da crítica, que, em sua maioria absoluta, exaltava a maestria e o lugar privilegiado de Machado nas letras brasileiras, Romero protagonizou momento singular na trajetória da fortuna crítica do escritor, chegando até mesmo a utilizar-se de expressões como “humorismo de almanaque” e “pessimismo de fancaria” para adjetivar sua literatura. Salete de Almeida Cara, na apresentação da edição atualizada do estudo (UNICAMP, 1992), assim comenta esta obra de Romero:

Quanto ao assunto do livro, Romero sabe de antemão que não vai agradar, já que mexe com uma unanimidade nacional, um fetiche, um ídolo, mas demonstra a mais intrigante e absoluta segurança na tarefa de, com “pequena redução” no culto do escritor, colocá-lo nos termos exatos.

Desta crítica, porém, interessa-nos sobremaneira a interpretação de Romero sobre o humorismo machadiano, a qual mereceu a relevância de contar com 3 dos 19 capítulos em que a obra se divide. Em relação a esse aspecto, o autor cita os humoristas ingleses de quem Machado sofreu influência (Dickens, Fielding, Sterne) para, na verdade, empregar o termo *imitação* em oposição direta ao termo *influência*, não creditando mérito algum a Machado.

Em relação ao humor e a propósito da filiação às escolas literárias, assim Romero o caracteriza:

Machado de Assis hoje [na dita 2ª fase de sua literatura] é fundamentalmente o mesmo eclético de trinta anos atrás: meio clássico, meio romântico, meio realista, uma espécie de juste-milieu literário, um homem de meias tintas, de meias palavras, de meias idéias, de meios sistemas, agravado apenas com a mania humorística, que não lhe vai bem, porque não fica a caráter num ânimo tão calmo, tão sereno, tão equilibrado. (p. 162)

Sílvio Romero procede, também, uma crítica biografista, na qual eu lírico e eu real se mesclam num mesmo ser, abolindo todo e qualquer limite entre um e outro. Há, ainda, traços do determinismo vigente na época:

[...] o temperamento, a psicologia do notável brasileiro não são os mais próprios para produzir o humor, essa particularíssima feição da índole de certos povos. Nossa raça em geral é incapaz de o produzir espontaneamente. Não sou eu quem o diz; são os maiores mestres da crítica em nosso tempo. Hennequin, Taine e Scherer são unânimes em declará-lo: o primeiro a propósito de Dickens, o segundo em relação a Carlyle, o último falando de Sterne. (p. 162-163)

1.2.2 Alfredo Pujol (1934)

Com seu *Machado de Assis* publicado em 1934, Alfredo Pujol realiza um estudo da sua obra mesclando crítica e biografismo, como, aliás, era regra na época. Sobre o humorismo de Machado - note-se que, nesta época, era mais comum falar-se em humorismo, em relação à Machado, do que em ironia machadiana, visto estar o primeiro ligado à lógica do absurdo e do ridículo, e o segundo, mais ligado à crítica, à racionalidade -, escreve Pujol: “Esse humorismo, tecido de graça amorável e terna, de benevolência e de brandura, que apenas vê o aspecto grotesco e ridículo da vida, está muito longe do modelo de um Swift ou de um Laurence Sterne” (p. 71).

Obviamente está longe de Swift e de Sterne, visto serem estes autores ironistas, e não, humoristas. Esta constatação, porém, talvez não estivesse disponível à época, devido à falta de critérios estéticos mais consistentes na crítica literária. Além disso, o humor é retratado numa alusão a Pirandello, costumeiramente ligado ao absurdo, porém pintado com cores pessimistas: “Ele aceitou sem revolta o absurdo da natureza humana, e por isso o naufrágio das ilusões e o enigma do universo o deixam quase impassível e indiferente” (p.111). Para o crítico, o humorismo machadiano apresenta-se como contemplação da falta de lógica da vida,

isento de crítica e de opinião (caso oposto ao da ironia que, quando manifesta, caracteriza-se, conforme Jean Decottignies, como uma espécie de “niilismo ativo”).

1.2.3 Augusto Meyer (1935)

Em 1935, Augusto Meyer lança seu *Machado de Assis*, ensaio igualmente cunho impressionista, afeito aos moldes da época. Comparando nosso escritor a Dostoiévski, intitula o primeiro capítulo como *O Homem Subterrâneo*, numa alusão à obra quase homônima do russo. Por ser de cunho impressionista, como já dissemos, tal análise “escorrega” diversas vezes para o biografismo puro e simples, relacionando, sem mediações, autor e narrador, como se possuíssem a mesma identidade e visão de mundo. Nessa atmosfera, Meyer assim considera a ironia machadiana:

A unidade de tom, nos livros da última fase, chega a ser simples monotonia. De *Brás Cubas* ao *Memorial*, sempre o mesmo solilóquio desesperado, quase automático. Muito interessante observar, porém, que a graça do começo e a volúpia da destruição se transformam aos poucos num resmungo seco e na ironia dessorada, sem aquela petulância com que sabia engatilhar a piada, cozinhar situações grotescas, dar piparotes no nariz do leitor. (p. 23)

Meyer trabalha com o conceito de ironia associado ao de *humour*, herdado dos ingleses, relacionando-a a piadas, ao grotesco e aos famosos *piparotes* machadianos no *nariz do leitor*. Aliás, esse contato com o leitor, representando a faceta verdadeiramente irônica de sua obra, no sentido dado à ironia pelo Romantismo europeu, é considerado como um defeito pelo crítico. A exposição das artimanhas de construção do texto literário é considerada como atividade de um *demiurgo cansado*, além de ser acusada de causar desinteresse no leitor:

A intromissão dele no entrecho, como espectador malicioso ou demiurgo cansado, provoca uma dissociação no interesse do leitor, de maneira que ficamos repartidos entre a perversidade do autor e a ingenuidade do Rubião (*Quincas Borba*) ou a paixão dos gêmeos (*Esau e Jacó*). (p. 24)

Voltando à associação entre ironia e humor, diz Meyer sobre Machado, em capítulo dedicado ao *delírio* de *Brás Cubas*:

Para Machado de Assis, a natureza é um imenso absurdo, e a sua visão do mundo se resume num delírio que provoca o riso, como reação consciente. Intuição delirante do absurdo universal e, com a ironia, que é uma defesa da razão, recobro de si mesmo. (p. 34)

O riso consciente de que fala o ensaísta é o riso irônico. A ironia aparece, aqui, como defesa da razão: “Mas pensando o homem reage contra essa fatalidade cega, pelo menos com a ironia que fere e se remorde, pobre vingança de condenado” (p. 36). Isso significa que a ironia machadiana era entendida por Meyer como elemento racional, como algo logicamente pensado, em oposição ao *humour*, ligado à falta de lógica do absurdo, à Pirandello (com o qual, aliás, também Meyer compara o humorismo machadiano Machado). Há, aqui, uma contradição, no momento em que Meyer coloca a ironia e o *humour* na mesma categoria, sendo que aquela liga-se ao racional e este, ao absurdo.

Ainda em torno da ironia presente na obra de Machado de Assis, a seu ver um ironista, o crítico permanece caracterizando a ironia como manifestação do racional e do lógico: “Para um ironista, toda ação impulsiva é ridícula, porque é inconsciente. A grande preocupação do ironista é a de não ser *dupe*, de não se deixar lograr por nada e por ninguém” (MEYER, 1935, p. 57).

Impressionista e biográfica, a crítica de Meyer é um tanto limitada justamente por isso, por carecer, devido também à época em que foi realizada, de instrumentos teóricos

delimitados, instrumentos esses que diminuem as chances de equívocos graves na interpretação dos elementos constitutivos de uma obra literária. Apesar disso, o trabalho de Meyer é considerado ainda hoje um dos melhores já realizados sobre a literatura machadiana, por apresentar idéias inovadoras e ousadas, como o termo de comparação com o homem subterrâneo de Dostoievski.

1.2.4 *Lúcia Miguel-Pereira (1936)*

Em 1936 sai *Machado de Assis*, de Lúcia Miguel-Pereira, misto de crítica biográfica e análise de aspectos de sua literatura. Desta obra, em relação à ironia e ao humorismo, é relevante reproduzirmos o seguinte trecho:

Machado, antes do *Brás Cubas*, já possuía a técnica do "humour" - o gosto dos contrastes, o inesperado das situações, a capacidade de fixar a comédia humana. O que lhe faltava era a piedade pelas criaturas, uma piedade irônica e indulgente, que só mais tarde lhe veio, quando descobriu que a vida não tinha sentido. (p. 194)

Ao contrário de Augusto Meyer, Lúcia Miguel-Pereira não considera humor e ironia como facetas da mesma característica, pois afirma que, ao humorismo já presente desde os primeiros romances de Machado, soma-se, a partir de *Brás Cubas*, a ironia piedosa e indulgente, através da qual o autor manifestou sua visão da "comédia humana", para ele, um espetáculo sem sentido.

1.2.5 Brito Broca (1957)

Em 1957, *Machado de Assis e a política - mais outros estudos* é publicado. Trata-se de uma reunião de artigos comprovando a presença da política na obra machadiana e contestando o caráter de alienação política conferido a ela, visto muitos defenderem não ser a obra de Machado de Assis caracterizada como engajada, considerando-a o mais perfeito exemplo da chamada “Arte pela Arte”.

Interessa-nos nestes artigos, sobretudo, menções ao emprego da ironia e a sua função na literatura de Machado de Assis, bem como a questão da sua filiação literária. No artigo *Jornalismo Político*, assim afirma Broca:

No começo da carreira, nos primeiros tempos de jornalismo, como bom romântico, formou na ala dos Liberais e, colaborando em jornais dessa corrente, não hesitou em criticar os fatos políticos do ponto de vista de um Liberal. Mais tarde, absorvido pela Arte, absteve-se gradativamente do ardor primitivo até recair na ironia dissolvente que lhe caracteriza a maior parte da obra. Na mocidade, combatia; na maturidade passou a sorrir com descrença. (p. 30)

A *ironia dissolvente* de que fala Broca, ao contrário de sua opinião, já existia à época romântica, embora os críticos não percebessem isso naquele tempo. Assim como o procedimento utilizado em literatura pelos românticos europeus, a ironia machadiana aparece em todas suas obras, inclusive não-literárias, como as crônicas, por exemplo. A definição, porém, dessa ironia – *algo que dissolve e sorri com descrença* – parece bem adequada ao significado que ela carrega consigo: ao criticar a sociedade fazendo uso da ironia, Machado de Assis, na verdade, ri desta sociedade, não acreditando em nenhum tipo de “aprimoramento social”, uma vez que são os homens que determinam o ritmo e o fio condutor de uma sociedade; neles, Machado não acredita, apenas descrê, rindo.

Em outro trecho, Broca se refere novamente à ironia machadiana, classificada como humorismo e amalgamada às noções de ceticismo e de descrença; além disso, o crítico menciona uma das mais fortes influências sofridas por Machado:

O ceticismo e a descrença do romancista, cristalizando-se no decorrer dos anos, derivava para o humor, cujos meios naturais de expressão buscava nessa verdadeira experiência que constituía o *Brás Cubas*. **A forma, como acontecia em Sterne, refletia o espírito do livro**: uma narrativa descosida, irregular, sem ritmo, obedecendo aos movimentos íntimos de quem, acionado pela dúvida e a desilusão, não se abandona a um rumo certo; examina, compara, avança, recua, hesitando sempre, sem jamais aderir. (p. 39, grifos meus)

Neste trecho fica claro que, para Broca, humor e ironia não são dois conceitos distintos ou, mesmo, semelhantes: são a mesma coisa. Em certa medida é válida esta “junção”, uma vez que podemos considerar humor e ironia como “duas faces da mesma moeda”. Entretanto tal divisão, neste caso, se dá mais pela ausência de ferramentas teóricas mais consistentes sobre o assunto do que por uma conceituação equivocada. O importante é salientar que o crítico considerava tais elementos – ceticismo, descrença, humor, ironia, riso descrente, dissolução – como pertencentes a um mesmo viés de interpretação, em se tratando da obra de Machado de Assis.

1.2.6 Afrânio Coutinho (1959)

Em 1959, em seu *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*, Coutinho faz uma afirmação em relação ao humorismo machadiano (ainda não se fala em ironia individualmente, sendo esta considerada apenas como uma faceta do humor): “O humorismo de Machado é uma válvula de escape da sua angústia e dos recalques de sua alma acumulados através das injustiças da vida, da maldade humana, do sofrimento físico, e moral,

do espetáculo do mundo. É o disfarce da própria miséria pelo riso dos ridículos alheios” (p. 30-31).

Dessa forma, seguindo uma tendência encontrada em grande parte da crítica machadiana, o autor considera o humor do autor (e pensamos que neste está inclusa a sua ironia) como a expressão de sentimentos e impressões do *homem* Machado de Assis frente às vicissitudes da vida, e não, como um elemento do fazer literário do Machado de Assis *escritor*. Para Coutinho, é a alma de Machado de Assis que, sofrendo as misérias de sua existência, dita o tom humorístico de seus escritos, numa associação direta entre *eu* lírico e *eu* social, o que nos parece distante daquilo que realmente ocorre.

1.2.7 Dirce Côrtes Riedel (1959)

Também em 1959, é publicado *O tempo no romance machadiano*. Em sua análise, a autora também se refere ao humorismo de Machado de Assis:

O humorismo machadiano, expressão da sua filosofia de vida (através dele o autor sugere os problemas mais complexos, parecendo brincar com as idéias), atraiu sempre a atenção da crítica, que o tem interpretado como “disfarce da emoção”, “ângulo de visão”, “sorriso de correção e compreensão”, “dissolução da tragédia pelo raciocínio”, etc. (p. 124-125)

Seguindo a linha da crítica impressionista, Dirce Riedel afirma ser o humorismo de Machado de Assis a *expressão de sua filosofia de vida*, opinião com a qual concordamos, porém com a seguinte ressalva: a relação entre vida e obra de um autor não deve ser estabelecida, *a priori*, de maneira tão automática, sem considerar possíveis - e quase obrigatórias - mediações. É esta ausência de mediações que faz com que expressões como “disfarce da emoção” sejam utilizadas para caracterizar aquilo que é, funcionalmente, um procedimento estruturante da obra literária.

1.2.8 Donald Schüller (1983)

O professor gaúcho publicou, em 1983, *A prosa faturada*, a respeito da obra machadiana, principalmente as *Memórias Póstumas*. Em relação à ironia, assunto ao qual dedica um subcapítulo, o escritor afirma, baseado na classificação que Northrop Frye¹² faz do herói literário:

Memórias Póstumas de Brás Cubas apresenta-mos um completo herói irônico. Irônico deriva do adjetivo grego *eiron*. *Eiron* é um dissimulador. Afeta ignorância para desarmar antagonistas confiantes. Ironista foi Sócrates na arte de ridicularizar teóricos enfatuados. Como ironista, Brás Cubas se levanta da cama para denunciar a falsidade convencional. (p. 25)

Para Schüller, Brás Cubas faz uso da ironia socrática, a “mãe” de todas ironias. A associação parece pertinente, mas não só em relação a Brás Cubas. A classificação de herói irônico pode também se referir a outros personagens machadianos, presentes não só em seus romances, como também em seus contos, personagens como Luís Tinoco (do conto *Aurora sem Dia*).

Interessa-nos, entretanto, a opinião de Schüller sobre a crítica machadiana em relação ao seu humorismo (e à sua ironia):

A crítica machadiana há tempo se ocupa com o humorismo do ficcionista. É de se perguntar se Machado não oferece antes a ironia [...]. O humor anglo-saxônico encobre o tédio produzido pela inocuidade da vida. Enfeita a cotidianidade. O humorista diverte-se com o tédio, resolve, de certa maneira, a situação conflitual. O ironista sublinha o conflito. Convém situar Machado no vácuo da fratura, não na ponte erguida sobre o abismo. (p. 26)

¹² *Apud* Schüller, 1983: “Northrop Frye (*Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973), retomando e ampliando a classificação aristotélica do herói, chega a cinco categorias: o herói divino, superior, por natureza, ao homem, povoa a narrativa mítica. O herói romanescos, superior apenas em grau, comete façanhas maravilhosas, aparece na lenda e no conto popular. O herói líder conserva a superioridade, mas age num ambiente natural; ainda que superior em poder, está sujeito à ordem social e à natureza, é o herói da epopéia e da tragédia. O herói da comédia e da ficção realista é um homem como nós, tem as nossas qualidades e vive em ambientes que nos são familiares. **O herói irônico mostra-se inferior em poder e inteligência, é malgrado e absurdo**, encontramos na ficção de Kafka e Joyce”. (p. 24-25, grifo meu). Esta citação está em *apud* devido ao foco de nosso trabalho não ser a questão dos tipos de herói.

Vale ressaltar a distinção entre humor e ironia feita pelo autor. Enquanto o humor é conciliatório, a ironia é opositória, definições estas presentes e já trabalhadas anteriormente quando da exploração do verbete *ironie* constante do dicionário de Henri Morier¹³. Esta é, portanto, uma abordagem mais contemporânea do tema, baseada em instrumental teórico mais “refinado” intelectualmente, deixando de lado a crítica impressionista de outros trabalhos já aqui referidos.

1.2.9 Ivan Teixeira (1988)

Publicado em 1988, *Apresentação de Machado de Assis* fornece subsídios para análises temáticas e formais da literatura machadiana, funcionando como uma espécie de sumário de aspectos possíveis de ser trabalhados na obra do escritor. Considerando a ironia como elemento constitutivo do humor, afirma o crítico: “Contra o humor não há argumentos. Através dele, Machado de Assis reescreve a Bíblia, altera a filosofia oriental, corrige a ciência, atribui poder humano às aranhas, faz os mortos falarem, transforma mendigos em reis, inocenta vagabundos e incrimina poderosos” (p. 78). Ou seja, a função do humor é alterar, corrigir, tornar a colocar as coisas em seus devidos lugares; mas essa é, também, a função da prosa irônica.

O ironista, como já vimos anteriormente, é um indivíduo com sede de justiça, que através da ironia denuncia o que está errado de acordo com sua visão de mundo. A função crítica da ironia está, portanto, incluída na função crítica do humor, embora diverjam na maneira de efetivar tal crítica: enquanto o humor concilia, a ironia opõe. Para Teixeira, o humor machadiano é fundido com o pessimismo, e essa talvez seja a melhor definição de ironia a que podemos chegar: humor acrescido de pessimismo.

Ainda a respeito da ironia e do humor machadianos, constata o crítico:

¹³ Vide 2.4 Notas sobre a Diferença entre Ironia e Humor

Paródia é a recriação irônica de qualquer estrutura consagrada pela tradição. Constitui-se numa das marcas fundamentais do humorismo de Machado de Assis. Ele foi o primeiro escritor a adotar sistematicamente tal procedimento em nossa literatura. As estruturas mais parodiadas por ele são os sistemas filosóficos e os estilos literários. [...] como praticamente não há página machadiana sem ironia, pode-se afirmar que o conjunto de sua obra forma uma enorme paródia da existência. (p. 79)

1.2.10 Roberto Schwarz (2000)

Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz inicia o *Prefácio* com a seguinte série de questionamentos:

Em que consiste a força do romance machadiano da **grande fase**? Há relação entre a originalidade de sua forma e as situações particulares à sociedade brasileira no século XIX? Que pensar do **imenso desnível entre as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a nossa ficção anterior, incluídas aí as obras iniciais do mesmo Machado de Assis?** (p. 9)

Portanto, Schwarz postula a existência de uma grande fase machadiana, iniciada com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, fase esta de nível mais elevado do que o de seus romances iniciais (considerados por muitos como românticos). Ora, é exatamente o oposto do que pretendemos provar com esta pesquisa, uma vez que já encontramos alguns dos elementos dessa “grande fase” nos primeiros romances, contos e crônicas de Machado de Assis. Ainda seguindo essa linha, afirma Schwarz:

A descontinuidade entre as *Memórias Póstumas* e a **literatura apagada da primeira fase machadiana** é irrecusável, sob pena de desconhecermos o fato qualitativo, afinal de contas a razão de ser da crítica. (p.222, grifos meus)

Novamente o crítico reforça sua crença na existência de duas fases distintas e desniveladas na obra de Machado de Assis, crença com a qual nosso trabalho antagoniza.

1.2.11 Massaud Moisés (2001)

Em trabalho recente - *Machado de Assis: ficção e utopia* (2001) -, o crítico dedica um capítulo especial à ironia presente nos contos machadianos, do qual selecionamos o trecho final:

O resultado é uma comédia humana carioca nos seus momentos mais característicos. Desenhada porém dum tal modo que nela se contemplam os paradigmas da sociedade burguesa da época. E não só: na sondagem do cidadão miúdo, por vezes suburbano, Machado surpreende arquétipos universais, como se o Rio de Janeiro do seu tempo fosse o microcosmos onde se espelhava o ser humano de outras paragens e outros tempos. **E tudo com o fino humor e a sutil ironia que constituíram as forças motrizes da sua cosmovisão.** (p. 119, grifo meu)

Mesmo contando com instrumental teórico mais consistente, devido à época em que foi escrito, Moisés segue a mesma tendência de outros críticos, apenas citando a ironia machadiana, junto ao humor, como força motriz da sua cosmovisão. No caso, não fica claro de quem é essa cosmovisão caracterizada pelo uso do humor e da ironia, se é do *eu* lírico ou do *eu* social. Além disso, apenas citar humor e ironia como elementos constitutivos de sua obra, sem mostrar como, efetivamente, tais procedimentos se realizam no texto machadiano, empobrece a crítica, uma vez que falta fundamentação para afirmarmos que tal ou qual técnica ou estratégia são empregadas pelo autor em seus textos.

Já em relação à divisão entre Romantismo e Realismo, defendida por grande parte da fortuna crítica da obra de Machado de Assis, afirma Moisés:

Mesmo os contos que rendiam tributo à moda romântica resistem ao teste da releitura, como é o caso de *Miss Dollar*. E a razão talvez resida no fato de, à maneira dos 4 primeiros romances de Machado, de inflexão romântica, conterem estilemas que serão constantes na fase madura do escritor. (p. 118)

Nesse aspecto, concordamos com o crítico: encontramos, na fase romântica do escritor, elementos característicos da escola realista, bem como, na fase realista, o procedimento irônico, por nós considerado como herdado dos românticos europeus. Assim, a obra de Machado de Assis se situa naquele *entre-lugar* que defendemos neste trabalho, apresentando um misto de elementos românticos e realistas, sendo, portanto, moderna.

2 IRONIA

Até o século XVIII, a ironia foi compreendida apenas como uma forma oratória que não possuía domínio específico na literatura, sendo considerada uma figura pela qual se fazia entender o contrário do que se dizia. Esse conceito de ironia, ligado estreitamente à Retórica e de caráter essencialmente lingüístico, remete a oradores latinos como Cícero (I a. C.) e Quintiliano (I d. C.).

Para Cícero, a essência da ironia era uma atitude de dissimulação retórica (razão pela qual “traduziu” o termo grego *eirōneia* pelo latino *dissimulatio*). A ironia aparece como uma técnica de *dissimulatio*, o tipo de dissimulação através da qual as palavras expressam o contrário do que se quer dizer, mas cujo “tom” (variável pertencente à arte retórica) do que é dito indica que existe uma divergência entre a palavra pronunciada e o sentido que se quer dar a ela.

Junto a essa definição, aparece o conceito de “urbanidade” e de “agradabilidade”: a ironia é “urbana e agradável”, para Cícero, quando as palavras, diferindo-se do que é entendido, produzem um discurso apazível, mas de uma maneira séria. Para ele, a ironia era o protótipo da arte da conversação espiritual e cultivada. Nesse sentido, Sócrates era definido como um homem refinado, elegante, sem pretensões e espirituoso. Cícero aproxima duas noções para, após, colocá-las como opostas: a figura da antífrase - que consiste em uma inversão semântica - e a ironia propriamente dita - que considera uma atitude de dissimulação do enunciador. A ironia, portanto, diz respeito ao enunciador e, também, ao enunciado, promovendo um encontro entre antropologia e retórica.

Quintiliano, limitando a ironia à figura da antífrase e desconsiderando o cunho antropológico de Cícero, que incluía o enunciador como peça fundamental do emprego da ironia, considerava a ironia não como uma atitude, mas mais especificamente como um tropo ligado à linguagem retórica, caracterizando-a também como uma forma de expressão em que

se dava a entender o contrário do que era dito. Para ele, a ironia era uma forma singular que criava um contraste geral entre o que era dito e o que era pensado na realidade do discurso. Quintiliano ressaltava ainda que, com a ironia, a intenção do orador diferia do que ele dizia e a platéia compreendia o contrário do que era expresso.

Porém, antes mesmo desses oradores, Aristóteles já havia se dedicado à ironia, baseado em algumas noções que aparecem nas suas obras, como a diferenciação entre *eirōneia* e *alazoneia* (ironia e fanfarronice), trabalhadas na *Poética* e na *Retórica*. Importa aqui, sobretudo, centrar a presente pesquisa, em relação à Antigüidade Clássica, em Sócrates (470-399 a. C.), Platão (428-348 a. C.) e Aristóteles (384-322 a. C.), visto que oradores como Cícero e Quintiliano utilizaram em seus trabalhos categorias como riso, cômico, urbano, agradável e útil¹⁴, além de terem enfatizado o caráter retórico-lingüístico da ironia, o que por ora foge ao nosso enfoque.

Logo, no período clássico, onde foram forjadas as definições retóricas da ironia, definições que exerceram grande e duradoura influência sobre as definições de ironia ao longo dos séculos, encontramos, basicamente, duas correntes. Uma delas a considera como um discurso no qual se faz entender outra coisa além do que as palavras dizem, porém recusa-se a limitar a ironia à antífrase (inversão semântica). Esta definição, credora de Cícero, é muito vasta e pode ser pertinente a outros fenômenos como a metáfora, a metonímia e o sinédoque. A outra, restringe a ironia aos casos de inversão semântica, ou seja, à figura da antífrase; segue, portanto, a linhagem de Quintiliano. O problema se coloca na medida em que se constata que a ironia vista apenas como antífrase (significando, na maioria dos casos, um simples contrário) não contempla a variedade de suas manifestações possíveis.

A partir do final do século XVIII, já no Romantismo, ocorreu, na literatura e na crítica literária, uma mudança no conceito corrente de ironia, trazendo à tona uma possível relação

¹⁴ Para um estudo mais abrangente das diferentes formas pelas quais o riso foi tomado como objeto do pensamento desde Platão e Aristóteles até Cícero e Quintiliano, ver ALBERTI, 1999, capítulo 2: *As "origens" do pensamento sobre o riso*.

desta nova concepção com uma mudança no gosto literário, que resultaria na chegada à modernidade. Nesta época, surge um conceito de ironia inteiramente novo, cujo discurso duplo e ambíguo era o único ponto em comum com o conceito tradicional retórico e que, contrário a este último, se referia à eficácia da ironia na literatura.

Passou-se a considerar, partindo do período romântico, a dissimulação da ironia como elemento da configuração literária, e o marco teórico deste novo conceito de ironia é a obra de Friedrich Schlegel (1772-1829). A partir dele e, principalmente, de alguns de seus *Fragmentos*¹⁵, a ironia apropria-se da literatura, passando a ser uma forma de interpretação não só de obras escritas durante a Era Romântica, mas também de obras anteriores, como foi o caso do romance *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes (1547 – 1616).

Foi, então, o termo "ironia romântica" que expressou esta transformação, termo indicativo de que, além da significação retórica da ironia - englobando uma espécie particular de atitude do enunciador - existia também uma forma literária desta, "descoberta" pelos românticos. Ernst Behler aborda com precisão a questão da nomenclatura utilizada, mostrando-nos que a "ironia romântica" não se refere apenas a uma determinada época, mas, antes disso, é sinônimo de ironia literária e de ironia moderna:

Quando se emprega hoje o termo 'ironia romântica', diz-se imediatamente que se trata desta ironia que aparece especificamente na literatura, com a qual o autor está presente na sua obra e coloca todos os jogos possíveis de dissimulação. Esta ironia não está limitada a um gênero literário: ela aparece do mesmo modo na narrativa, no drama e na poesia. Ela não está mais limitada temporalmente a épocas determinadas, mas constitui geralmente uma característica da literatura moderna. (BEHLER, 1997, p. XI, tradução minha)

¹⁵ Na *Lyceum*, fragmentos 37, 42 e 108; na *Athenäum*, fragmentos 51

Percebemos isso nos escritores que mantiveram estreita relação com os românticos quanto ao uso da ironia, como Fielding, Swift, Sterne e Voltaire¹⁶. A "descoberta" desta ironia, entretanto, não foi somente tratada pela literatura, mas também em relação à teoria.

A expressão “ironia romântica” não designa, portanto, tipos de enunciados praticados somente pelos artistas do período, mas, como a ironia socrática, representa uma atitude mental específica face à criação literária, atitude subentendida por uma certa visão de mundo. O adjetivo “romântico”, qualificando esta atitude e sua conseqüente produção em literatura, pode, assim, ser aplicado a diferentes épocas da história.

Ainda em Behler, encontramos a seguinte caracterização teórica da ironia:

A relação do autor com sua obra, sua 'saída' das estruturas poéticas da ficção, seu movimento que lhe faz atravessar e transcender a criação literária (fenômeno no qual se desenha uma problematização da comunicação literária) foram considerados como características autênticas da ironia. (BEHLER, 1997, p. VIII, tradução minha).

Em vista disso, tentamos recompor o trajeto que levou à transformação do conceito de ironia, partindo da Antigüidade Clássica e chegando até o Romantismo, período que muito nos interessa, por nele estar incluso o momento em que a ironia passou a ser um elemento literário, em oposição à teoria retórica. Convém ressaltar, contudo, que embora a ironia tenha pertencido estritamente à arte retórica, desde a Antigüidade Clássica até a Era Romântica, houve, também durante o período de dominância retórica, uma transformação em seu conceito, a qual se localiza na obra de Aristóteles, autor de fundamental importância na trajetória da concepção de ironia numa linha de tempo que tentaremos percorrer.

¹⁶ Henry Fielding (1707 – 1754), Jonathan Swift (1667 – 1745), Laurence Sterne (1713 – 1768) e Voltaire (1694 – 1778).

2.1 Antigüidade Clássica: a matriz socrática da ironia

Ao procurarmos exemplos da ironia clássica, constatamos que os teóricos dessa concepção vêm em Sócrates sua verdadeira matriz. Kierkegaard, por exemplo, afirma que o conceito de ironia fez sua entrada no mundo com Sócrates. A ironia socrática, em linhas gerais, consistia em se fazer humilde, em revelar às pessoas sua contradição, como uma tentativa de esclarecer pontos de vista e de expor a presunção e a ignorância dos indivíduos, para, a partir disso, oportunizar uma experiência de autoconhecimento do interlocutor.

O interlocutor de Sócrates via-se, então, dividido entre duas atitudes em relação a ele e a suas palavras: a zombaria ou a discordância. A ambigüidade e a duplicidade sempre estiveram na base da ironia, como bem demonstram os diálogos socráticos. Neles, o espírito irônico traveste-se de uma espécie de auto-humilhação refinada, mas também dotada de humor, como veremos em alguns exemplos, mais adiante. Beth Brait afirma que:

A ironia pode ser estudada a partir das atitudes filosóficas de Sócrates e da maneira como Platão e Aristóteles interpretaram os diálogos socráticos. A 'ironia socrática' pode ser considerada a partir da distinção entre ironia como atitude e ironia como linguagem. Quando se fala filosoficamente das atitudes irônicas, a linguagem é a única dimensão que possibilita a apreensão e a compreensão desse procedimento. (BRAIT, 1996, p. 25)

Platão e Aristóteles são, portanto, fundamentais para uma compreensão do conceito clássico de ironia, fazendo um amálgama entre ironia como atitude e ironia como linguagem. Partindo de Sócrates, eles realizam as principais interpretações daquele que é considerado, até hoje, como uma espécie de "fundador" da ironia como forma discursiva.

É preciso ressaltar que o primeiro termo conhecido em relação à ironia representa um agente, o *eirōn*, e não o resultado de uma ação, a própria ironia. Isso significa que a ironia remete, em primeiro lugar, a um comportamento, só depois ligando-se a uma forma discursiva

pertencente à arte retórica. *Eirōn* significa aquele que interroga, que coloca ou que se coloca questionamentos, daí Sócrates ser assim considerado.

Este termo, junto a seu oposto, o *alazon* (fanfarrão)¹⁷, foi retirado da comédia grega, onde era utilizado para designar personagens dissimulados, mentirosos e pouco dignos de confiança. Advém daí a carga negativa que a ironia carregará ao longo de sua história. Mas esse *eirōn* – indivíduo que pratica a ironia – possui, na verdade, duas cargas: a positiva, devido à evidente inteligência de sua zombaria, e negativa, devido à dissimulação por ele empregada.

É Platão que, tomando este termo emprestado da comédia grega, utiliza-o em seus diálogos filosóficos para caracterizar Sócrates e sua ironia peculiar. O *eirōn*, no caso socrático, assemelha-se ao *trickster*¹⁸ devido a alguns traços fundamentais, como a aparente fraqueza e a inferioridade de sua situação social e de sua beleza em relação aos seus adversários (valores essenciais aos cidadãos gregos). Apesar desses traços, ele triunfa sobre as falsas opiniões e restabelece a verdade devido à sua inteligência cáustica, levando seus adversários, de maneira dissimulada e através de um jogo de questionamentos, à contradição. Sócrates pode ser visto como um “*trickster* do intelecto” (MERCIER-LECA, 2003, p. 10).

Na verdade, o *trickster* tem muito do *eirōn*. Este último, apesar de desprovido dos valores de seus oponentes (ele é pobre, avaro, negligente, um tanto ridículo face aos membros da alta sociedade), consegue fazer a verdade triunfar através de um jogo astucioso que induz o adversário a reconhecer seu erro. Sócrates é o *eirōn*, o *trickster*, que leva seu adversário à

¹⁷ Oposição estabelecida por Aristóteles: *eirōn*, *eirōneia* (ironista, ironia) oposto a *alazon*, *alazoneia* (fanfarrão, fanfarronice). Advém daí o caráter inferior do *alazon* em relação ao *eirōn*, já que a *eirōneia* era tomada como uma atitude séria, oposta à *alazoneia*, de caráter menos sério.

¹⁸ Personagem embusteiro, trapaceiro, típico das mitologias norte-americanas. "O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. [...] Leonardo [Memórias de um Sargento de Milícias] pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando freqüentemente terceiros na sua solução. Essa gratuidade aproxima 'o nosso memorando' do *trickster* imemorial, até de suas encarnações zoomórficas [...] dele fazendo, menos um anti-herói do que uma criação que talvez possua traços de heróis populares, como Pedro Malasarte." CANDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. Revista do IEB, São Paulo: EdUSP, 1970. n.8, p.67-89.

contradição fragmentando ao máximo sua argumentação, de maneira que a soma das conclusões a que o adversário chega anule o seu postulado inicial.

Houve, entretanto, em relação à disseminação do pensamento socrático, junto a Platão, outros dois autores: Xenofonte, que se prendeu somente à imediatez de Sócrates, ou seja, dedicou atenção apenas ao terreno da sua vida prática, deixando de caracterizar sua profundidade filosófica, e Aristófanes, que, em oposição a ambos, apresentou Sócrates como um fanfarrão (*alazon*), considerado por alguns historiadores apenas como uma espécie de caricatura de Sócrates quando jovem.

A imagem do Sócrates irônico e magistral filósofo, portanto, estabeleceu-se apenas nos diálogos platônicos. Encontramos fecundas referências às diferentes interpretações de Sócrates em Kierkegaard¹⁹. Obviamente, a importância maior é dada a Platão, mas parecem cabíveis algumas palavras sobre Xenofonte e Aristófanes.

Como já colocado, Xenofonte prende-se à vida prática de Sócrates. Em relação à sua condenação em Atenas, ele o defende de tal maneira que, segundo Kierkegaard, num dado momento, Sócrates aparece não apenas como inocente, mas como inofensivo, como um indivíduo "bonachão, conversador e engraçado", incapaz de fazer mal ou bem a alguém, o que não correspondia à essência de Sócrates, ao seu alto espírito, retratado nos diálogos de Platão. Para Kierkegaard, ao "suprimir tudo o que havia de perigoso em Sócrates", Xenofonte "realmente reduziu-o, em última análise, ao absurdo". Em *Ditos e feitos memoráveis de Sócrates*, Xenofonte traça um perfil do mestre captando não sua profunda filosofia, mas sua grandeza humana.

Sobre a visão de Sócrates encontrada em Aristófanes, "Platão e Aristófanes têm, então, isto em comum: suas exposições são ideais, mas em relação recíproca, inversa, pois Platão tem a idealidade trágica, e Aristófanes, a cômica". (KIERKEGAARD, 1991, p. 109) Em

¹⁹ *O Conceito de Ironia* constantemente referido à Sócrates.

algumas de suas comédias, Aristófanes apresenta Sócrates como um protótipo dos filósofos que especulam sobre os fenômenos celestes, proferindo absurdos científicos.

Embora pareça que essa imagem não corresponde à realidade de Sócrates, Kierkegaard afirma que:

Caso se queira admitir que a ironia era o que constituía a vida de Sócrates, decerto se há de conceder que esta oferecia um aspecto muito mais cômico do que no caso de se pretender que o princípio socrático era o da subjetividade, da interioridade, com toda a riqueza de pensamentos que aí se encontra. (KIERKEGAARD, 1991, p. 110)

Vale ressaltar, também, que o Sócrates de Aristófanes era jovem, longe da maturidade retratada por Platão e Xenofonte, o que justifica, em parte, a grande diferença entre as abordagens. Porém a visão de Aristófanes sobre Sócrates possui algum fundamento, pois o efeito de comicidade que ele pretendeu lhe dar não apresentaria resultado, se nela o público não encontrasse alguma correspondência com o real.

Encontramos, em Platão e Aristófanes, a síntese mais qualificada da figura de Sócrates, em suas dimensões trágica e cômica. Ao falarmos em ironia socrática, é Platão que surge como a mais verossímil fonte, mas por mais que o espírito irônico socrático esteja claramente presente nos diálogos platônicos, o próprio conceito ainda trazia consigo uma aura de charlatanice intelectual, de fraude e de hipocrisia, o que remete à visão de Aristófanes. Muitas vezes, seus interlocutores viam, em Sócrates, um discurso vazio, chegando até a censurarem sua atitude irônica: a profissão de sua ignorância era interpretada, por muitos, como uma hipocrisia que merecia, justamente por isso, o nome de ironia.

Porém, para este trabalho, importa-nos a fala irônica de Sócrates encontrada, principalmente, nos diálogos de Platão. Seu maior e mais conhecido exemplo é o de quando Sócrates se posiciona em relação ao oráculo de Delfos, na *Apologia*, quando este o proclamara como o mais sábio dos homens. Frente a essa situação, ele profere estas palavras:

Quem sabe é apenas o Deus, e ele quer dizer, por intermédio de seu oráculo, que muito pouco ou nada vale a sabedoria do homem e, ao afirmar que Sócrates é sábio, não se refere propriamente a mim, Sócrates, mas só usa meu nome como exemplo, como se tivesse dito: 'Ó homens, é muito sábio entre vós aquele que, igualmente a Sócrates, tenha admitido que sua sabedoria não possui valor algum'. (PLATÃO, 2000, p. 73)

Para Sócrates, o sentido dessa superioridade a ele atribuída pelo oráculo era o de fazer com que os homens, ao reconhecerem sua ignorância, promovessem o início do reencontro com si próprios, e aí se encontra a ironia:

A demolição das falsas idéias que fundamentam a falsa imagem que as pessoas têm delas próprias é o que pretende a ironia. (...) A ironia socrática tem, assim, a função de propiciar uma catarse, uma purificação da alma por via da expulsão das idéias turvas, das ilusões e dos equívocos que distanciavam a alma de si mesma. (SÓCRATES, Os Pensadores, p. XX)

A ironia socrática adquire, então, uma dimensão de catarse, ou seja, ela propicia uma espécie de expiação da alma, através da admissão da ignorância sobre algo que o interlocutor julgava conhecer profundamente, visando a uma posterior reconstrução do seu ponto de vista, baseado em novos parâmetros.

Sócrates configurava sua ironia como um tratamento da alma, como um mecanismo de purgação que levava à reconstrução da mesma. Daí haver uma escolha de seus interlocutores, pois nem todos estariam aptos a receber tal “tratamento”: os escolhidos eram aqueles psicologicamente preparados para dar início a um processo de autoconhecimento.

Portanto o esquema básico da ironia socrática consistia em transformar uma assertiva em interrogação, demonstrando, com isso, o desconhecimento ou a ausência de convicção do interlocutor. A palavra-chave da ironia era, nesse esquema, a contradição que, muitas vezes, levava à ambigüidade e à duplicidade, elementos que perduraram na abordagem literária que mais tarde se fez da mesma, iniciada no Romantismo.

Existiu um termo grego, *eirōneuesthai*, "falar de maneira irônica", que designou, na maioria das vezes em que foi empregado, o comportamento característico de Sócrates. Nesse caso, ele era considerado um *eirōn*, termo que, numa interpretação negativa, funcionava como uma injúria, associado aos mentirosos e aos trapaceiros. O *eirōn* era também um personagem estereotipado da comédia grega que, sob a máscara da inocência, escondia uma astúcia matreira, caracterização que fazia jus ao esquema básico da ironia socrática (transformar uma certeza em uma dúvida). Foi a personalidade de Sócrates e sua representação artística por Platão que enobreceram o conceito de *eirōn*.

Contudo é com Aristóteles que a ironia aparece como linguagem e, também, como uma atitude intelectual própria de um tipo de homem, a saber, ainda Sócrates. Aqui percebemos uma transformação semântica do termo ironia, baseada na pessoa de Sócrates e na forma artística do diálogo platônico.

Aristóteles funda sua definição de ironia evocando a oposição entre *eirōneia* (ironia, dissimulação) e *alazoneia* (fanfarronice), atenuação e exagero, modéstia e presunção, vistas todas como maneiras de divergir da realidade. O irônico, porém, parece mais nobre, pois quando ele se expressa da maneira que o caracteriza, não é para seu próprio proveito, mas apenas para enfatizar algum aspecto. Para ele, a ironia era uma forma superior de zombaria: o irônico diverte a si mesmo, enquanto o bufão procura divertir os outros:

Se na *Ética a Nicômacos* e na *Poética* a ironia pode ser localizada no quadro de uma análise sistemática das atitudes fundamentais do ser humano ou mesmo sob uma dimensão estética, na *Retórica* é o cômico que merece uma reflexão, integrado, por assim dizer, numa 'teoria da degradação': 'A ironia tem alguma coisa mais elevada que a bufonaria. Pela primeira, faz-se uma brincadeira em vista de si mesmo, enquanto o bufão ocupa-se de um outro'. (BRAIT, 1996, p. 21)

Em Aristóteles, contudo, encontramos diversas definições de ironia, variando conforme os contextos onde se incluem e representando atitudes particulares dos homens a quem se referem. Mesmo em uma só obra, como a *Retórica*, por exemplo, há diferentes concepções de ironia, variando de acordo com a situação apresentada.

Nos textos éticos de Aristóteles, a ironia é medida pela sua autenticidade, ou seja, a *eirōneia* é a atenuação e a *alazoneia*, o exagero. Aqui define-se a ironia como uma divergência em relação ao caráter autêntico de sua manifestação. O fanfarrão é o contrário do homem autêntico; a fanfarronice é pior que a ironia.

Porém o que encontramos em Aristóteles é o fato de que ele toma o exemplo de Sócrates para ilustrar o aspecto nobre e eminente da ironia. Assim, ela conserva sua significação clássica.

Há uma outra circunstância, porém, que fez de Sócrates o protótipo clássico do irônico, ligada à sua atitude exterior e ao seu aspecto físico, constituindo, por assim dizer, um jogo entre aparência/essência, pleno de ambigüidades. No *Banquete* de Platão, quando Alcebiades compara Sócrates aos silenos (divindades esculpidas que, no seu exterior, representavam personagens satíricos e grotescos e que continham, no seu interior, ouro e pedras preciosas), contrasta seu aspecto exterior com seu nível intelectual. Esse "disfarce" de Sócrates, quando se faz passar por um ignorante, era um tipo de dissimulação designado como ironia.

Em obras atribuídas a ele, Aristóteles também se ocupa da caracterização visual da ironia. Na *Fisionomia*, apresenta o irônico com uma idade elevada, um comportamento negligente e rugas ao redor dos olhos. Entretanto, em outro texto atribuído a Aristóteles, mas certamente redigido depois de sua morte, *Retórica para Alexandre*, a ironia volta a uma formulação retórica, sendo definida como uma maneira sarcástica de falar, através da qual se expressa o contrário do que se quer dizer.

A partir desse momento, a ironia socrática, e a auto-redução que a caracterizava, dirige-se a um outro. Assim, ela passa a ser empregada como elogio para censurar e como censura para elogiar. Esta forma de expressão irônica alia-se ao tom da fala, à acentuação e à atitude, permitindo a compreensão da opinião verdadeira. Vale ressaltar que Sócrates continua a ser modelo desta maneira de falar considerada elegante.

Logo, na Antigüidade, a ironia é primeiro a atitude do *eirōn* e relaciona-se a uma questão ética, e não de retórica. Esta noção de ironia interessa, e muito, à filosofia, mesmo no caso da atitude irônica que, visando a denunciar os falsos valores e a colocar em questão as crenças partilhadas por determinado grupo (os pré-julgamentos), repousa sobre certo arsenal retórico, visto que tal atitude está fundamentada na linguagem.

A influência da ironia socrática (Sócrates, o *eirōn*) manifesta-se ao longo da história pelo interesse que por ela teve a filosofia, uma vez que a essência de tal ironia era, em geral, ligada a problemas de ordem ética. Outro elemento que perdurou na definição de ironia foi a idéia de dissimulação do ironista: a ironia está presente, em primeiro lugar, no afastamento do ironista em relação a ele mesmo.

2.2 A ironia entre a Antigüidade e o Romantismo

A definição retórica da ironia estendeu-se até o século XVIII. Durante a Idade Média, ela continuou sendo concebida como uma figura retórica, visto que a alegoria e a metáfora eram mais prestigiadas pelos autores medievais e renascentistas do que a ironia. Logo, a ironia socrática permaneceu desconhecida na Idade Média, sendo redescoberta somente na Renascença.

No período medieval, devido ao desconhecimento em relação a Sócrates, foi preciso estabelecer distinções entre a ironia e, por exemplo, a mentira, justificando seu uso. Para

tanto, recorreu-se a Deus e a Cristo, em certas passagens onde havia o uso da ironia, ou seja, onde havia um dito querendo significar o contrário. O modelo de ironia então utilizado era o de Aristóteles, representado pela passagem da *Fisionomia* anteriormente citada, que valorizava o aspecto visual do irônico.

Na Renascença, redescobre-se a obra de Platão e, com ela, a figura de Sócrates vem à tona, mas por pouco tempo, já que nos manuais de retórica dos séculos XVII e XVIII, sua figura praticamente não é mais evocada. No século XVIII, Jonathan Swift acrescenta algo de novo na concepção clássica de ironia que então vigorava. Swift certamente ligava-se à antiga concepção de ironia, aquela do discurso duplo, onde o dito difere do entendido, mas as categorias de urbanidade e de agradabilidade, muito evidenciadas por Cícero, não encontravam espaço na sua literatura. Sua ironia é classificada como amarga e, até mesmo, como uma severa sátira, classificações até então não empregadas em relação ao significado e ao uso da mesma.

Seu texto satírico intitulado *Modesta Proposta* para prevenir que, na Irlanda, as crianças dos pobres sejam um fardo para os pais ou para o país, e para as tornar benéficas para a República (1729) é exemplar em relação a essa corrosiva amargura. Ironicamente, o autor propõe resolver o problema social dos marginalizados aproveitando suas crianças como alimento, gerando recursos para a sociedade: “Minha intenção está longe de limitar-se a cuidar apenas das crianças dos mendigos declarados; é de alcance bem maior, e deverá abranger todas as crianças de uma certa idade, que nasceram de pais efetivamente tão pouco aptos a sustentá-las quanto aqueles que pedem por nossa caridade nas ruas”²⁰.

²⁰ SWIFT, Jonathan. *Modesta Proposta* e outros textos satíricos. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

2.3 Ironia Romântica: literatura, filosofia e modernidade

A partir do romantismo, a linguagem começa a refletir sobre si mesma e, ao mesmo tempo, busca continuamente ir além de si mesma, se confundir com as coisas. O modernismo desdobrará os mesmos conceitos - não há ruptura radical entre românticos e modernos. (LORENZO MAMMI apud NESTROVSKI, 1996)

Foi em meados do século XVIII que se iniciou uma mudança no conceito de ironia que, até então, tradicionalmente ligava-se à retórica. Era a transformação que fez a ironia passar de sua forma antiga à sua forma moderna, de sua forma clássica à sua forma romântica. Para tanto, os românticos alemães refletiram sobre a ironia partindo de Sócrates, sem, no entanto, abandonar a tradição retórica.

Friedrich Schlegel foi o pensador que introduziu essa nova concepção de ironia, estreitamente ligada à formação da teoria literária do primeiro romantismo, caracterizando-a como o elemento que garantiria ao poeta a liberdade de espírito. A importância desse pensador está no fato de que sua concepção de ironia introduz o elemento filosófico da ironia socrática na dimensão literária: foi ele que estabeleceu a distinção entre ironia retórica e ironia filosófica (socrática), sendo o principal teórico da ironia literária (e/ou romântica, e/ou moderna). No fragmento 42 da revista *Lyceum*, fundamental no processo dessa transformação conceitual, ele afirma:

A filosofia é a verdadeira pátria da ironia, que se poderia definir como beleza lógica, pois onde quer que se filosofe em conversas faladas ou escritas, e apenas não de todo sistematicamente, se deve obter e exigir ironia; e até os estóicos consideravam a urbanidade uma virtude. Também há, certamente, uma ironia retórica que, parcimoniosamente usada, produz notável efeito, sobretudo na polêmica; mas está para a sublime urbanidade da musa socrática, assim como a pompa do mais cintilante discurso artificial está para uma tragédia antiga em estilo elevado. (SCHLEGEL, 1997, p. 26)

Nesse trecho aparecem tanto características que marcam o sentido retórico da ironia, como *urbanidade* e *polêmica*, como também marcas desse novo sentido romântico e moderno, como *beleza lógica* e *filosofia*. Fazer da filosofia a "pátria" da ironia significava afirmar que a ironia era originária de uma forma particular de argumentação filosófica, praticada por Sócrates e transformada em arte por Platão, em seus diálogos: aqui está a "beleza lógica" da ironia. Nossa compreensão atual da mesma filia-se à nova concepção desenvolvida por Schlegel: um avanço em relação à forma clássica da ironia, preconizando a literatura irônica moderna.

Mesmo sendo o principal teórico desta nova concepção, Schlegel não deixou de reconhecer a matriz socrática da ironia, pois o que ele fez, na verdade, foi introduzir a dimensão filosófica da ironia socrática no campo literário. A ironia de Sócrates, portanto, não deixou de ser considerada, como podemos constatar no fragmento 108 da mesma revista:

A ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. Para aquele que não a possui, permanece um enigma, mesmo depois da mais franca confissão. Não deve enganar ninguém, a não ser aqueles que a tomam por engodo e que, ou se alegram com a grande pândega de se divertir com todo mundo, ou ficam fulos, quando pressentem que também estão sendo visados. Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado. Contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total. (*op. cit.*, p. 36-37)

O discurso duplo e a ambigüidade da ironia socrática são aqui dissecados por Schlegel. Suas considerações nos lembram a distinção, feita por Aristóteles, entre o irônico e o fanfarrão, entre *eirōneia* e *alazoneia*. Schiller também pode ser lembrado, quando da distinção entre dissimulação involuntária e lúcida: no seu estudo *Da poesia ingênua e sentimental*, ele afirma que o verdadeiramente ingênuo deve ser, ao mesmo tempo, intencional ("lúcido") e

instintivo (“involuntário”). Adiante trataremos a questão da ingenuidade relacionada à teoria da ironia de Schlegel, quando este reformula o conceito vigente naquele.

Há também, na passagem acima citada, referências aos elementos que passaram a nortear a nova concepção da ironia, marcadamente paradoxais, como o “sentimento de conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado” e como a “impossibilidade e necessidade de uma comunicação total”, elementos relacionados à consciência do artista, fundamental para o desenvolvimento de um estilo reflexivo de arte tornado essencial no Romantismo e, a partir de então, na modernidade literária.

Formulações como essas anunciam uma nova sensibilidade, dualista e paradoxal, em relação ao mundo, dificilmente conciliável com o antigo conceito de ironia, limitado e redutor. Esses elementos fazem parte do que podemos chamar de “base” do novo movimento filosófico-literário que se configurava, o Romantismo. O artista romântico buscava a unidade e a infinitude, em contraposição ao mundo, configurado como dividido e finito. A atitude irônica, na era Romântica, representava o homem isolado, tomado como seu próprio objeto, tentando suportar essa situação crítica de isolamento, devido à “impossibilidade de uma comunicação total”, pelo recuo, pela inversão e pelo afastamento proporcionados pela consciência irônica.

Para Schlegel, a ironia é primeiro uma postura do sujeito: ela se define como uma atitude crítica frente ao real. Ela é, como em Sócrates, uma vontade de questionar os valores e crenças estabelecidos e defendidos por determinado grupo de indivíduos. Sendo o universo percebido como um caos, a ironia surge como a consciência deste caos. Isto se traduz por um comportamento específico em relação à criação artística; quer da parte do leitor, quer da parte do criador, é conveniente que haja um distanciamento crítico que, de certa forma, monitore a adesão ao ambiente ficcional. Assim, o leitor jamais deve perder de vista o caráter fictício da obra, mesmo deixando-se envolver por ela.

A partir da mudança de enfoque proposta por Schlegel, esse novo ponto de vista em relação à ironia é aplicado na análise de obras literárias tanto da Antigüidade quanto da literatura da era moderna. Este foi, sem dúvida alguma, o grande “salto” do novo conceito de ironia: descobrir as suas manifestações mesmo em obras anteriores a esse momento. Obras de Sterne, Cervantes e Shakespeare, por exemplo, até então, nunca tinham sido qualificadas como irônicas, devido à definição reduzida de ironia, considerada uma simples figura retórica, à parte da configuração literária. Sobre isso, ainda no fragmento 42, Schlegel afirma que

Nesse aspecto, somente a poesia pode também se elevar à altura da filosofia e não está fundada em passagens irônicas, como a retórica. Há poemas antigos e modernos que respiram do início ao fim, no todo e nas partes, o divino sopra da ironia. Neles vive uma fanfarronice realmente transcendental. No interior, a disposição que tudo supervisiona e se eleva infinitamente acima de todo condicionado, inclusive a própria arte, virtude ou genialidade; no exterior, na execução, a maneira mímica de um fanfarrão italiano comum. (*op. cit.*, p. 27)

A referência à fanfarronice mais uma vez remete a Aristóteles, reforçando a idéia de que, com ele, se operou também uma transformação semântica no conceito de ironia clássica, como vimos anteriormente. É importante salientar que elementos da ironia retórica continuaram a existir nessa nova maneira de definir a ironia, como a contradição e a duplicidade do discurso.

Schlegel também distingue a ironia antiga e clássica desta ironia moderna e romântica em relação à sua presença e utilização nos textos: enquanto a ironia clássica devia ser moderadamente empregada, em passagens precisas, ligada a figuras oratórias definidas segundo regras (ironia de caráter local), a ironia romântica poderia e deveria estar presente do início ao fim da obra, no todo e nas partes, e não somente na literatura, mas também em textos teóricos, históricos e filosóficos (ironia de caráter global). A partir desta nova concepção de ironia, seu uso passou a ser elementar nas mais diversas manifestações artísticas, pois ela caracteriza uma atitude intelectual moderna, a auto-reflexão.

A ironia, no Romantismo, foi definida e praticada por diversos filósofos, poetas e prosadores, não apenas por Schlegel, mas é em seus *Fragmentos* que podemos encontrar a grande mudança no conceito da mesma, quando ele afirma que a encontramos tanto em poemas antigos quanto em poemas modernos, e não apenas em partes específicas deles, mas em sua totalidade. Podemos considerá-la como uma ferramenta artística usada na auto-representação, um elemento articulador entre filosofia e arte e entre poesia e filosofia, visto não estabelecer fronteiras entre princípio filosófico e estilo literário, ferramenta essa sempre presente na literatura, até mesmo antes de seu reconhecimento como tal, durante a Era Romântica.

A configuração romântica ou moderna da ironia, portanto, estabelece uma relação muito próxima entre literatura e filosofia, o que se afirma na relação entre autor, obra e leitor. Conforme Behler,

A ironia moderna ou romântica se afirma mais na relação literária entre o autor e o leitor, processo durante o qual o autor faz o papel do dissimulador, emprega aparência irônica e se compraz em outro numa pose lúdica, subjetiva, aparentemente gratuita, hesitante e cética. (...) Ela aparece como uma atitude intelectual moderna. (BEHLER, 1997, p. 2, tradução minha)

A ironia romântica, tomada como um princípio formal através do qual o autor "sai" das estruturas poéticas da ficção, através da dissimulação, antecipava algumas dimensões da arte moderna. Era considerada uma atitude intelectual moderna quando, por exemplo, se estabelecia como uma forma de suprimir a ilusão criada pela própria obra de arte e como uma forma de suprimir a coerência, abalando as regras da lógica e contestando o domínio do racional.

Uma obra irônica é aquela que desnuda os truques da ficção, que mostra os bastidores, que rompe a ilusão e introduz uma distância crítica entre autor/obra e leitor/obra. Schlegel, em seus *Fragmentos Filosóficos*, afirma que a ironia é uma parabase permanente. Parabase, no

teatro grego, é a ruptura da ilusão mimética: o autor podia, por exemplo, dirigir-se diretamente a seu público.

Podemos, em linhas gerais, definir alguns traços marcantes e característicos da ironia romântica, como por exemplo, o fato de, através dela, ser revelado o processo de construção da obra literária, da trama que se apresenta explicitamente como criação. O texto irônico, assim, fornece, ele próprio, indícios suficientes para que se identifique a sua ficcionalidade. Logo, um aspecto essencial da ironia romântica é que ela faz o texto concretizar-se como fingimento, como linguagem construída e assumida como ficção, sendo essa uma marca característica da modernidade.

Segundo Arthur Nestrovski (1996, pg.7), a ironia é o movimento que suspende a linguagem fazendo-a negar-se a si mesma. Essa suspensão e esse autocancelamento da linguagem repetem-se, na modernidade, com força de obrigatoriedade, como se não fosse mais possível imaginar outra forma de expressão. Aqui "eco" a voz de Schlegel quando, no fragmento 42 da revista *Lyceum*, ele afirma que devemos obter e exigir ironia onde quer que se filosofe: não há mais como abrir mão de seu uso a partir do Romantismo e, por conseguinte, a partir da modernidade.

Durante o Romantismo, período no qual ela foi alçada ao estatuto de categoria pertencente também à literatura e à crítica literária, ou seja, período em que passou a ser um conceito crítico, a ironia significou a consciência do escritor em relação à existência de um intervalo entre o homem e o mundo natural, intervalo que a ficção procura representar. A ironia caracterizou-se, a partir do romantismo, portanto, como uma problematização da representatividade da literatura, aos moldes do antigo questionamento de Platão: a linguagem descreve ou cria aquilo de que fala?²¹

²¹ Questão formulada no diálogo platônico *Fédon*.

Dividindo o sujeito em um homem autêntico e um outro, cuja existência só é atestada pela linguagem, isto é, pela sua obra, a ironia na literatura é marcada pela ausência e pela presença - tanto do autor quanto da sua obra. Ela é o princípio formal de uma arte que se constrói a si mesma, fazendo desse processo de construção seu principal assunto. A partir da ironia romântica, ou seja, da ironia moderna e literária, para se fazer arte é preciso haver consciência, de si, do mundo real e do mundo ficcional.

Por essa razão Schlegel afirmou que a ironia deveria, obrigatoriamente, estar no todo e nas partes, não somente de textos literários, mas também de textos de outra natureza que não a ficcional. Elemento fundamental da modernidade, a ironia passa a ser condição *sine qua non* para a expressão da consciência do indivíduo diante de um mundo que ele sabe ser impossível representar na sua totalidade.

No jogo estabelecido pela ironia, de ausência e presença, identificamos, segundo Schlegel, uma alternância contínua entre criação e destruição, ou seja: enquanto o autor faz uso da ironia, revelando as artimanhas da criação literária, ele está, ao mesmo tempo, criando e destruindo a obra em questão, pois durante a construção da mesma, suspende a ilusão por ela causada, o que, de certa forma, a aniquila. Encontramos a explanação de tal processo no fragmento 37 do *Lyceum*:

Enquanto o artista inventa e está entusiasmado, se acha, ao menos para a comunicação, num estado iliberal. Pretenderá dizer tudo, o que é uma falsa tendência de gênios jovens ou um justo preconceito de escrevinhadores velhos. Com isso, desconhecerá o valor e a dignidade da autolimitação que é, porém, tanto para o artista quanto para o homem, aquilo que há de primeiro e último, o mais necessário e o mais elevado. O mais necessário: pois em toda parte em que alguém não limita a si mesmo, é o mundo que o limita, tornando-se, com isso, um escravo. O mais elevado: pois só se pode limitar a si próprio nos pontos e lados em que se tem força infinita, autocriação e auto-aniquilamento. (*op. cit.*, p. 25-26)

O procedimento irônico está aqui caracterizado. É necessário que o próprio artista imponha a si mesmo uma espécie de auto-limitação, que ele exerça a si mesmo com uma liberdade controlada, ou seja: deve haver, por parte do artista, um domínio da criação, uma consciência de si e de sua obra. A ironia, portanto, vai de encontro ao total “entusiasmo” literário inicial na medida em que o autor deve impor, a si mesmo e à sua criação, limites que não podem e não devem ser ultrapassados. Ela é, de certa forma, uma reação destrutiva ao entusiasmo criativo do artista: é, paradoxalmente, criação e destruição.

Ainda em Schlegel, no fragmento 51 da revista *Athenäum*, encontramos uma definição da técnica irônica, com a presença de elementos que já haviam sido mencionados no fragmento 37 da *Lyceum*. Aqui também aparece a concepção de ingênuo presente em Schiller:

Ingênuo é aquele que, até a ironia, até a alternância incessante da autocriação e da autodestruição, é ou parece natural, individual ou clássico. Se é meramente instinto, é infantil, pueril ou estulto; se é meramente intenção, surge a afetação. O ingênuo belo, poético, ideal, tem de ser ao mesmo tempo intenção e instinto. A essência da intenção é, nesse sentido, liberdade. Consciência nem de longe é intenção. Há um certo intuir apaixonado da própria naturalidade ou estultice que é mesmo indizivelmente estulto. Intenção não requer exatamente cálculo ou plano profundo. Mesmo o ingênuo de Homero não é meramente instinto: há ao mesmo tanta intenção ali quanto na graça de crianças amáveis ou donzelas inocentes. Ainda que ele mesmo não tenha tido intenção alguma, sua poesia e a verdadeira autora dela, a natureza, têm intenção. (*op. cit.*, p. 54)

Schlegel define o ingênuo como a “alternância incessante da autocriação e da autodestruição”, sendo também aquele que parece “natural, individual ou clássico”. Ora, esta também é a definição do procedimento irônico: um movimento de criação e destruição, presença e ausência, algo instintivo e intencional. Como se dá, então, a relação entre ironia e ingenuidade, aqui proposta por Schlegel?

Para Schlegel, não há como o poeta irônico, ciente e consciente de si e do mundo, ser ingênuo, embora a ironia seja, tanto quanto a ingenuidade, algo instintivo e intencional. Resolve-se este problema com uma reformulação do conceito de ingênuo existente, até então, na obra *Da poesia ingênua e sentimental*, de Schiller, da qual Schlegel “zomba”: o ingênuo passa a ser natural “até a ironia”, que aqui pode ser considerada como um objetivo final em busca da perfeição artística.

O Romantismo procurou utilizar conceitos fundamentais da cultura antiga, principalmente os concernentes à retórica e à poética clássicas, para analisar e descrever manifestações literárias modernas. A ironia foi, entretanto, a mais importante dessas “revitalizações” conceituais.

Ela se estabelece, em fins do século XVIII, como uma técnica de comunicação em literatura, fazendo-se presente na dissimulação do autor frente a seu leitor, na saída do autor dos limites da obra e na sua atitude de consciência em face de si e do mundo.

No *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Henri Morier assim inicia a definição do verbete *ironia*: “A ironia é a expressão de uma alma que, ansiando por ordem e justiça, se irrita com a inversão de um discurso que ela julga natural, inteligente, moral (...)”. (MORIER, 1998, p. 597-598, tradução minha). Este “anseio por ordem e justiça” nada mais é do que uma derivação da consciência do indivíduo sobre a impossibilidade e a necessidade de uma comunicação total entre ele e o mundo. A ironia surge, então, como uma maneira de tornar a colocar as coisas em seu devido lugar: através de seu uso, o autor procura organizar o caos do mundo - mundo finito e cindido -, oposto ao mundo que ele anseia representar e que existe dentro de si, infinito e uno.

A partir do Romantismo e, necessariamente, da Modernidade, o eixo central das relações estabelecidas entre autor, obra e leitor é a ruptura da ilusão presente na obra de arte, ruptura essa proficientemente representada pela ironia. A escrita irônica provoca um

deslocamento entre real e imaginário, ou seja, eles se confundem, na medida em que autor e leitor identificam, na obra de arte, todo o processo de construção da mesma, todo o seu caráter ficcional.

Revela-se, assim, toda a intencionalidade do autor que, nesse caso, apresenta-se como um observador severamente crítico de si, de sua obra e do mundo. A ironia representa, portanto, a consciência máxima do ironista e a conseqüente suspensão da ilusão criada pela obra de arte.

Embora tenhamos salientado a mudança, trazida pelo Romantismo, no significado e no uso da ironia, sobrevivem, na ironia literária, traços fundamentais da ironia retórica, como a contradição e o discurso duplo, ou seja, a distância entre o que é dito e o que pretende-se fazer entender, e a expectativa de que o interlocutor seja capaz de captar a ambigüidade voluntariamente contraditória desse tipo de discurso.

Não podemos, contudo, deixar de aqui mencionar a influência que o pensamento de Fichte exerceu sobre a teorização do Romantismo e, conseqüentemente, da ironia romântica, em Schlegel.

Na última década do século XVIII, os irmãos Schlegel começam a estruturar o movimento romântico, lançando as idéias básicas que se tornariam o ponto de partida da mais importante das etapas da cultura alemã. São idéias filosóficas, sorvidas em um livro que aparecera em 1794 e que havia emprestado a seu autor a reputação de maior filósofo da época. O livro chama-se *Fundamento de toda Teoria da Ciência*, e seu autor, J.G. Fichte. (BORNHEIM apud GUINSBURG, 1993, p. 85)

Segundo Bornheim, os irmãos Schlegel eram mais críticos de arte que filósofos e, através deles, Fichte tornou-se decisivo para a evolução do movimento romântico. Em Fichte, eles encontraram “um romantismo pré-figurado, uma antecipação que vinha definir as suas próprias aspirações”.

Tentando superar a oposição entre o mundo da natureza e o mundo sensível, oposição estabelecida por Kant, Fichte passa a buscar um princípio superador, que unifique todos os dualismos e que justifique toda a realidade, um princípio metafísico. Esse princípio teria de representar uma ação que tudo condiciona e que é, ao mesmo tempo, incondicionada, algo absolutamente originário e absolutamente universal.

Fichte, então, nomeia esse princípio de *Eu*, entendido como autoconsciência pura. Esse *Eu* não representaria uma determinada pessoa, algo de particular, mas, sim, aquilo que o homem, como categoria generalizante, traz em si de divino e absoluto. De acordo com o filósofo, toda a realidade deriva e se explica a partir desse *Eu*. O método para que o filósofo alcance o *Eu* puro é o uso da intuição intelectual: “Para Fichte, a atitude inicial do filósofo deve constituir num esforço de pensar-se por dentro; toda filosofia depende desta atitude: pensa-te a ti mesmo. E através da atividade do pensar-se a si mesmo, atinge o filósofo a ação efetiva do *Eu* puro” (BORNHEIM apud GUINSBURG, 1993, p. 86).

Neste ponto da filosofia de Fichte, encontramos a motivação para a arte auto-reflexiva encontrada na definição de ironia de Schlegel. Esse *pensa-te a ti mesmo* foi realocado no domínio da literatura, passando a fazer parte da construção da obra literária. Não há mais como, depois de Fichte, de Schlegel e do estabelecimento da ironia como conceito crítico, fazer literatura sem representar, nela mesma, o processo de sua construção: a arte pensa a arte assim como o homem deve pensar-se a si mesmo para atingir o *Eu* absoluto. Advém daí a contribuição de Fichte ao movimento romântico: eis o eco de sua filosofia na concepção romântica de ironia.

A concepção romântica de ironia não deu origem a obras marcantes, tendo exercido sua influência particularmente sobre autores franceses. A ironia romântica é válida, sobretudo, em crítica literária, como forma de leitura de certas obras do passado. Ela solicita, ao mesmo tempo, adesão e dissidência em relação à obra.

O quadro a seguir, elaborado por Pierre Schoentjes²², representa uma síntese da trajetória do conceito de ironia através dos tempos, elaborada a partir de cinco variáveis, a saber: discurso (forma discursiva através da qual a ironia torna-se efetiva); finalidade (função desempenhada pela ironia); sentido (significado veiculado pelo uso da ironia); figura (meio através do qual a ironia se manifesta) e caráter (em relação a tempo e utilização).

	Discurso	Finalidade	Sentido	Figura	Caráter
Ironia Socrática	Dialética	Procurar a verdade	Outra coisa	Alegoria	Diacrônico e Teórico
Ironia de Situação	Dramática	Mostrar a vida	Inversão	Peripécia	Sincrônico e Empírico
Ironia Verbal	Retórica	Persuadir	Contrário	Antífrase	Sincrônico e Empírico
Ironia Romântica	Estética	Mostrar a arte (o artifício)	Paradoxo	Parabase	Diacrônico e Teórico

Após pesquisa nos grandes dicionários europeus, o autor afirma haver 4 sentidos dominantes para a palavra *ironia*:

1. Ironia socrática;
2. Ironia de situação;
3. Ironia verbal e
4. Ironia romântica.

Sobre esta classificação, o autor considera que as duas categorias centrais (ironia de situação e ironia verbal) são sincrônicas e empíricas, e que as outras duas (ironia socrática e

²² SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

ironia romântica), diacrônicas e teóricas. No caso das duas últimas, a diacronia se explica pelo fato de que, apesar de poderem ser identificadas em momentos historicamente bem delimitados, tais categorias podem estar presentes em momentos diversos da história. A ironia socrática pode ser identificada muito tempo após a morte de Sócrates, e a ironia romântica aparece bem antes dos séculos XVIII e XIX.

Para a literatura, portanto, são essas categorias as recobertas de maior sentido e função: a ironia socrática, pelo fato de que ela se situa muito próxima da origem da noção de ironia, que é o método de Sócrates; e a ironia romântica, pelo fato de que, além de estar historicamente mais próxima de nós, é essencial, pois graças à reflexão dos românticos alemães, a ironia estabeleceu definitivamente sua legitimidade na arte.

2.4 Breve nota sobre abordagens recentes da ironia

Entre as abordagens contemporâneas da ironia, encontramos autores que se dedicam a sua análise tomando-a como princípio estruturador de textos literários e não-literários (jornais, telas, esculturas, fotografias), como é o caso de Linda Hutcheon; autores que enfocam a mesma sob uma ótica filosófica, como é o caso de Vladimir Jankélévitch e, finalmente, autores como Catherine Kerbrat e Jacqueline Autier-Revuz, que enfocam o uso lingüístico da ironia, o qual, por ora, não nos interessa aprofundar. Parece-nos fecundo mencionar tais enfoques na medida em que eles atestam o raio de ação dessa “estratégia” chamada ironia, legitimando também o caráter de inovação da literatura machadiana.

Jankélévitch, em sua abordagem filosófica de ironia, coloca-a como um movimento de consciência, como uma provocação, como uma atitude que flerta com o perigo:

Existe uma ironia elementar que se confunde com o conhecimento e que é, como a arte, filha do prazer. A ironia, seguramente, é bem mais moral por ser verdadeiramente artística, assim como é mais cruel por ser verdadeiramente

cômica, mas o ironista é mais liberado ainda que o risonho (...). A ironia, que não receia as surpresas, joga com o perigo. O perigo, desta vez, está numa jaula: a ironia vai vê-lo, ela o imita, o provoca, ela o faz cair no ridículo, ela conversa com ele para entretê-lo; mesmo se arriscando através das barras, para que o divertimento seja tão perigoso quanto possível, para obter a ilusão completa da verdade; ela joga com seu falso medo, e ela não se deixa vangloriar por este perigo delicioso que morre a cada instante. (JANKÉLÉVITCH, 1964, tradução minha)

Linda Hutcheon, em *Teoria e Política da Ironia*, afirma que ironia e interpretação não podem ser separadas: “A ironia não é ironia até que seja interpretada como tal - pelo menos por quem teve a intenção de fazer ironia, se não pelo destinatário em mira. Alguém atribui a ironia, alguém faz a ironia 'acontecer’” (p. 22).

Segundo a autora, a ironia “acontece” no espaço entre o dito e o não-dito, afirmação que retomaremos mais adiante. Umberto Eco também discorre sobre este aspecto da ironia quando diz que ela é um processo discursivo “cujo destino interpretativo deve fazer parte de seu próprio mecanismo gerativo”, o que significa dizer “que atua segundo uma estratégia que inclui previsões do movimento do outro - tal como acontece com toda estratégia” (ECO *apud* BRAIT, 1996, p. 14).

A duplicidade parece ser o elemento que unifica a noção romântica de ironia e as outras abordagens, sendo a base das teorias pós-modernas sobre a ironia.

3 IRONIA LITERÁRIA

As conotações globalmente positivas que se relacionam à ironia explicam em grande parte o sucesso atual do termo no discurso das ciências humanas. Atualmente, o historiador pode ver na ironia a motivação de certas evoluções da sociedade; o filósofo, um componente essencial da dialética; o sociólogo, um fenômeno que estrutura as relações entre os indivíduos; o psicólogo, um estado importante no desenvolvimento intelectual da criança; o crítico de arte, a característica primeira do pós-modernismo. A ironia atinge até o teólogo, que se questiona sobre seu papel nas parábolas de Cristo. **Entretanto é principalmente no discurso sobre a literatura que o interesse pela ironia aparece mais notoriamente.** (SCHOENTJES, 2001, *Avant-propos*, p. 9, tradução e grifos meus)

Devido à sua natureza diversa, é difícil encontrarmos uma concepção unívoca e homogênea da ironia, conforme visto no capítulo anterior. Assim, na maioria das vezes a reflexão sobre ela é fragmentada como foi, aliás, literalmente, a de Friedrich Schlegel, marco na abordagem literária da ironia. Em seus fragmentos da revista *Athenaum*, ele afirmou que o princípio da ironia, uma vez estabelecido no debate literário, nele permaneceria para sempre presente. Tal afirmação mostrou ser verdadeira, ao longo dos tempos e até nossos dias, já que a ironia se tornou uma espécie de “símbolo” da modernidade artística, estando presente nas suas mais diversas manifestações.

Schlegel abordou a ironia primeiramente como um fenômeno filosófico e somente depois como um fenômeno literário e artístico. A ambivalência de sua abordagem advém do fato de ele ter introduzido no debate literário uma noção filosófica sem precisar, de maneira explícita, os limites de cada uma dessas esferas. Segundo ele, a poesia e a filosofia deveriam estar reunidas num todo mais elevado, que seria a por ele chamada *poesia universal*. A polêmica com Hegel estabeleceu-se nesse sentido, pois este percebeu tal ambivalência em

relação aos limites (ou à falta deles) entre filosofia e literatura na abordagem schlegeliana da ironia, a qual levou, durante muito tempo, a uma espécie de confusão entre poesia e filosofia.

Assim, a concepção de ironia de Schlegel estava impregnada pelo sentido filosófico, ou seja, a ironia, tal como foi definida por ele, tornando-se importante elemento de crítica literária, dizia mais respeito à visão de mundo dos autores do que propriamente ao estilo literário presente e configurado em suas obras, sendo empregada e interpretada num sentido mais metafísico do que estético.

3.1 Teoria da Ironia Literária

Beda Allemann, em artigo fundamental para a compreensão desta problemática, atesta a existência de uma confusão entre estes enfoques no estudo da ironia literária, apontando o caminho mais trilhado pela crítica e opondo-o àquele que considera ser o da verdadeira natureza da análise da ironia em literatura, qual seja, a estética:

Quando trataram da ironia, as pesquisas da ciência literária não foram capazes, durante longo tempo, e no fundo até hoje, de **abrir uma via própria até uma forma de análise que desse conta daquilo que o fenômeno da ironia tem de propriamente literário**. Se toma sempre a ironia por muito menos que uma atitude estilística ou um fator estruturante, porque ela é tomada justamente, à maneira tradicional, como uma atitude de espírito do autor que produz tal literatura. (ALLEMANN, 1978, p. 386, tradução e grifos meus)

Para o estudo do emprego da ironia na literatura, é necessário assinalar a função que ela desempenha em uma obra literária. Ela deve ser considerada do ponto de vista filosófico, dando conta da visão de mundo e do princípio filosófico do autor, enquanto indivíduo inserido em determinado contexto social e, também, do ponto de vista estilístico, funcionando como um modo de discurso singular que representa uma estrutura particular dentre as abarcadas

pela literatura. Ao optar pela análise da ironia apenas como atitude do autor, estaríamos retornando à noção aristotélica da ironia, ou seja, a que concebe a ironia como uma espécie determinada de disposição e de atitudes intelectuais próprias de um determinado tipo de homem, ocasionando o abandono de sua dimensão estética. Na verdade, a ironia funciona, em literatura, como um modo de discurso particular que, além de estruturar a obra, veicula a visão de mundo e o princípio filosófico do autor/obra em foco.

Essa parece ser a questão maior, com a qual deve se preocupar a crítica literária, uma vez que o objeto de estudo de tal campo do saber é principalmente a obra (em certa medida, também o autor, mas em segundo plano). A visão de mundo e o princípio filosófico do autor merecem ser analisados, em literatura, na medida em que forem considerados seus efeitos estéticos. Tratar a ironia de um texto somente como manifestação de uma postura do escritor perante o mundo em que vive e ignorar seu caráter de “artimanha” estrutural e ficcional empobrece a obra, diminuindo seu valor estético, enquanto peça da engrenagem maior chamada literatura²³: “Parece possível flagrar a ironia como categoria estruturadora de texto, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista, uma argumentação indireta, que conta com a perspicácia do destinatário para concretizar-se como significação” (BRAIT, 1996, p. 16).

Portanto o mais adequado, em relação à literatura, é considerar a ironia como manifestação estética, já que sua plasticidade, desde o início do Romantismo, aliada à sua

²³ Não pretendo, aqui, sustentar que há uma divisão clara entre a ironia enquanto princípio estilístico e a ironia como expressão de determinada visão de mundo e de determinada filosofia, pois tal intento apresenta-se por demasiado complexo, além de extrapolar os limites e objetivos deste trabalho. No entanto, visando a explicitar a finalidade e a significação do emprego da ironia em literatura, procurei estabelecer esses níveis, quais sejam: ela funciona como um princípio estilístico e estruturante do texto e, simultaneamente, como um modo de discurso que revela a leitura/percepção do real que norteia a produção literária do autor em foco. Ambas noções devem ser interpretadas como um todo, isto é, como um mesmo fenômeno inseparável – um determinado conjunto de valores e conceitos que informam o real (visão de mundo/filosofia irônicos) e a sua expressão conforme regras próprias do campo literário (princípio estilístico). A ironia, portanto, é a **fusão** entre dois princípios, o estilístico e o filosófico. É importante ressaltar, ainda, que a visão de mundo e a filosofia aos quais me refiro nas análises subsequentes dizem respeito à obra dos autores, e não, a eles enquanto indivíduos, ou seja, trabalho com esses níveis somente no que diz respeito ao expresso nas obras, procurando me afastar de possíveis “armadilhas” biografistas.

capacidade de evoluir e de adaptar-se às circunstâncias mutáveis do universo literário, fazem dela objeto de atualidade sempre renovada no campo da literatura.

Na base da noção romântica de ironia, noção que a inseriu no universo literário, encontramos, pois, uma “dialética artística”, a qual estabelece a ironia como o meio de que a arte dispõe para se auto-representar. Logo, em relação à presença e à significação da ironia, é inegável a existência de, no emprego de tal procedimento em literatura, um fator de reflexão, ou seja, uma capacidade reflexiva latente. Voltando à questão filosofia *versus* poesia, a ironia representa a arte “pensando” a arte.

Visando à abordagem da ironia literária, e principalmente a uma diferenciação entre esta e a noção tradicional da retórica, partiremos de uma definição formalista e simplificadora a qual, de início, será suficiente: a ironia é um modo de discurso no qual existe uma diferença entre o que é dito literalmente e o que se quer verdadeiramente dizer. É nesse “jogo” entre literal e intencional que reside a capacidade reflexiva latente da ironia, visto que ela solicita um movimento dialético autor/leitor. Veiculando simultaneamente algo diferente do escrito literal, o emprego da ironia apresenta-se, assim, como uma alternativa eficaz, eleita pelo autor, para estruturar seu texto de maneira a representar sua visão de mundo e seu princípio filosófico:

[...] o que permite que elementos contrastantes se relacionem e se integrem num todo orgânico é o princípio formal da ironia, capaz de articular dialeticamente as contradições numa estrutura mais inclusiva, cuja força expressiva reside justamente na amplificação do sentido ambíguo que propicia, potencializando a proliferação dos significados associados, numa cadeia poderosa de idéias ao mesmo tempo oponentes e afins. (ARRIGUCCI Jr., 1990, p. 114)

Logo, a “tonalidade” irônica em literatura advém do jogo suscitado pelo exercício dialético que ela traz em si. Além disso, a ambigüidade irônica contempla uma gama ampla e diversa de textos e, igualmente, outra gama ampla e diversa de leitores, o que gera a

diversidade de manifestações irônicas na literatura. O procedimento irônico apresenta múltiplas funções, configurando diversas estratégias de compreensão e de representação do mundo.

A ironia só conquista sua “dignidade poética”, contudo, no momento em que encontra-se totalmente integrada ao conjunto do desenrolar narrativo. Em oposição à ironia retórica, de caráter local, a ironia literária é apreendida de forma global em um texto. Os românticos já haviam atestado a veracidade de tal afirmação ao constatarem que a ironia literária não é percebida pelo simples alinhamento de frases irônicas isoladas, sendo possível a existência de textos altamente irônicos onde não há marca irônica alguma localizada de forma individual (ALLEMANN, 1978, p. 389-390)

Phillipe Hamon (1996) coloca que um texto irônico não é uma sucessão de trocadilhos ou de ditos espirituosos justapostos e isolados, e a ironia global da qual tratará o literário não saberia ser reduzida a um amontoado de frases irônicas, à soma de figuras locais da ironia. Por outro lado, ainda segundo o autor, no literário, diferente de no lingüístico, a enunciação é uma postura construída dentro do enunciado, não sendo, portanto, única e unívoca (ou somente séria ou somente irônica). Por exemplo, a postura assumida na enunciação dos personagens não é forçosamente igual à do autor ou à do narrador, e uma postura dominante no início de uma obra não é forçosamente a mesma que resta ao fim da obra. Ao contrário, ela tem todas as chances de ser, em seu regime normal, plural e multivalente.

No caso específico da ironia literária, há ainda outro aspecto importante e particular a ser considerado: a diferença entre literal e intencional deve ser transparente, ou seja, a ironia de um texto deve se deixar perceber pelo leitor sem, no entanto, ser dada como evidente, sob o risco de anulação do efeito irônico pretendido. A ironia literária, portanto, renuncia a qualquer tipo de sinais explícitos.

Em alguns casos encontramos, quando muito, uma sugestão de entonação dada através do uso de alguns sinais de pontuação, como ponto de exclamação, aspas ou travessão. Quanto mais renunciar ao uso de sinais (sem, contudo, abandonar a transparência), mais efetivo o efeito irônico se mostrará. Mas como ser transparente abdicando da utilização de sinais, de marcas indicativas da presença da ironia? Esta questão se coloca, sobretudo, aos estudos literários, dificultando a análise da ironia e demonstrando a fragilidade da definição simplificadora e formalista a que fizemos menção anteriormente:

Aqui [na literatura] onde os sinais faltam e onde a falta de sinais torna-se condição *sine qua non* do grau mais alto que pode alcançar a ironia, a pura análise da forma necessariamente é falha, pois do ponto de vista formal não se pode caracterizar como **mais alto grau** aquilo que é um puro **sinal zero**. (ALLEMANN, 1978, p. 390)

Como, então, resolver esta complexa questão, quase paradoxal? Buscando aporte na noção de “pressuposto” e no contexto. De maneira geral, o que há de irônico em um texto aparece somente a partir da análise e do conhecimento do seu contexto, porém sem que haja menções explícitas a esse respeito. O “cenário” irônico do dito literal pretende ser dado e compreendido sob a forma de pressuposto. Caso não haja essa pressuposição inicial, o texto será interpretado literalmente, ocasionando a não-comunicação da verdadeira intenção, irônica, subjacente ao literal.

3.1.1 Interação Autor/Leitor e Reconstrução do Sentido

É pertinente falarmos, então, em leitores “iniciados”, ou seja, leitores que compreendem o que há de irônico em um contexto geral e de maneira “transversal”, não-direta, em textos nos quais a ironia não aparece explicitamente. A existência da ironia literária

solicita uma espécie de perspicácia, de intuição, uma pré-compreensão já presente no receptor.

Conforme Wayne Booth, “todo bom leitor deve, entre outras coisas, ser sensível na hora de detectar e reconstruir significados irônicos”. Para o autor, “certas afirmações não podem ser entendidas sem rechaçar o que parecem dizer” (BOOTH, 1986, p. 25). A ironia solicita uma convivência entre o produtor (autor) do discurso literário e o receptor (leitor) do mesmo, sendo este último capaz de perceber que é necessário transcender o sentido literal do enunciado para alcançar a verdadeira mensagem veiculada pelo texto.

Adiante, ao partirmos para exemplos concretos em literatura, será possível identificar que há uma “atmosfera” do jogo irônico, em algumas obras, desde o seu início. Uma vez instaurada a “tonalidade” irônica da narrativa, ela determinará a estrutura de toda a obra, o que revela a função estruturante e estilística da ironia em um texto literário. Conseqüentemente, o ironista torna-se prisioneiro de seu próprio jogo, pois ao engendrar a relação entre a mensagem que quer transmitir e a ironia, ele determina a tonalidade discursiva dominante ao longo do desenvolvimento textual.

Ainda em relação à participação do leitor na construção do sentido irônico de um texto literário, Wayne Booth faz menção a um tipo de ironia por ele denominada “ironia estável”. A essa categoria pertencem enunciados cuja ironia, embora intencional, não é dada abertamente, solicitando um esforço de interpretação do leitor. Nesse caso, ele é “convidado” a reconstruir o sentido de determinada passagem do texto, trabalho que atinge seu objetivo quando sua interpretação coincidir com a suposta intenção do autor, o que garante uma base estável da ironia, daí o nome “ironia estável”, já que ela solicita uma “série limitada de tarefas de leitura” (*op. cit.*, p. 27).

Tendo em vista tal interpretação do jogo irônico, o autor elabora uma síntese, em etapas, do processo de reconstrução do sentido de uma passagem irônica. Tal esquema,

representação da “série limitada de tarefas de leitura”, parece válido na medida em que indica que a ironia possui, fundamentalmente, um caráter de processo, o qual só é efetivado quando autor e leitor interagem. É claro que tal processo não se dá mecanicamente como o esquema sugere, já que as etapas se realizam quase simultaneamente, porém a opção pelo esquema facilita a análise, tornando mais claro de que maneira o processo se desenvolve.

Segundo Booth, tal esquema revela que há, inerente à ironia, um trabalho de reconstrução de sentido devido à interação entre os significados das palavras e seus respectivos contextos de enunciação. A ambigüidade da ironia, então, é resultado da relação entre as palavras e o contexto em que são empregadas:

Em contraste com as modificações gerais de significado que todas as palavras num determinado contexto literário dão a todas as demais palavras desse contexto, devem ser consideradas as transformações de significado que se experimentam ao ler uma passagem qualquer de ironia estável. (*op. cit.*, p. 36, tradução minha)

A etapa 1 do esquema preconiza que é exigido do leitor que recuse o significado literal do enunciado, acrescentando, ainda, que tal recusa não deve ocorrer pela simples discordância do leitor com o que foi lido, mas, sim, porque não há como deixar de perceber que existe certa discrepância devido às palavras utilizadas ou entre as palavras utilizadas e algo mais que ele pressupõe saber.

Pierre Schoentjes considera falha esta primeira etapa porque, no momento em que o leitor nega o sentido literal do enunciado, a tensão entre literal/figurado desaparece e, como conseqüência, desaparece a própria ironia. Para que haja efetivamente a ironia, é necessário que cada palavra seja tomada na sua significação própria, para que a diferença entre o dito e o intencionado seja mantida (SCHOENTJES, 2001, p.140-141). Além disso, “não se trata de rejeitar um sentido literal em prol de um sentido figurado, mas, sim, de designar às diferentes intenções contraditórias seu respectivo lugar numa hierarquia de valores” (*op. cit.*, p. 145).

O esquema segue na etapa 2, momento em que o leitor arrola interpretações ou explicações alternativas ao sentido literal expresso. Fica evidente que tais alternativas devem ser, de certa maneira, distintas da afirmação literal, podendo até mesmo ser contrárias. A etapa seguinte, a terceira, aponta para que o leitor, a partir do conhecimento que detém do autor e de suas crenças, decida por esta ou aquela alternativa ao sentido literal expresso. Desta decisão decorre a sólida ligação que se estabelece entre a interpretação do leitor e a intenção do autor.

Em relação a esse conhecimento do autor e de suas crenças, é correto afirmar que a melhor evidência que temos das intenções subjacentes a cada enunciado de uma obra tida como irônica é o próprio conjunto dessa obra. Booth acrescenta que alguns críticos consideram, inclusive, as intenções da obra, e não, do autor, o que parece ser viável no sentido de que a análise não deve tender a uma análise biografista.

Finalmente, a quarta e última etapa indica que

(...) uma vez tomada uma decisão sobre as crenças do falante [autor], podemos, finalmente, escolher um significado ou conjunto de significados dos quais podemos estar seguros. Ao contrário da proposição original, os significados reconstruídos se encontram necessariamente de acordo com as crenças subentendidas que o leitor havia decidido atribuir ao autor. (BOOTH, 1986, p. 38)

É importante esclarecer que o autor de que fala Booth não é o autor real, mas, sim, a imagem que o leitor forma dele, a partir de seu texto. É o por ele chamado de “autor implícito”. Vale ainda ressaltar que, de início, o que leva o leitor a considerar outro sentido que não o literal é justamente a distância que ele percebe entre o escrito original e as idéias e/ou crenças que ele acredita nortear a produção literária do autor em questão, daí a noção de pressuposto já referida.

À luz do esquema de Booth, a ironia desempenha a função de procedimento estilístico representativo da interação entre as visões de mundo do autor e do leitor, efetivando o seu caráter dialético e sua capacidade reflexiva. A aparição do termo “hierarquia de valores” (SCHOENTJES, 2001, p. 145) no paralelo traçado entre sentido literal/figurado indica a dimensão crítica da ironia, atrelada, também, à representação do princípio filosófico e da visão de mundo do autor.

Deslocando o foco da análise do leitor para o autor, ou ironista, Henri Morier considera a dimensão “mental” da ironia como a que melhor descreve a motivação para que se lance mão desse procedimento:

A ironia é a expressão de uma alma que, ansiando por ordem e justiça, se irrita com a inversão de um discurso que ela julga natural, inteligente, moral e que, experimentando uma vontade de rir desdenhosamente desta manifestação do engano ou da impossibilidade, a estigmatiza de uma maneira vingativa, revertendo o sentido das palavras ou descrevendo uma situação como se fosse diametralmente oposta à situação real. **É uma maneira de tornar a colocar as coisas em seu devido lugar.** A ironia é uma "ação de justiça". Ela tem sua fonte no amor ao bem, ao belo, ao verdadeiro: ela supõe o conhecimento. **O ironista é, sempre, em algum grau, um idealista. Ele sofre pelo erro, ele desejaria corrigir isto que deforma a verdade;** ele possui, em potencial, um justo ou um satírico. Isto porque a ironia tem essa característica geralmente severa e flagelante, o tom triunfante, inflexível ou falsamente alegre. É que ela é comandada por um sentimento de desdém, de colérico conflito de desprezo e do desejo de vingar a verdade. (...) **Ao mesmo tempo, a ironia acompanha um perfeito sentimento de superioridade.** Ironizar é ter falta de modéstia. Em tudo a ironia tem um caráter divergente ou difuso: **ela estabelece uma hierarquia entre extremos, entre o tribunal onde se coloca moralmente aquele que julga e o banco da infâmia onde o acusador situa a acusação. A ironia cria uma distância.** Por vezes ela é a arma do tímido o qual tem a vontade de poder inativa. É uma arma trinchante, que faz cruéis feridas no amor-próprio. (MORIER, 1998, p.598, tradução e grifos meus)

A crítica inerente à ironia é, portanto, uma maneira de “tornar a colocar as coisas em seu devido lugar”, ou seja, através do procedimento irônico o autor busca estabelecer uma nova ordem das coisas, diversa da ordem já estabelecida e por ele rechaçada, a qual diverge da visão de mundo e do princípio filosófico que sua obra representa. Além disso, Morier declara que o ironista é um idealista que se sente, de alguma forma, superior, superioridade que lhe garante a dimensão crítica de sua obra. Quando à “hierarquia entre extremos” e à “distância” referidas, trata-se do afastamento irônico, o qual será abordado adiante.

Vladimir Jankélévitch também considera essa dimensão “mental” da ironia, considerando-a um jogo com o perigo, jogo do qual o ironista tem clara consciência:

A ironia, que não receia as surpresas, joga com o perigo. O perigo, desta vez, está numa jaula: a ironia vai vê-lo, ela o imita, o provoca, ela o faz cair no ridículo, ela conversa com ele para entretê-lo; mesmo arriscando-se através das barras, para que o divertimento seja tão perigoso quanto possível, para obter a ilusão completa da verdade; ela joga com seu falso medo e não se deixa vangloriar por este perigo delicioso que morre a cada instante. (JANKÉLÉVITCH, 1964, p. 9-10)

Quando refere-se à “ironia” como aquela que joga com o perigo, na verdade ele faz menção ao uso que dela fazem os indivíduos (não é a “ironia” que joga, mas, sim, aquele que a emprega). Além disso, o crítico, explicitamente interessado no significado e no uso filosóficos da ironia, a considera um jogo perigoso, pois seu emprego implica diversos sentidos em concorrência uns com os outros, condição favorável à presença da ambigüidade.

3.2 As influências literárias da ironia de Machado de Assis

Das tantas influências sofridas por Machado de Assis – algumas expressas pelo próprio Machado, outras, deduzidas de suas leituras -, optamos por trabalhar mais detidamente com duas, as quais julgamos de fundamental importância por serem

representativas de formas ficcionais machadianas: a influência do inglês Laurence Sterne e do francês Voltaire.

3.2.1 A ironia de Laurence Sterne e a obra de Machado de Assis

Partiremos do ensaio “A recepção do *Tristram Shandy* no romance machadiano”, de Luiz Costa Lima (*Dispersa Demanda*, 1981), o qual estabelece dois pontos cruciais em que se baseiam a influência de Sterne na obra de Machado de Assis: a “influência da obra capital de Sterne sobre Machado concentra-se em dois aspectos básicos: a) pela quebra da linearidade narrativa, b) pela crítica da retórica” (p, 59). É notória a quebra da linearidade narrativa encontrada nas *Memórias Póstumas* de Machado, mas tal quebra também aparece em outras de suas obras. Quanto ao segundo ponto, Sterne, com seu *Tristram Shandy*, visava a crítica a sistemas filosóficos estabelecidos; quanto a Machado de Assis, considera Costa Lima:

Ora, se em Machado é visível o mesmo vaivém narrativo [que o de Sterne], o procedimento adquire contudo outra função. Aqui não se trata de tomar-se alguma fonte contra alguma posição filosófica, mas, basicamente, de visar ao leitor. Este deixa de ser adulado como o era por um Alencar, e passa a receber gentis, embora não menos contundentes, piparotes. Machado sabe que seu leitor não estava acostumado a grandes vôos e, assim, sua aprendizagem da técnica sterneana do duplo sentido se inicia pela técnica de morcego que adota: chupa o sangue do leitor, enquanto parece abaná-lo. (p. 60)

Logo, a crítica à retórica brasileira é viabilizada por intermédio do leitor da obra machadiana, cujo papel é servir de “cobaia” para a nova aventura ficcional baseada na de Sterne. Há, também, outra aproximação entre nosso escritor e o inglês, ligada à figura do leitor: “Através do leitor são visadas as poéticas romântica e realista, que, a grosso modo, podem ser tomadas como pertencentes à mesma linhagem que Sterne atacava” (p. 60).

Machado procura demonstrar sua ruptura com as poéticas da época utilizando sua relação ficcional com o leitor, tal como o autor de *Tristram Shandy*: “Sterne conscientemente constrói seu romance (1760-1767) sobre a idéia de tempo psicológico, divertindo-se mesmo em violentar a expectativa do leitor” (p. 59).

Ao empregar o procedimento irônico em seus escritos, Machado termina, como Sterne, provocando sua saída da estrutura ficcional, impedindo o envolvimento do leitor com a narrativa:

[O propósito de Sterne] se indica de modo mais incisivo pelas interferências declaradas na ação, que não pretendem ajudar a verossimilhança do enredo, mas, ao contrário, embaralhá-la, criar-lhe obstáculos, assim **interditando o envolvimento sentimental do leitor**. (p. 59-60)

Embaralhando a verossimilhança do enredo e criando-lhe obstáculos, Sterne – e depois Machado – termina por atrapalhar o envolvimento sentimental do leitor, o qual se baseia numa espécie de “pacto narrativo”, cujo objetivo é conservar ambos circunscritos ao perímetro ficcional. Ora, uma vez que este pacto é quebrado pela saída do autor dos limites estruturais do discurso narrativo, o envolvimento do leitor fica comprometido, e tal situação propicia que a ironia seja chamada para atuar como chave de interpretação do texto, pois coloca em dúvida a verdadeira fala, a verdadeira intenção expressa na obra literária.

Ainda em relação ao leitor, Machado é influenciado pelo “sentido flutuante’ de Sterne na medida em que a “maleabilidade semântica” de seus escritos funciona tanto para construir uma cumplicidade com seu leitor (embora tal leitor esteja, na verdade, despreparado para tanto) como para instaurar uma crítica irônica (subjacente) à imaturidade do público leitor brasileiro, questionando, com isso, o futuro da ficção em nosso país:

(...) o que Machado decisivamente manterá de Sterne será o sentido flutuante. Esta maleabilidade semântica lhe servirá tanto para o jogo de compromisso a estabelecer com o leitor, quanto como maneira de concretizar sua visão sobre o

destino do ficcional em um país dotado de um público apenas amante de vinhetas. (p. 60-61)

Assunto caro aos escritos machadianos, a crítica à tradição retórica pomposa e vazia vigente na sociedade brasileira do século XIX seria um eco da crítica à retórica presente no *Tristram Shandy*:

Ao passo que a crítica da retórica em Sterne se dirigia a uma linha socialmente bem constituída, Machado ri amarga e moralisticamente das exibições retóricas vazias. Em Sterne, a retórica é a cobertura de um sistema de classificação, de ordenação do mundo, que o romancista julgava enlouquecido. Em Machado, a retórica encobre a inanidade e a mera paixão pelo brilho e pelo poder. (p. 64)

Assim como este trabalho, Costa Lima identificou diferenças estruturais entre as críticas dos dois escritores, as quais nos pareceram legítimas e facilmente identificáveis na maioria das obras de Machado:

Enfatizemos pois a importância do contexto social para a mudança que o tema recebe no romancista brasileiro. Sua crítica é mais corrosiva porque o exercício da eloquência por seus políticos, seus bacharéis, seus poetas não desvenda outra coisa senão leituras apressadas de algum tratado mal digerido. Assim (...), em Machado a crítica da retórica assume desde logo a função de mostrar seu papel no novo mundo, o papel de encobrir o vazio, de dar-se ares de importância. (...) a alusão irônica ao leitor assume seu verdadeiro peso ao notarmos que este pertencia ao mesmo meio dos usuários da retórica. (p. 64)

Ao criticar a retórica brasileira através da figura de seu leitor mediano (talvez medíocre), Machado o faz com a mesma desfaçatez de sempre, já que esse leitor era, também, usuário desta retórica. Essa característica fundamental da crítica irônica de Machado de Assis encontramos em outros textos, como em *O Alienista*, quando utiliza a figura e o discurso do

alienista Simão Bacamarte para criticar a nascente psiquiatria e seu discurso científico, pretensamente tomado como a única verdade a ser seguida.

Na obra de Maria Elizabeth Chaves de Mello, *A biblioteca de Machado de Assis* (2001), a presença de elementos da ficção Sterneana na obra de Machado também é mencionada: “é irresistível a comparação entre os dois autores, pois a obra machadiana é toda composta de reflexões sobre a função da ficção, exatamente como o fazia o autor inglês [Sterne]” (p. 306). Nesse caso, toma-se outro aspecto que os dois autores partilham, qual seja, a reflexão sobre a função da ficção. Seria este o caso do embaralhamento da verossimilhança, resultando na quebra do “pacto narrativo” e colocando em questão a participação do leitor e do autor na obra literária e na interpretação da mesma.

Ainda abordando a influência de Sterne na literatura machadiana – admitida publicamente na abertura de *Brás Cubas* -, José Guilherme Merquior identifica diferenças entre a obra dos dois autores. A mais significativa delas, para este trabalho, seria a “feição filosófica e sardônica do humorismo machadiano”: para o crítico, “essa ironia álgida, eivada de “rabugens de pessimismo”, é muito diversa do humorismo eminentemente simpático e sentimental do *Tristram Shandy*” (MERQUIOR, 1996, p. 226).

Tal diferença entre ambos autores justifica nosso interesse específico em pesquisar a presença constante da ironia e seu papel na obra machadiana, uma vez que é justamente essa “feição filosófica e sardônica do humorismo machadiano” que caracteriza com precisão a peculiar ironia de Machado.

3.2.2 A ironia de Voltaire e a obra de Machado de Assis

No livro *Máscaras da Civilização* (2001), de Jean Starobinski, há um capítulo dedicado à Voltaire, intitulado “O fuzil de dois tiros de Voltaire”. Neste, há subcapítulos, dos

quais interessa-nos sobremaneira o primeiro, “Sobre o estilo filosófico de *Cândido*”. Transcreveremos o parágrafo inicial deste subcapítulo, o que se mostrará de grande utilidade para o exposto a seguir:

Uma narrativa? Seguramente. Porém, mais ainda, o simulacro de uma narrativa. Quero dizer: sua paródia, seu reflexo atenuado. O romanesco, em *Cândido*, é a caricatura do romanesco, sua versão excessiva, que mistura todas as convenções genéricas – as do romance de aventuras (de proveniência helenística), as do romance picaresco, ou as do conto, ainda mais receptivas ao inverossímil. Os acontecimentos, em *Cândido*, e sobretudo a maneira pela qual se sucedem, não desafiam apenas toda verossimilhança: dão a conhecer – por seu caráter díspar – que não fazem apelo à confiança do leitor, que o deixam livre: mortos aparentes, reencontros inesperados, encadeamentos ultra-rápidos, países fabulosos, riquezas sem limites – tudo nos adverte de que nossa atenção séria não deve prender-se à própria história, tudo remete a modelos literários arquiconhecidos, que a derrisão dispõe a seu bel-prazer, deformando-os um a um, em uma parábola que ensina a desconfiar dos ensinamentos. (p. 119-120)

Esta análise crítica bem poderia ser aplicada às *Memórias Póstumas*, ou, então, ao *Alienista*, ou, ainda, a outros contos machadianos. A semelhança entre a estrutura de *Cândido* e a estrutura de algumas obras de Machado de Assis filiam o humor e a ironia deste último à linhagem de Voltaire.

Quando Starobinski elenca características estruturais de *Cândido*, podemos nos ver diante das características estruturais de vários escritos machadianos, inclusive os não-ficcionais, como as crônicas. Vejamos:

- *simulacro de uma narrativa, sua paródia, seu reflexo atenuado*: através das relações de transtextualidade²⁴ encontradas em Machado, várias narrativas

²⁴ Vide próxima seção, 3.3 Ironia Literária e Transtextualidade

predecessoras dos escritos machadianos são parodiadas, utilizando o recurso do procedimento irônico para efetivar seu *reflexo atenuado*;

- *caricatura do romanesco, sua versão excessiva, que mistura todas as convenções genéricas*: a mistura de gêneros (percebida principalmente nas crônicas) termina por revelar que, na verdade, o que se está lendo é uma caricatura do gênero romance, tomado como ponto de partida para a aventura ficcional que se seguirá;
- *Os acontecimentos, em **Cândido**, e sobretudo a maneira pela qual se sucedem, não desafiam apenas toda verossimilhança: dão a conhecer – por seu caráter díspar – que não fazem apelo à confiança do leitor, que o deixam livre*: o deixam livre para que opte, segundo sua bagagem cultural e crítica, pelo uso da ironia como ferramenta indispensável à interpretação correta da intenção do autor;
- *tudo nos adverte de que nossa atenção séria não deve prender-se à própria história, tudo remete a modelos literários arquiconhecidos, que a derrisão dispõe a seu bel-prazer, deformando-os um a um, em uma parábola que ensina a desconfiar dos ensinamentos*: ensinar a desconfiar dos ensinamentos, deformar modelos literários arquiconhecidos, advertir que nossa atenção séria não deve prender-se apenas à própria história, todas esses são elementos constitutivos do roteiro para a interpretação de discursos irônicos tais quais os de Machado de Assis e de Voltaire.

Em artigo cujo tema são os aspectos retórico-argumentativos da ironia em Voltaire²⁵, Jean Jacques Robrieux explicita, logo de início, a natureza de sua análise, a qual se assemelha à deste trabalho:

Não se trata mais de compreender no termo ironia o conjunto de procedimentos de agressão, de escárnio ou de derrisão dos quais o autor é capaz, o que retiraria toda noção rigorosa do conceito. Os retóricos clássicos e os pragmáticos atuais têm, felizmente, do fenômeno, uma abordagem mais precisa, e mesmo muito restrita, à qual se limitará este estudo. Se a ironia voltaireana, em largo sentido, é um estado de espírito, este último só pode ser corretamente compreendido em referência a procedimentos lingüísticos claramente determinados. (p. 221, tradução minha)

O que Robrieux procura na obra de Voltaire é o que procuramos na obra de Machado: procedimentos lingüísticos que denotem a ironia de seus textos – podendo esta ser, ou não, uma manifestação do estado de espírito do autor. Adiante em seu artigo, o autor passa a caracterizar a presença da ironia em textos de Voltaire:

Na verdade, o enunciado irônico faz menção a enunciados anteriores, reais ou virtuais, que ele pode retomar, seja textualmente, seja de maneira reformulada, com deformações desvalorizantes ou todo tipo de marcador, permitindo revelar a intenção zombeteira. (p. 222, tradução minha)

Embora pareça, não há, aqui, discordância em relação ao que Beda Allemann afirmou em seu artigo, trabalhado no subcapítulo 3.1, “Teoria da ironia literária”. O marcador citado por Robrieux se refere apenas aos textos evocados para que o estilo irônico se corporifique, e não, ao texto irônico em si. Ou seja: continua prevalecendo a idéia de que, para que atinja o efeito irônico desejado, um texto deve abdicar ao máximo de marcas textuais; entretanto, a

²⁵ ROBRIEUX, Jean Jacques. “Aspects Rhétorico-Argumentatifs de L’Ironie chez Voltaire”. In: KOEPPPEL, Philippe (org.). *Humour, Ironie et Humanisme dans la Littérature Française*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2001.

transtextualidade (presença de um ou vários textos em outro) pode, e deve, ser explícita, colaborando, dessa forma, para que a aura irônica do texto seja percebida pelo leitor. Trata-se, neste caso, de um marcador indireto, visto que a identificação da presença da transtextualidade leva, conseqüentemente, nesse caso, à interpretação irônica.

Ainda em relação à caracterização da ironia, o autor menciona a falsa adesão ao discurso do outro como estratégia própria da ironia. Quanto à obra do francês, o crítico indica a existência desse aspecto, também presente na literatura machadiana, uma vez que considera Voltaire “um panfletário da citação, que se apropria da palavra do adversário para arruiná-la com sua força persuasiva e com um máximo de eficácia” (p. 223, tradução minha).

M. Haydn Mason, outro ensaísta que escreveu sobre a ironia de Voltaire²⁶, inicia seu artigo por uma citação do autor, extraída do *Dicionário Filosófico*, verbete *concílio*: “Todos os concílios são infalíveis, sem dúvida: porque são compostos por homens. É impossível que as paixões, as intrigas, o espírito de disputa, o ódio, o ciúme, o preconceito, a ignorância reinem nessas assembleias” (VOLTAIRE *apud* MASON, p. 51, tradução minha). Após, segue seu comentário inicial:

Eis um dito espirituoso tipicamente voltaireano – que o autor teria talvez lançado dois séculos mais tarde contra o colóquio moderno: palavra que nos leva direto ao coração da ironia de Voltaire, impregnada de um sarcasmo impressionante, fundado sobre a desconfiança das instituições, que corriam sempre o risco de esclerosarem-se sob o ódio dos sistemas. (p. 51, tradução minha)

Tal comentário cabe perfeitamente se relacionado à obra de Machado de Assis, já que nosso escritor desconfiou, sempre, das instituições, colocando em xeque sua verdadeira utilidade e verdade de propósitos. Para Machado, tal como para Voltaire, o homem sempre

²⁶ MASON, M. Haydn. “L’Ironie Voltairienne”. In: *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, n. 38, mai, 1986.

correu o risco de ver suas instituições mais confiáveis falirem, devido ao seu comportamento repleto de intrigas, ódio, preconceito e ignorância.

Chamando a atenção a um fragmento da *Carta sobre o Espírito* (1744), o qual versa sobre o *espírito*, Mason caracteriza o que chama de “imaginário irônico” de Voltaire.

Vejam os fragmentos:

Isto que se nomeia espírito é ora uma nova comparação, ora uma fina alusão: aqui o abuso de uma palavra que se apresenta num sentido e que se deixa entender noutro; ali uma relação delicada entre duas idéias pouco comuns. É uma metáfora singular, uma pesquisa sobre o que um objeto não apresenta inicialmente, mas daquilo que está, com efeito, nele mesmo. É a arte ou de reunir duas coisas elogiáveis ou de separar duas coisas que parecem se associar, ou de expor uma à outra. É não dizer além da metade de seu pensamento para deixá-lo ser adivinhado. (VOLTAIRE *apud* MASON, p. 55, tradução minha)

O espírito de Voltaire é, nada mais nada menos, que o espírito irônico, a veia irônica. Aqui apresenta-se, ao nosso ver, a tônica de qualquer definição de ironia literária que se queira formular; portanto, a tônica também da ironia machadiana. Vejam ponto a ponto o que preconiza a definição de Voltaire:

1. *abuso de uma palavra que se apresenta num sentido e que se deixa entender noutro*: a base da ironia é a significação contrária à expressa;
2. *relação delicada entre duas idéias pouco comuns*: característica fundamental principalmente da ironia machadiana, a relação entre mundos e contextos distintos provoca efeito irônico inequívoco;
3. *metáfora singular*: singular porque, na medida em que se torna freqüente, a metáfora irônica vê seu efeito e significado esvaziarem-se;

4. *o que um objeto não apresenta inicialmente, mas daquilo que está, com efeito, nele mesmo*: a ironia visa a atingir novos sentidos e significados das coisas, porém tais novidades mantêm relações intrínsecas com o seu sentido original;
5. *arte ou de reunir duas coisas elogiáveis ou de separar duas coisas que parecem se associar, ou de expor uma à outra*: a relação efetivada pela ironia consiste em aproximar diferenças e em diferenciar semelhanças, tudo em função de provocar, no leitor, a busca pelo significado não-literal do que está expresso e
6. *não dizer além da metade de seu pensamento para deixá-lo ser adivinhado*: função principal do uso do procedimento irônico, provocar o surgimento do jogo entre o que foi escrito e o que foi interpretado.

Com as palavras de Voltaire fechamos esta seção, mais uma vez ressaltando o elo entre a ironia deste e a de Machado:

Eu creio que a melhor maneira de vencer a infâmia é parecer não ter desejo de atacá-la, [...] deixar o leitor tirar suas próprias conclusões [...]. [O autor] diz que a obra será sábia, que ele dirá menos do que pensa e que fará pensar muito. Este negócio me interessa infinitamente. (*apud* MASON, p. 56, tradução minha)

Nada mais machadiano do que combater a infâmia parecendo não fazê-lo, deixando ao leitor (até mesmo o menos capaz e mais ingênuo) o espaço para que chegue até suas próprias conclusões. Dizendo menos do que pensa, o autor termina por dizer tudo. Ou quase tudo. Eis o jogo irônico em sua essência literária.

3.3 Ironia Literária e Transtextualidade

Gérard Genette (1982) considera que as formas escritas de ironia são baseadas sobre relações de transtextualidade (transcendência textual do texto), tudo aquilo que coloca um

texto em relação manifesta ou secreta com outros textos. Para ele, a transtextualidade tem a ver com a polifonia, pois ambas revelam, no mais íntimo de um texto, a voz de outros textos. De acordo com o crítico, há cinco tipos de fenômenos transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. Estes cinco tipos de relações transtextuais são potenciais meios de manifestação da ironia, sendo predispostos à sua presença.

A *intertextualidade* é definida como a presença efetiva de um texto em um outro. Na sua forma mais explícita e mais literal, é a prática da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); numa forma menos explícita e menos canônica, é a prática do plágio, (empréstimo não-declarado, mas ainda literal); em uma forma ainda menos explícita e menos literal, é a presença da alusão, ou seja, um enunciado em que se percebe a existência de uma relação entre o texto lido e um outro texto, ao qual relaciona essa ou aquela inflexão. Como veremos adiante, esses tipos de intertextualidade são comumente utilizados, em literatura, para comunicar a intenção irônica de um texto.

A *paratextualidade* é constituído pela relação através da qual, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito dialoga com aquele que pode ser chamado de *paratexto*. Esse paratexto pode manifestar-se sob a forma de títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, advertências, introduções, notas marginais, notas de rodapé ou de fim de texto, epígrafes, ilustrações, apêndices, capa e, ainda outros tipos de sinais acessórios que procuram dar ao texto um arremate ou fazer um comentário. Em Machado de Assis, a ironia faz-se presente, constantemente, através da paratextualidade, em suas mais diversas formas, como veremos nos capítulos 4 e 5.

A *hipertextualidade* é a relação que une um texto “B”, chamado de hipertexto, a um texto anterior “A”, o hipotexto, no qual o primeiro se “enxerta” de maneira diferente à do comentário. Esta união entre um texto e outro, anterior, pode se dar de forma direta, a

transformação, ou de forme indireta, a imitação. Para Genette, a *hipertextualidade* gera “um texto em segundo grau, ou seja, um texto derivado de outro preexistente” (GENETTE, 1982). Para o crítico, um texto “B” pode não mencionar claramente a presença do texto “A”, porém manter com ele tal relação de dependência a ponto de não existir sem o texto prévio. Mais adiante veremos que Machado de Assis faz uso desta relação transtextual em seus escritos como forma de manifestação da ironia.

3.4 Manifestações Irônicas: a ironia das palavras e das situações descritas pelas palavras²⁷

Segundo Morier, sem imperfeição não há ironia: “Enumerar e definir os defeitos do ser é estudar a matéria da ironia”. Isto significa que o emprego da ironia, em princípio, é uma tentativa de restabelecimento da ordem num mundo imperfeito. Assim, a oposição entre mundo real e mundo ideal encontra-se no cerne de sua utilização. Em relação à natureza crítica da ironia, podemos considerar que

As formas de construção da ironia podem auxiliar o desvendamento de momentos ou aspectos de uma dada cultura, de uma dada sociedade. O deslindamento de valores sociais, culturais, morais ou de qualquer outra espécie parece fazer parte da natureza da ironia. Assim, uma manifestação irônica pode revelar tanto a agressão a instituições vigentes quanto aspectos encobertos por discursos oficiais, cristalizados ou tidos como sérios. Mas pode, também, confirmar, transmitir ou instaurar preconceitos. (BRAIT, 1996, p.15)

²⁷ Neste subcapítulo, utilizo essencialmente o verbete “Ironie”, do *Dictionnaire de poétique et de rhétorique**, devido à minuciosa descrição, através de exemplos literários, das formas de manifestação da ironia. Busco, assim, elencar o maior número de formas de ocorrência da ironia para, adiante, identificá-las nas obras literárias analisadas. Outrossim, não utilizo a exemplificação oferecida por Morier visando a, em primeiro lugar, não operar uma mera “cópia” do verbete referido e, em segundo lugar, permitir que as obras que compõem o *corpus* deste trabalho forneçam a maioria dos exemplos. *In: MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: PUF, 1998, p. 597-637.

3.4.1 A inversão e o afastamento irônicos

Em literatura, a oposição fundamental da ironia manifesta-se, geralmente, sob a forma de inversão. A inversão irônica apresenta-se de diferentes formas, sendo mais comuns as seguintes:

- a) **Inversão Verbal:** substituição do termo cuja idéia se quer transmitir por um antônimo. Nesse caso a explicação se dará pelo contexto ou pela situação narrada. É a inversão mais simples da ironia: por exemplo, dizemos que algo é belo quando, na verdade, queremos dizer que é feio.
- b) **Inversão da Situação Real:** substituição do estado real (presente) das coisas por uma situação ideal (ausente). Segue o princípio da inversão verbal, porém o que ocorre, neste caso, é relativo não a uma palavra, mas a uma situação: dizemos que há organização quando queremos demonstrar que o que há é desorganização.
- c) **Inversão de Papéis:** transformação mútua entre funções de determinados personagens ou situações. O patrão se torna empregado, o inocente vira culpado, o vencedor, vencido. Esta inversão de papéis pressupõe uma espécie de ação (o empregado dá ordens ao patrão, o inocente paga pelo erro do culpado, o vencedor é humilhado pelo vencido).
- d) **Inversão da Situação Moral:** alguém que se crê inocente assume a culpa por um erro/mal/delito, estrategicamente, visando a gerar protestos e a ver seus defensores restabelecerem sua inocência. Em outras palavras, é a hipocrisia empregada no sentido de obter vantagem, como estratégia. (MORIER, 1998, p. 603-606)

Essa inversão que a ironia representa significa, de fato, um afastamento, o qual revela a ambigüidade contida no discurso irônico. Ao realizar a inversão irônica, o autor primeiramente aproxima duas imagens diferentes, compara duas realidades: a presente, real,

por ele estigmatizada, e a ausente, ideal, que está longe de ser efetivada. O leitor, porém, constata que, na verdade, estão em cena duas realidades afastadas uma da outra. É a manifestação do duplo sentido, pano de fundo de enunciados irônicos.

Há ainda outras formas de afastamento irônico, tais como identificação e aumento do erro (tal como Sócrates o fazia, perseguindo o raciocínio errado até surgir a incoerência), falsa redução do erro (o autor faz parecer que considera mínimo o defeito ou mal que descreve, criando uma distância entre a modesta expressão e a gravidade do fato; faz o erro parecer mínimo; afirma algo através da negação de seu contrário), falso elogio irônico (que coloca tudo, indistintamente, como passível de ser censurado), incitamento a perseverar no erro (como se o erro não o fosse) e paródia do erro (paráfrase deformada do defeito identificado). Erro, aqui, é tomado como defeito/mal, como representação do desconcerto do mundo real, como representação da ordem estabelecida, que é contrária às convicções do autor.

3.4.2 Os alvos da crítica irônica

A crítica intrínseca ao emprego da ironia pode estar dirigida tanto ao próximo (algo/alguém externo ao autor e/ou à obra) como ao próprio ironista. Nesse último caso, ela aparece como um ato de defesa preventiva (vem à mente a “explicação” veiculada no prefácio das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*), como uma forma fleumática de existir (o humorismo de Machado de Assis pode assim ser “classificado”) ou como uma amarga pena de si mesmo (e, por que não, do mundo e/ou da humanidade, caso em que também podemos evocar exemplos da obra de Machado de Assis).

3.4.3 Graus da Ironia

Além dessas “categorias” de manifestações irônicas em um texto, ainda segundo Morier, podemos graduá-las, de acordo com o nível de sua “transparência”, a qual já nos referimos anteriormente. Os graus variam da hipocrisia até a ironia explícita, e são assim definidos:

- **Hipocrisia**

É a ironia tática, utilizada como estratégia para obter vantagem através do engano. Tal engano é consciente e preconiza uma artimanha, uma astúcia que triunfa sobre a inteligência adversária. A ironia como hipocrisia supõe um fundo de honestidade ou uma espécie de código de honra. Nesse caso, a inversão dos valores que ela representa deve sempre se apoiar sobre uma norma ética, a qual varia de uma classe para outra e de pessoa para pessoa.

- **Ironia “Mascarada”**

É a ironia que “disfarça” o tom que deseja realmente dar às palavras, permitindo ao ironista eximir-se, caso necessário, da responsabilidade pela crítica que suas palavras veiculam; mas no momento em que a ironia é descoberta, “cai” a máscara do seu autor. A ironia mais dissimulada adota de preferência a narrativa de relação, na qual o lugar ou a época, por vezes um e outro, são distantes da realidade vivida pelo autor.

- **Ironia “Cega”**

O melhor exemplo desse grau é, sem dúvida, Édipo. Ele caminha a passos largos em direção a um destino trágico sem o saber. O leitor/espectador, no entanto, percebe a ironia de sua trajetória, chegando cada vez mais perto do que deseja fugir.

- **Ironia Socrática**

A origem da palavra ironia remonta à comédia grega, onde o *eiron*, um tipo esperto de falso ingênuo, triunfa sempre do estúpido e desajeitado *alazon*. Nos diálogos de Platão, é Sócrates que faz o papel do *eiron*. A fim de fazer aparecer a verdade e, assim, de fazer seu interlocutor consciente, ele lhe coloca uma série de questões, aparentemente ingênuas e sem pretensão, que revelam evidências superficiais; mas de resposta em resposta elas levam a parte adversária a reconhecer a verdade que ela, sozinha, era incapaz de discernir. Pouco a pouco, a certeza muda de lado. O que se considerava certo se convence de seu

erro. Encontra-se aqui, em germe, o princípio da inversão irônica, daí a ironia de Sócrates ser considerada a matriz de toda ironia.

É preciso observar, no entanto, que a dissimulação socrática não visa somente a uma vitória dialética, mas procura ainda desacreditar o adversário perante testemunhas. Ela possui, portanto, uma intencionalidade, herdada da arte retórica..

- **Ironia Explícita**

É a ironia cuja presença é inquestionável, aquela que é esclarecida pelo contexto ou pela situação, e que se quer mais evidente para que possa ser eficaz por mais tempo, já que o leitor não “perde” tempo até decifrá-la..

3.4.4 Ironia das Situações

Seguindo a análise de Morier, há um “nível” de ironia, também representado em literatura, denominado de imanente (ou “ironia inconsciente”, pois está além do conhecimento do homem). Este tipo de ironia é, cotidianamente, designado como ironia do destino/ironia da vida, e representa a descrição da ironia das situações, e não, a ironia das próprias palavras. Segundo o dicionarista,

Não existe ironia sem um espírito que a conceba: ela supõe, sempre, uma consciência que relaciona as situações, que se surpreende com a divergência entre elas e que zomba disso. Nós falaremos de ironia imanente quando os elementos ou condições necessários ao julgamento irônico se encontrarem reunidos na natureza, seja no homem ou fora dele: ela é potencial nos dados do real e espera o momento de surgir na consciência do ironista. Ainda não se ri, mas há matéria para rir. (MORIER, 1998, p. 609, tradução minha)

Ou seja, a ironia imanente existe, latente, na natureza, dentro ou fora do homem, mas depende de uma consciência que a identifique, relacionando as situações entre elas e encontrando divergências como, por exemplo, entre o que é e o que deveria ser, pela lógica. A ironia imanente, de fato, significa a falta de lógica que existe, naturalmente, entre certas

coisas e situações do real. Podemos dividir a ironia imanente em três grandes categorias, de acordo com as situações e circunstâncias representadas: ontológica, metafísica e dramática.

A ironia ontológica é aquela ligada ao “ser”, à sua natureza e às suas contingências. Ela está no cosmos, nos objetos ou nos indivíduos, aguardando a consciência que a identificará. Dentre os exemplos de ironia ontológica, podemos citar:

- a) a ironia das forças naturais que desafiam o homem, por vezes destruindo em segundos o que ele levou anos para construir;
- b) a ironia dos objetos, presente nos menores e mais humildes objetos, os quais causam grandes danos; neste caso, a ironia está na desproporção entre causa e efeito e no sentimento amargo do homem ao ver-se impotente perante o menor detalhe;
- c) a ironia do gesto ou ato particular: causas ridículas gerando efeitos catastróficos. O espírito da ironia simplifica as coisas, facilitando a antítese desejada, a que acompanha o sentimento trágico do destino – vida frágil, morte inevitável;
- d) a ironia presente no próprio homem, quando este percebe a insuficiência de suas forças (psíquicas, intelectuais ou morais), traindo-lhe no momento em que lhe são mais necessárias. Tudo que atormenta o homem, suas inseqüências, suas promessas sinceras e não-cumpridas, seu idealismo em conflito com sua conduta, tudo isso constitui uma fonte de ironia, ironia trágica quando as conseqüências destes conflitos são irreparáveis;
- e) a ironia presente na sociedade, no conflito que a opõe ao indivíduo. É a “justiça” dos homens, que prende o culpado, se é pobre, ou o deixa solto, se é rico.

Já a ironia metafísica é a ironia de um mundo onde a fatalidade é iminente, fatalidade que surpreende o homem que vive num mundo supostamente lógico e organizado. Tal ironia está presente em diversas situações:

- a) o destino cego, que parece não ver e zombar dos esforços humanos, como que seguindo uma programação impossível de ser mudada. É a fatalidade do destino, contra a qual não temos como lutar, uma vez que ela esmaga os seres. O melhor exemplo dessa ironia é a tragédia antiga, tal como Édipo, já citado anteriormente: por mais que se esforce, não consegue fugir do destino trágico do qual foi informado pelo oráculo; já Tirésias, o cego, vê mais claramente o destino dos homens do que aqueles que podem enxergar. Os caprichos do destino, porém, mesmo nas comédias, têm um caráter sombrio, provocando um riso de arrependimento e de desaprovação;
- b) a indiferença de Deus, quando Ele parece não se importar com a sorte dos homens. É o reino do arbitrário, da injustiça: onde está Deus se o inocente paga pelo erro alheio?
- c) a presença de Deus, porém sempre disposto a pôr o homem à prova, seja para medir a força de sua fé, seja para provar que merece o céu. Nesses momentos, Deus parece abandonar seus protegidos, eis a ironia da situação: o ser mais piedoso é aquele mais duramente fustigado, tornando-se alvo da ironia dos que não crêm na presença e na justiça divinas;
- d) a presença de Deus que, todavia, tem desígnios escondidos: o homem parece ter livre-arbítrio, mas Deus é quem realmente decide o que vai ser de seu destino.

Por seu turno, a ironia dramática é aquela que não se expressa verbalmente, mas encontra-se latente em dada situação, real ou cênica. Em geral, ao menos um dos personagens não tem consciência da pena que causa no leitor. A ironia da situação que vive lhe escapa, ele não compreende porque seus esforços são, *a priori*, fadados ao fracasso. Ela se manifesta através da ignorância ou ausência de informação, da falsa reação de um personagem ou, ainda, através de ações que desmentem suas ambições.

A ignorância ou ausência de informações surgem como fatores de ironia em situações reais ou romanescas quando a verdade é desconhecida pelo personagem ou quando não há dados suficientes para tal, e os leitores, conscientes da ironia imanente da verdadeira situação, identificam a presença da fatalidade e do acaso, os quais entram em ação silenciosamente. Já a falsa reação de um personagem ocorre quando este reage opostamente ao que seria apropriado ou esperado dele em dada situação. O caso da ambição desmentida pela ação ocorre quando um ideal é perseguido às avessas, ou seja, deseja-se ser honesto, mas agindo desonestamente; é, na verdade, o conflito entre sentimento e conduta, o desacordo entre eles.

3.4.5 Nota sobre a Diferença entre Ironia e Humor

No *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, de Henri Morier, chegamos à definição de ironia e de humor como “duas faces da mesma moeda”, na medida em que a ironia carrega em si um caráter de oposição, enquanto que o humor seria, na sua visão, uma “ironia de conciliação”. Para ele,

O humor é a expressão de um estado de espírito calmo, assentado, que vendo todas as insuficiências de um caráter, de uma situação, de um mundo onde reinam a anomalia, a falta de sentido, o irracional e a injustiça, acomoda-se com uma bonomia resignada e sorridente, persuadido de que um pouco de loucura faz parte da ordem das coisas; ele possui uma simpatia subjacente pela variedade, pelo inesperado e pelo picante que o absurdo mistura aos eventos. Ele finge, portanto, achar normal o anormal (MORIER, 1998, p. 624, tradução minha)

A diferença é clara. Enquanto a ironia é de natureza crítica e, por vezes, agressiva, significando um descontentamento, uma insatisfação com a ordem estabelecida e com comportamentos tidos como “normais” ou “naturais”, o humor, por seu turno, flerta com a passividade, possui um espírito conciliador, simpatiza com comportamentos e situações

anômalas, irracionais e injustas, porém com uma pitada de fingimento. É, sem dúvida, uma natureza oposta à da ironia, daí Morier considerar o caráter opositor da ironia como elemento fundamental na diferenciação entre esta e o humor, de caráter conciliatório.

Há uma certa modéstia por trás do uso do humor. Se o ironista possui um ar de superioridade que lhe confere autoridade para exercer sua amarga crítica, o humorista prefere ser modesto, considerar-se pequeno diante dos fatos da vida, demonstrar ter consciência de sua insuficiência e partilhar dos erros/defeitos que identifica fora dele.

Na verdade, a ironia e o humor podem ser vistos como chaves de interpretação, ou seja, como ferramentas utilizadas com o fim de apreender significados não-explicitos em um discurso. Contudo, é o divórcio entre a situação e a linguagem correspondente que força o outro a se decidir pela ironia, e não pelo humor, para relacionar tal significado a um objeto.

4. A IRONIA NAS CRÔNICAS DE MACHADO DE ASSIS

Consideraremos, a partir de agora, a ironia presente nas crônicas de Machado de Assis. Vale lembrar que não nos dedicaremos a rastrear a ironia pontual, aquela criticada por Philippe Hamon²⁸, isolada em frases e trocadilhos dispersos ao longo do texto, porque tal abordagem não contemplaria a ironia do texto de Machado de Assis em relação à sua função e à seu significado. Nossa análise terá como alvo a ironia global do texto, ironia plural e multivalente.

Para o trabalho que se seguirá, selecionamos algumas crônicas, procurando representar todas as publicações nas quais a obra de Machado de Assis teve espaço.

4.1. O gênero crônica e a crônica machadiana

O gênero crônica, em Machado de Assis, pode ser lido como uma espécie de “mostruário” da estética e da visão de mundo do autor. Quanto à questão de gênero, vale ressaltar que Machado transcende a definição tradicional de “crônica”, aquela que a aponta como uma narração de fatos segundo uma ordem cronológica, fatos esses, preferencialmente, participantes da atualidade. Segundo D’Onofrio, existem a crônica científica e a crônica literária:

A crônica literária é produzida por poetas e ficcionistas que, embora possam apoiar-se em fatos acontecidos, transformam a realidade do dia-a-dia pela força criadora da fantasia. Daí decorre que suas crônicas são ou poemas em prosa ou pequenos contos, dependendo do pendor do autor para o gênero lírico ou narrativo. De um modo geral, a crônica pode ser considerada como a mais curta forma de narrativa literária. (D’ONOFRIO, 2001, p. 123)

No ensaio “Machado de Assis cronista”²⁹, Gustavo Corção afirma “que é nas crônicas, por causa de sua maior liberdade, que melhor se observa a tendência de Machado de Assis

²⁸ Vide seção 3.4 Manifestações Irônicas: a ironia das palavras e das situações descritas pelas palavras.

²⁹ Obra Completa de Machado de Assis, Editora Nova Aguillar, 1997, vol. III, p. 328.

para o *divertissement* que toca as raias do delírio”. Ainda segundo ele, e em concordância com D’Onofrio,

Machado não é e nunca quis ser cronista. Para conciliar a sisuda definição com as páginas delirantes escritas para *A Semana*, deveríamos dividir o gênero em duas espécies: de um lado teríamos as crônicas que se submetem aos fatos, e que pretendem fornecer material contemporâneo à peneira dos historiadores; e de outro lado teríamos aquelas crônicas que se servem dos fatos para superá-los, ou que tomam os fatos do tempo como pretexto para as divagações que escapam à ordem dos tempos. As crônicas de Machado de Assis pertencem, evidentemente, a essa segunda espécie em que os fatos não valem por si mesmos.³⁰

Em suas crônicas, Machado extrapola o material jornalístico puro e simples, incluindo aí elementos literários como a sua característica ironia, procedimento através do qual produz textos estilisticamente pertencentes à literatura. É inerente a Machado a capacidade de captar momentos fugazes do dia-a-dia e de transformá-los em ficção.

Machado mostra-se, então, um atento espectador dos movimentos da sociedade, espectador esse uma espécie de amálgama entre jornalista e ficcionista. Ainda segundo D’Onofrio (2001, p. 123), “uma crônica atinge o nível de arte literária somente quando consegue superar os limites da transitoriedade própria da notícia, colhendo o universal dentro do particular”. Característica fundamental de sua literatura, encontramos quase sempre, na escrita machadiana, a presença do universal colhido da realidade brasileira.

Além disso, Corção cita características da obra ficcional machadiana presentes em sua produção cronística:

[A escrita machadiana] Vai de uma coisa aqui para outra acolá, passa do particular para o geral, volta do abstrato ao concreto, desliza do atual para o clássico, galga do pequeno para o grandioso e volta do vultoso para o microscópico, passa do real para o imaginário, e do imaginário para o onírico,

³⁰ Idem nota 2.

às vezes numa progressão geométrica vertiginosa, outras vezes com um cômico aparato lógico, para rir-se da lógica, ou para mostrar que existe efetivamente uma esquisita lógica entre coisas que o vulgar julga distantes ou desconexas. E é nesse processo de ilações conectadas pelo riso, que é uma forma de contemplação, ou uma espécie de metafísica prática, que consiste principalmente a técnica da composição machadiana.³¹

Essas características, ao longo das análises que seguirão, mostrar-se-ão estar a serviço do procedimento irônico em literatura, funcionando como pistas implícitas as quais indicam o caminho da ironia como chave de interpretação do real sentido do texto.

É possível que consideremos as crônicas machadianas como uma espécie de laboratório para o desenvolvimento de sua ficção. Em algumas delas, encontramos alguns dos temas presentes na obra ficcional do escritor, porém com exploração ainda incipiente.

Em relação à divisão da obra machadiana em dois momentos distintos, o estudo das crônicas traz indícios de que tal divisão é arbitrária e inverossímil, visto elementos da dita “fase madura” estarem presentes desde o início de sua produção cronística, coincidindo com o início de sua produção ficcional. Já em relação ao seu aparente desinteresse por questões políticas, as crônicas atestam exatamente o contrário, revelando um escritor engajado e participante ativo das manobras e movimentos políticos de seu tempo.

Massaud Moisés afirma que a crônica, estando no “sangue” de Machado, é essencial para entender o artista. Nota que foi o gênero mais constantemente praticado pelo autor e comenta seu valor como documento histórico, bem como o mérito literário de alguns exemplos³². Para fins de análise, as crônicas³³ machadianas serão, neste trabalho, consideradas também como peças literárias.

³¹ Obra Completa de Machado de Assis, Editora Nova Aguillar, 1997, vol. III, p. 327.

³² MOISÉS, Massaud. "Nota preliminar" **In:** Machado de Assis, *Crônicas, crítica, poesia, teatro*. Ed. Massaud Moisés. 2a ed. São Paulo: Cultrix, 1964. 11-14.

³³ Todas as citações serão retiradas de: Obra Completa de Machado de Assis, Editora Nova Aguillar, 1997, vol. III; sendo assim, farei referência apenas à página, ao fim da citação.

4.1.1 História de Quinze Dias

4.1.1.1 Ano de 1876

Em 1º de julho, Machado de Assis assim inicia sua crônica do dia: “Dou começo à crônica no momento em que o Oriente se esboroa e a poesia parece expirar às mãos grossas do vulgacho. Pobre Oriente! Mísera poesia!” (p. 335). Tal afirmação refere-se à situação política da Turquia, onde a criação de uma câmara, de uma constituição e de todas as decorrências destas sugere ao escritor que a “poesia” acabou, como mostra um trecho do diálogo imaginário entre Abdul, “último sultão ortodoxo”, e o profeta Maomé, diálogo travado “à porta das delícias eternas”:

- Que vens cá fazer? – perguntou ele [Maomé].

Abdul explicou-se, referiu o seu infortúnio; mas o profeta atalhou-o, clamando:

- Cala-te! És mais do que isso, és o destruidor da lei, o inimigo do Islã. Tu fizeste possível o gérmen corruptor das minhas grandes instituições, pior que a fé de Cristo, pior que a inveja dos russos, pior que a neve dos tempos; tu fizeste o gérmen constitucional. A Turquia vai ter uma câmara, um ministério responsável, uma eleição, uma tribuna, interpelações, crises, orçamentos, discussões, a lepra toda do parlamentarismo e do constitucionalismo. Ah! Quem me dera Omar! Ah! Quem me dera Omar! .(p. 336)

Dessa forma, Machado veicula sua impressão de que “o Oriente acabou, e com ele, a poesia”, ou seja, a aura mítica do Oriente, personificada pela estrutura política vigente no Islã, cai por terra com o advento de um novo sistema político, semelhante ao do Ocidente. A política põe fim à *poesia*.

Aqui, há elementos irônicos característicos: a revelação da estratégia de construção do texto, quando Machado afirma que está dando início à crônica; a relação estabelecida entre dois mundos distintos, o da política e o do imaginário, e a crítica indireta às “instituições” da política ocidental – crises, discussões, interpelações, “a lepra toda do parlamentarismo e do

constitucionalismo” (p. 336). É o emprego da ironia que permite a integração de elementos contrastantes num todo orgânico. Dessa maneira, Machado de Assis faz uso da ironia como principal elemento articulador de seus textos. Ela é, ao mesmo tempo, forma e conteúdo.

Outro aspecto particular à literatura machadiana e também presente em suas crônicas diz respeito às freqüentes conversas com o leitor, surgidas ao longo da maioria de seus textos. Ainda no dia 1º de julho, ele assim escreve: “Que tais sejam os fenômenos ou prodígios, não sei, porque os não vi. E já o leitor concluirá daqui o valor de um cronista que pouco vê do que fala, uma espécie de urso que não se diverte” (p. 338). Este tipo de estratégia discursiva, que suspende a ilusão criada pela obra, é um recurso largamente utilizado na obra ficcional de Machado de Assis, mas também encontrado em suas crônicas (as quais assinalamos, anteriormente, possuírem elementos literários em sua composição), como na passagem acima citada. Assumindo que pouco ou nada vê do que fala, também assim ele desconstrói a aura de realidade que envolve o gênero crônica.

Em 1º de agosto, a crônica assim principia:

Hoje posso espeitorar meia dúzia de bernardices sem que o leitor dê por elas. A razão não é outra senão a de ser o leitor um homem que se respeita, ama o belo, possui costumes elegantes: conseguintemente, não tem orelhas para crônicas, nem outras cousas ínfimas. (p. 339)

Aqui Machado brinca com a linguagem, fazendo-a negar-se a si mesma numa postura de falsa modéstia: o autor não considera a crônica uma “cousa ínfima”, uma vez que é através delas que participa da vida política de seu país, como veremos ao longo das análises. Assim, ele falsamente nega a importância de tais escritos. Outro elemento irônico é a comunicação com o leitor, nesse caso, indireta: não há um diálogo entre autor e leitor, mas, sim, uma menção daquele a este.

Em 15 de agosto, podemos identificar a temática do conto “Teoria do Medalhão” no seguinte comentário, sobre um amigo que se preparava para o baile da Secretaria dos Estrangeiros:

Um amigo meu [...] só fala em francês para conversar com os diplomatas; estuda a questão do Oriente para dizer alguma coisa ao ministro da Inglaterra. Traz de cor a frase com que há de cortejar o ministro da Itália e o chefe da delegação pontifícia. Ao primeiro dirá: *Itália fará da sè*. Ao segundo: *Super hanc petram*. Não é um amigo, é um manual de conversação. (p. 343)

Comparar um amigo a um manual é uma estratégia irônica facilmente perceptível que, contudo, não invalida sua utilização. Mais uma vez a ironia serve de instrumento para a veiculação de uma crítica corrosiva, desta vez direcionada a práticas retóricas cristalizadas, de uso corrente na sociedade.

Na crônica do dia 1º de outubro, novamente a relação impensada entre dois mundos distintos marca a atmosfera irônica presente: “Não reinaram só as vozes líricas nesta quinzena última; fez-lhes concorrência o boi” (p. 349). Os assuntos relacionados aqui eram os salários dos cantores de uma companhia que se apresentava no Rio de Janeiro à época, considerados altíssimos por Machado, e as festas em que se matavam bois, à moda das touradas espanholas. Percebemos, aqui, a ambigüidade, marca característica da escrita machadiana: quem é tomado como referência para criticar o outro? Quem está sendo o alvo maior de sua ironia? Fundamental em sua escritura, a atmosfera irônica é instaurada desde a primeira linha, e, como “atmosfera”, não permite que a ironia seja identificada imediatamente, mas, sim, ao longo do texto, de acordo com as relações que o leitor vai tecendo entre o texto, o contexto e a maneira como este é abordado pelo autor.

4.1.1.2 Ano de 1877

Comentando a publicidade de um novo medicamento, Machado a reproduz na crônica de 15 de janeiro:

O Sr. Vindimila faz comer e digerir, o homem sem estômago!!! Excessos, doenças, má alimentação atacaram de tal modo o vosso estômago que estais privados deste órgão? Não desesperéis e depois de cada refeição tomai um cálice de vinho com pepsina, diástase e coca de Vindimila. Com a pepsina todos os alimentos azotados, carnes, ovos, leite, etc., serão transformados em sangue; com a diástase a farinha, o pão, os feijões se converterão em princípios assimiláveis, e passarão nos vossos ossos e músculos; enfim, com a coca vosso sistema nervoso será acalmado como por encanto. O vosso estômago não trabalhou, ficou descansando, curando as suas feridas, e no entanto tendes comido, tendes digerido, tendes adquirido forças. Bem o dizíamos, o Sr. Vindimila bem mereceu da humanidade, e prezamo-nos de ser os seus agentes nesta corte.(p. 359)

Após, comenta a respeito:

Viram? Digerir sem estômago. [...] Faziam-se e fazem-se doutores na ausência, *in absentia*, mediante certa quantia com que se manda buscar o diploma à Alemanha. Agora temos as digestões na ausência, e pela regra de que a civilização não pára nunca, virá breve, não um Vindimila, mas um Trintimila ou um Centimila, que nos dê o meio de pensar sem cérebro. Nesse dia o vinho digestivo cederá o passo ao vinho reflexivo, e teremos acabado a criação, porque estará dado o último golpe no Criador. (p. 359)

É a técnica do falso elogio que confere o tom irônico ao comentário de Machado. Ele ironiza a apregoada existência de um medicamento que possibilite a “digestão sem estômago” sugerindo que o mesmo está abrindo precedentes para que, em breve, haja a possibilidade da “reflexão sem cérebro”. Tal invento seria o “último golpe no Criador”, ou seja, o derradeiro passo na busca pelo poder maior, o da criação. Novamente há relação entre elementos

dísparos: o mistério da criação e a “descoberta” de novos medicamentos. A ironia se faz presente pela relação inusitada entre as palavras e o contexto em que são empregadas.

Cabe ainda uma observação, a de que Machado não deixa nada escapar da sua “artilharia irônica”: aproveitando a questão da “digestão na ausência” [de estômago], ele critica a compra de diplomas que, à época, parecia ser prática comum em certos setores da sociedade, a saber, aqueles que dispunham de condições financeiras para tanto.

A crônica do dia 15 de março é aberta da seguinte maneira:

Mais dia menos dia, demito-me deste lugar. Um historiador de quinzena, que passa os dias no fundo de um gabinete escuro e solitário, que não vai às touradas, às câmaras, à Rua do Ouvidor, um historiador assim é um puro contador de histórias. E repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa. Um contador de histórias é justamente o contrário de historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. (p. 361-362)

Machado brinca ironicamente com o leitor, admitindo ser um cronista que pouco sai às ruas e, no entanto, continua a escrever sobre acontecimentos do dia-a-dia. Ele assume-se como um simples contador de histórias, mesmo sabendo não sê-lo. O jogo instaurado pela abertura da crônica conta com a cumplicidade do leitor, que, mesmo tomando conhecimento de que a crônica é produzida num gabinete, percebe a ironia de Machado, ao citar os principais pontos da cidade em que as “coisas acontecem”. Sem essa cumplicidade, sem essa interação autor/leitor, a intencionalidade irônica não é identificada, e o efeito irônico é anulado.

A “brincadeira” ocorre também com o jogo entre os significados das palavras *historiador* e *contador de histórias*: é a linguagem negando-se a si mesma, admitindo que, ao mesmo tempo, essas palavras podem ter sentidos iguais e sentidos diferentes. Machado brinca, na verdade, quando, através do jogo entre as palavras, iguala-se, ele mesmo, um contista, ao historiador

Uma crônica exemplar das constantes em *História de Quinze Dias* é a última, de 1º de novembro, cuja primeira parte possui um início explicitamente irônico, num sentido impregnado pela “técnica” da ironia romântica:

Há um meio certo de começar a crônica por uma trivialidade. É dizer: Que calor! Que desenfreado calor! Diz-se isto, agitando as pontas do lenço, bufando como um touro, ou simplesmente sacudindo a sobrecasaca. Resvala-se do calor aos fenômenos atmosféricos, fazem-se algumas conjeturas acerca do sol e da lua, outras sobre a febre amarela, manda-se um suspiro a Petrópolis, e *la glace est rompue*; está começada a crônica. (p. 369)

Há, portanto, uma espécie de “fórmula” para se escrever uma crônica? O princípio da ironia romântica, que é deslocar o autor para fora dos limites de sua obra, colocando-o em contato direto com o leitor e revelando a estrutura de construção da mesma, está aqui caracteristicamente presente. Quanto a esse aspecto, a ambigüidade irônica também se faz presente caso se identifique uma ironia mais direta: Machado é irônico ao afirmar que existe “um meio certo de começar a crônica”, deixando perceber que ele não acredita que isso realmente é possível e/ou verdadeiro.

A menção a uma certa prática gestual (“Diz-se isto, agitando as pontas do lenço, bufando como um touro, ou simplesmente sacudindo a sobrecasaca”) serve para dar certa dramaticidade à escrita, para forçar a reconstrução do significado irônico do enunciado a partir da formação de uma imagem, tornando a ironia mais facilmente “decifrável”.

Na última parte desta crônica, Machado ironiza a si próprio, interagindo indiretamente com o leitor:

Se eu disser que a vida é um meteoro o leitor pensará que vou escrever uma coluna de filosofia, e eu vou apenas noticiar-lhe o *Meteoro*, um jornal de oito páginas, que inscreve no programa: “O *Meteoro* não tem pretensões à duração”. Bastam essas quatro palavras para ver que é jornal de espírito e senso. Geralmente, cada folha que aparece promete, pelo menos, três séculos e

meio de existência, e uma regularidade cronométrica. O *Meteoro* nem promete durar, nem aparecer em dias certos. Virá quando puder vir. (p. 371-372)

Na verdade, suas crônicas dialogam com a tonalidade irônica veiculada pelo programa do jornal *Meteoro*: assim como elas, o novo jornal não pretende ter a rigidez nem ser convencional como regras gerais. E isso é o suficiente para que Machado o considere “um jornal de espírito e senso”.

Mas não será também essa uma assertiva irônica? A ambigüidade parece ser o único elemento de cuja presença o leitor tem certeza. Aqui, a reconstrução dos significados irônicos do texto depende única e exclusivamente da interpretação de cada leitor. A ironia, neste caso, instaura a polissemia.

4.1.2 Notas Semanais

4.1.2.1 Ano de 1878

Na terceira parte da crônica de 2 de junho, comentando a anunciada publicação de um livro de receitas de famoso confeitiro da época, Machado utiliza o procedimento irônico da seguinte forma:

É fora de dúvida que a literatura confeitológica sentia necessidade de mais um livro em que fossem compendiadas as novíssimas fórmulas inventadas pelo engenho humano para o fim de adoçar as amarguras deste vale de lágrimas. Tem barreiras a filosofia; a ciência política acha um limite na testa do capanga. Não está no mesmo caso a arte do arroz-doce, e acresce-lhe a vantagem de dispensar demonstrações e definições. Não se demonstra uma cocada, come-se. Come-la é defini-la. (p. 376)

Aqui há, novamente, a presença da técnica do falso elogio, utilizada para fins de censura: realçando a importância de tal livro, Machado está, na verdade, considerando-o o mais sem-

importância de todos, interpretação ainda mais plausível considerando-se a utilização de um vocábulo inexistente na língua: *confeitológica*.

Além disso, ao comentar de maneira emblemática a “função” de tal literatura – “a literatura confeitológica sentia necessidade de mais um livro em que fossem compendiadas as novíssimas fórmulas inventadas pelo engenho humano para o fim de adoçar as amarguras deste vale de lágrimas” -, Machado está, ao contrário, realçando sua futilidade em relação a tantas outras questões que mereceriam destaque, como podemos ver na passagem que se segue:

No meio dos graves problemas sociais cuja solução buscam os espíritos investigadores do nosso século, a publicação de um manual de confeitaria só pode parecer vulgar a espíritos vulgares; na realidade, é um fenômeno eminentemente significativo. Digamos todo o nosso pensamento: é uma restauração, é a restauração do nosso princípio social. O princípio social do Rio de Janeiro, como se sabe, é o doce de coco e a compota de marmelo. Não foi outra também a origem da nossa indústria doméstica. (p. 376)

De acordo com a crônica, o tal “princípio social”, a tal “origem da nossa indústria doméstica” seria a atividade semanal das mulheres “do século passado e do anterior”, qual seja, fazer doces, sendo o tacho considerado um dos “alicerces da sociedade carioca”:

No século passado e no anterior, as damas, uma vez por ano, dançavam o minuete, ou viam ver correr argolinhas; mas todos os dias faziam renda e todas as semanas faziam doce; de modo que o bilro e o tacho, mais ainda do que os falcões pedreiros de Estácio de Sá, lançaram os alicerces da sociedade carioca. (p. 376)

A ironia encontra-se presente quase integralmente no texto, instaurada desde a primeira linha sem, contudo, haver a presença de marcas irônicas explícitas e individuais. É relacionando assuntos distantes que a ironia aparece: problemas sociais, estrutura social e

econômica e receitas de doces, eis uma bela mistura para o paladar de Machado de Assis, uma alternância de perspectivas característica de seus escritos. Ele transita do maior para o menor, da escassez para o exagero, do geral para o particular, do local para o universal e assim por diante, em tantas e tantas mais combinações.

Retomando o assunto das “touradas”, em voga à época, no Rio de Janeiro, a terceira parte da crônica de 16 de junho inicia com a seguinte declaração:

A providência, em seus inescrutáveis desígnios, tinha assentado dar a esta cidade um benefício grande; e nenhum lhe pareceu maior nem melhor do que certo gozo superfino, espiritual e grave, que patenteasse a brandura dos nossos costumes e a graça das nossas maneiras: deu-nos os touros. (p. 381)

Ao ler este trecho, o leitor é “convidado” a interpretar cada adjetivo como seu contrário; a inversão, base do procedimento irônico, é empregada em sua plenitude. É impossível não associar às palavras *superfino*, *espiritual*, *grave*, *brandura* e *graça*, significados antônimos aos literais, visto estarem fazendo referências aos touros e, conseqüentemente, às touradas. Há, no interior de tais enunciados, uma espécie de justaposição de perspectivas opostas.

A crônica de 7 de julho é exemplar da ironia machadiana, devido a sua forma e conteúdo particulares, e vale dedicarmos a ela espaço um tanto maior. Trata-se de um comentário acerca “do relatório do diretor das escolas normais de uma de nossas províncias”. Machado preocupa-se em não revelar a identidade do diretor para “não ofender a modéstia daquele cavalheiro”(p. 384). A tonalidade irônica começa a ser percebida; há algo “no ar”, e cabe à competência do leitor levá-lo à certeza acerca da ironia presente no texto que segue.

Instaurada a atmosfera irônica, Machado apresenta, primeiramente, um comentário geral sobre tal relatório, já introduzindo termos culinários (!), dando-nos “dicas” do que seguirá mais adiante:

Não havia nada que saborear num relatório, se o de que trato fosse parecido com os outros, seus antecessores e contemporâneos. Mas não; o distinto funcionário entendeu, e entendeu muito bem, que lhe cumpria temperar o estilo oficial com algumas especiarias literárias. (p. 384)

Ainda em nível mais geral, Machado faz uma comparação entre elementos retóricos presentes no relatório e peças do vestuário masculino:

[...] e o tipo geral dos relatórios poderíamos figurá-lo bem em um sujeito pautado, gravata de sete voltas, casacão até os pés, bota inglesa, sobraçando um guarda-chuva de família. Não foi esse o modelo do diretor das escolas normais. Escritor ameno, imaginoso, erudito, deu um pouco mais de vida ao tipo clássico; atou-lhe ao pescoço um lenço azul, trocou-lhe o casacão em fraque, substituiu-lhe o guarda-chuva por uma bengala de Petrópolis. Ao peito pôs-lhe uma rosa fresca. (p. 384)

Ao tratar o texto como um homem e o estilo retórico como estilo de vestir, Machado relaciona dois campos semânticos afastados, estabelecendo uma curiosa aproximação entre linguagem e vestimenta. Mas o procedimento irônico chega ao ápice quando ele trata trechos do relatório como finas iguarias servidas em um *restaurant*, não sem revelar tal estratégia discursiva ao leitor:

Intercalarei nesta crônica de hoje algumas boas amostras do documento de que trato [...]; e para em tudo conservar o estilo figurado das primeiras linhas, e porque o folhetim requer um ar brincão e galhofeiro, ainda tratando de coisas sérias, darei a cada uma de tais amostras o nome de um prato fino e especial, - um extra, como dizem as listas dos *restaurants*. (p. 384)

Este trecho encerra em si diversos aspectos fundamentais da ironia literária: a já referida revelação da estratégia de construção do texto; a afirmação de que “o folhetim requer um ar brincão e galhofeiro, ainda tratando de coisas sérias”, numa ironia direcionada à forma

de tal relatório (comparado a um folhetim) e ao conteúdo veiculado pelo mesmo (considerado “coisa séria”) e a informação de que, a alguns trechos pitorescos do texto, o autor relaciona nomes de “pratos finos e especiais”, efetivando o “ar brincão e galhofeiro” anunciado anteriormente.

Os pratos sugeridos como títulos para as amostras do documento são: “Línguas de Rouxinol”, “Coxinhas de Rola”, “Peito de Perdiz à Milanese”, “Faisão Assado”, “Pastelinhos” e “Compotas de Marmelos”. Por fim, é “oferecido” aos leitores o “Brinde Final”. Tudo isso sugere que, na verdade, Machado está a ridicularizar os excessos retóricos utilizados por certas pessoas para enobrecer suas atividades e alcançar *status* social.

Na quinta parte da crônica do dia 21 de julho, ele escreve novamente em relação às “touradas”:

Acho que é um dos mais belos espetáculos que se podem oferecer à contemplação do homem; e que uma sociedade já enfiada de tantas obras de arte, de um teatro superior, quase único, de tantas obras-primas do engenho humano, uma sociedade assim, precisa de um forte abalo muscular, precisa de repousar os olhos num espetáculo higiênico, deleitoso e instrutivo. (p. 392)

A técnica de elogiar para criticar, característica da inversão e da dissimulação da ironia literária, foi aqui bem aplicada, com a competência de Machado, competência de construir para destruir: é a linguagem negando a si mesma. A sugestão de que as touradas - *espetáculo higiênico, deleitoso e sublime* - podem servir de repouso aos olhos cansados do cidadão entediado do teatro e das obras de arte é um convite à compreensão pelo contrário, pela inversão verbal pura e simples, pela escolha da ironia como chave de interpretação da intenção veiculada no texto.

Em 4 de agosto, Machado principia a crônica interagindo com seu leitor:

Hoje, sim; posso pôr as manguinhas de fora. Sendo positivo que nenhum cidadão correto almoça agora como nos demais dias, conto não ser lido com o repouso do costume. Na verdade, mal se pode crer que o leitor tenha tempo de

tomar o seu banho frio, beber às pressas dois goles de café, enfiar a sobrecasaca, meditar a sua chapa de eleitores, e encaminhar-se às reuniões. (p. 394)

Ao assumir que “Hoje, sim; posso pôr as manguinhas de fora” (note-se a utilização de linguagem absolutamente coloquial, beirando a oralidade), Machado revela a seu leitor que o estilo da crônica varia de acordo com o contexto em que está sendo escrita e com o tipo de leitor que vai apreciá-la. No caso, em tempo eleitoral presume-se que o leitor não leia a crônica com a minúcia e o interesse comuns em outras épocas sem “concorrentes” como as eleições.

Na verdade, Machado instaura uma atmosfera de causa-conseqüência com o leitor: já que este está mais interessado nas eleições do que na crônica, o estilo vai mais frouxo, menos erudito, como ele afirma na passagem seguinte: “Sobretudo, aproveitemos a ocasião, que é única; deixemos hoje as unturas do estilo; demos a engomar os punhos literários; falemos à fresca, de paletó branco e chinelas de tapete” (p. 394). É o momento propício para efetivar a coloquialidade da linguagem, uma vez que se dá a engomar os “punhos literários”.

Adiante, ainda em 4 de agosto, ele se refere novamente à “fórmula” da escrita de uma crônica:

Cumpre ter idéias, em primeiro lugar; em segundo lugar expô-las com acerto; vesti-las, ordená-las, apresentá-las à expectativa pública. A observação há de ser exata, a facécia pertinente e leve; uns tons mais carrancudos, de longe em longe; uma mistura de Geronte e de Scapin, um guisado de moral doméstica e solturas da Rua do Ouvidor... (p. 395)

Além de, neste trecho, serem revelados aspectos da construção textual, Machado também está sendo irônico no momento em que assume “vestir” suas palavras antes de publicá-las, ou seja, não há a intenção de esconder do leitor a estrutura do texto, pelo

contrário, a intenção é exatamente revelar elementos da construção de sua escrita. Há trabalho por parte do escritor, e isso deve ficar explícito para o leitor.

À estrutura formal corresponde uma estrutura de conteúdo: a boa crônica parte de uma idéia simples que, depois de trabalhada (exposta com acerto, vestida, ordenada), é entregue à “expectação pública”. O trabalho do escritor é revelado, uma vez que não há fatos que já vêm prontos para a crônica; ela é, antes de tudo, resultado do esforço do autor para transformar fatos em matéria jornalística e/ou literária.

4.1.3 Balas de Estalo

4.1.3.1 Ano de 1883

Na crônica de 2 de julho, que abre esta coletânea, Machado de Assis comenta de maneira irônica a abertura de uma enfermaria dosimétrica na Sociedade Portuguesa de Beneficência:

Mas não basta abrir enfermarias; é útil explicá-las. Se a dosimetria quer dizer que os remédios dados em doses exatas e puras curam melhor ou mais radicalmente, ou mais depressa, é, na verdade, grande crueza privar os restantes enfermos de tão excelso benefício. Uns ficarão meio curados, ou mal curados, outros sairão dali lesto e pimpões, e isto não parece justo. (p. 413)

Machado, ao iniciar assim uma crônica, instala a aura irônica que perpassará todo o texto. Dado importante deste início é o elemento crítico: dificilmente Machado utiliza o procedimento irônico com outro fim que não o de criticar, no sentido de “passar a limpo” as verdadeiras intenções e a real motivação, principalmente, de hábitos e atitudes da sociedade e dos políticos do século XIX. A ironia, aqui, se faz presente como “ação de justiça”, como expressão do desejo de corrigir o que deforma a verdade (MORIER, 1998)

Após dissertar sobre sua opinião em relação à medicina dosimétrica, ele finaliza, retomando a idéia expressa no início da crônica, de que era injusto que apenas alguns pacientes fossem tratados com a ciência das doses exatas. A ironia da situação está representada pelo pedido a que atendam a seus conselhos:

Voltando ao ponto, espero que a direção da Beneficência atenda aos meus conselhos. Não negue a cem doentes o que tão liberalmente distribui a sete ou quinze. Que o semelhante cure ao semelhante, ou o contrário ao contrário, são afirmações que se excluem; mas, contrário ou semelhante, é de rigor que as doses sejam as mesmas. (p. 414)

Não é de se esperar que uma crônica sobre o assunto norteie a prática médica; logo, irônico é o pedido do autor, expresso no trecho acima citado, uma vez que ele sabe que não será atendido. Mesmo assim, ele expressa seu desejo, que na verdade é sua opinião crítica em relação a este assunto.

Publicada no dia 4 de julho, a conhecida crônica que apresenta algumas regras para utilização dos *bonds* é, talvez, a mais irônica de tantas que Machado compôs, chegando a ser humorística em alguns pontos, devido, principalmente, ao uso de linguagem popular. A escolha de uma estrutura em forma de artigos, topicalizados como partes de um compêndio de leis, também faz parte da estratégia irônica empregada por Machado, qual seja, a paratextualidade (de acordo com Genette, 1982):

Ocorreu-me compor umas certas regras para uso dos que freqüentam bonds. O desenvolvimento que tem sido entre nós esse meio de locomoção, essencialmente democrático, exige que ele não seja deixado ao puro capricho dos passageiros. Não posso dar aqui mais do que alguns extratos do meu trabalho; basta saber que tem nada menos de setenta artigos. Vão apenas dez. (p. 414)

Algo corriqueiro e prosaico, o ato de freqüentar *bonds* torna-se matéria para a composição de uma espécie de código de leis. O emprego da palavra *democrático* também causa um efeito irônico, ao ser colocado lado a lado com a sugestão de que o *bond* não seja “deixado ao puro capricho dos passageiros”. Seguem, então, os dez artigos anunciados (alusão aos Dez Mandamentos do cristianismo), cujos títulos fazem menção explícita à estrutura das leis, utilizando, porém, vocábulos da linguagem coloquial:

ART. I – Dos encatarroados

ART. V – Dos amoladores

ART. VI – Dos perdigotos

ART. VIII – Das pessoas com morrinha

Colocando num mesmo plano uma estrutura baseada em códigos de leis e expressões típicas do uso coloquial, Machado instala a ambigüidade característica da ironia, relacionando elementos de contextos distintos em um mesmo enunciado.

No texto de cada um dos artigos – cujo conjunto funciona como se fosse um *decálogo* do uso dos *bonds* -, Machado compõe algumas frases de cunho extremamente popular, como “Também podem ir tossir para o diabo que os carregue”(art. I).

Artigo que bem caracteriza a ironia do cronista é o “V – Dos amoladores”:

Toda a pessoa que sentir necessidade de contar os seus negócios íntimos, sem interesse para ninguém, deve primeiro indagar do passageiro escolhido para uma tal confiança, se ele é assaz cristão e resignado. No caso afirmativo, perguntar-se-lhe-á se prefere a narração ou uma descarga de pontapés. Sendo provável que ele prefira os pontapés, a pessoa deve imediatamente pespegá-los. No caso aliás extraordinário e quase absurdo, de que o passageiro prefira a narração, o proponente deve fazê-lo minuciosamente, carregando muito nas circunstâncias mais triviais, repetindo os ditos, pisando e repisando as coisas, de modo que o paciente jure aos seus deuses não cair em outra. (p. 415)

O que prevalece aqui é uma motivação fundamental da ironia: a vontade de colocar as coisas no seu devido lugar. O ironista, crítico sagaz da realidade que o cerca, pretende mostrar

o quanto considera deselegante a atitude de alguns passageiros que escolhem revelar a vida alheia à pessoa a seu lado, uma desconhecida. Assim, ironicamente, ele lista o que deveria de fato acontecer, ou seja, que o passageiro deveria primeiro pedir permissão ao outro para, então, iniciar seu relato. Note-se que Machado lança mão de palavras como “cristão” e “resignado” para caracterizar o indivíduo que, hipoteticamente, aceitaria ser confidente do passageiro de *bond*, o que revela sua discordância com esse tipo de prática, tão comum entre desconhecidos que se sentam lado a lado em meios de transporte coletivo, como os *bonds* da época.

4.1.3.2 Ano de 1884

A crônica de 10 de janeiro trata de um conflito lembrado por Machado, o caso de dois bispos que, em 1817, foram levados aos tribunais. A visada machadiana, entretanto, se ateve a certo *detalhe*:

Não penso nisto que não me lembre do nome que em geral teve esse famoso conflito, um nome inventado para castigo dos meus pecados. Lembra-se o leitor? Questão epíscopo-maçônica. Recite isto com certa ênfase: - questão epíscopo-maçônica. Não lhe parece que vai andando aos solavancos numa caleça de molas velhas? Epíscopo-maçônica. (p. 427)

Machado de Assis preocupa-se com o detalhe do nome dado ao conflito, brincando com a forma como tal nome soa aos ouvidos, comparando o som da pronúncia ao andar de uma caleça de molas velhas. É inusitada tal relação, uma vez que se trata de assunto sério, envolvendo a maçonaria e a Igreja. Porém, para a ironia, toda associação é válida no intuito de veicular intenções diversas do sentido literal das palavras.

Comentando dois acontecimentos recentes, no dia 26 de abril, a crônica inicia apresentando a premissa advinda do olhar machadiano sobre eles: “Enfim! os lobos dormem

com os cordeiros, e as lingüiças andam atrás dos cães. São as notícias mais frescas do dia” (p. 428). A primeira premissa diz respeito ao fato de, na Rua do Hospício, estar à venda, noticiado nos jornais, um tigre, lado a lado com bancas vendendo chá preto e cadeiras americanas. O absurdo da situação chega a exasperar Machado, que ironicamente declara: “Um pouco mais, e vamos ouvir discursar um camelo ou um jumento, ou damos a calçada a verdadeiros cavalos. Se isto não é a terra da promessa, façam-me o favor de dizer o que é” (p. 428). Ironia mais explícita não encontraremos tão facilmente na obra machadiana.

A segunda premissa, contudo, associada à primeira, rende mais comentários do cronista:

Quanto aos cães perseguidos por lingüiças, vão ver se minto.

Morreu um homem, deixando em testamento alguns legados. Noutro tempo, os legatários nunca mais perdiam de olho o inventário, tinham procurador para lhes cuidar do negócio, farejavam o cartório, e passavam algumas noites em claro. Tudo mudou depois que os tigres se vendem na Rua do Hospício. Agora são os testamentários que andam atrás dos legatários. (p. 428)

Segue o relato do caso de um testamento que, tendo sido aberto, aguardava a apresentação dos legatários. Como não aparecessem, o testamentário publicou no jornal pedido para que os mesmos se apresentassem, sob pena de perderem o direito à herança.

Machado conclui:

Os legados atrás dos legatários! As lingüiças farejando os cães! Deus meu, bateu finalmente a hora da harmonia e do desinteresse? Vamos ver as comendas atrás das casacas, e elas a fugirem-lhes vexadas e desdenhosas? Os vencimentos em vez de os irmos nós buscar, irão ter com a gente? Os bens passarão a correr atrás dos frades? (p. 428)

Na verdade Machado quer “saudar” a chegada de “novos tempos”, tempos em que tigres são vendidos normalmente, nas ruas, e em que as pessoas são desinteressadas,

principalmente em relação a assuntos financeiros. Nada disso, porém, de fato acontece. São dois exemplos isolados que Machado reúne na mesma crônica para criticar a realidade que o cerca. A frase final confirma esta intenção, sugerindo que os frades “correm atrás” dos bens, ou seja, criticando a Igreja por demonstrar interesse por questões de ordem econômico-financeiras.

Tratando da falsificação de vinhos registradas no Rio de Janeiro, comenta Machado na crônica de 23 de agosto:

Depois, façamos um pouco de filosofia Pangloss, penetremos nas intenções da Providência. Se com drogas químicas se pode chegar a uma aparência de vinho, não parece que este resultado é legítimo, lógico e natural? Acaso a natureza é uma escola de crimes? E dado mesmo que um tal vinho seja danoso à saúde pública, não pode acontecer que seja útil à virtude pública, levando os homens a abster-se? E, porventura, a virtude merece menos que a saúde? Não são ambas a mesma coisa, com a diferença que a virtude é ainda superior? Não entrará tudo isso nos cálculos do céu? (p. 433)

Neste trecho, além de aludir a Voltaire – filosofia Pangloss, personagem da obra *Candido* -, o esquema utilizado para chegar à conclusão de que, na verdade, a falsificação de vinhos pode ser algo positivo para o homem, é o esquema da ironia socrática da Antigüidade Clássica. Já que a natureza é a responsável pelos componentes químicos existentes, então falsificar vinhos utilizando tais componentes deveria ser considerado legal. É claro que o escritor não considera positiva tal fraude, mas a modo pelo qual ele revela sua opinião é o modo irônico, elogiando para censurar.

Na mesma crônica, são citados mais casos, como o do Barão de Capanema, publicando em jornal da atualidade que vários homens livres do Brasil vivem da *pindaíba do tatu*; como o de um cavalheiro que anunciou confeccionar brasões, cartas de nobreza, árvores genealógicas e etc.; e como o de uma cartomante, situada à Rua da Imperatriz, dando consultas das 7 às 9 da manhã. Para concluir, ele escreve: “Que querem? É preciso comer.

Cartomancia, heráldica, pindaíba de tatu ou vinhos confeccionados no fundo do armazém, tudo isso vem a dar na lei de Darwin” (p. 43).

A habilidade irônica machadiana está presente com toda sua força neste último parágrafo da crônica: ironicamente, Machado reúne os fatos narrados por sua crônica, todos de naturezas diversas, sob a égide da lei de Darwin, encontrando entre tais fatos cotidianos algo comum, a lei da seleção natural das espécies, segundo a qual só os mais aptos sobrevivem.

A crônica de 29 de outubro é predominantemente política. Machado comenta que Taunay, candidato a deputado, ao invés de estar em franca campanha eleitoral, preocupa-se com a perda de algumas obras musicais – responsórios – de um padre chamado José Maurício e lhe dá um “conselho”: “Responsórios! Mas é de suspensórios que tu precisas, Taunay, tu precisas de suspensórios eleitorais que te levantem e segurem as calças legislativas” (p. 434). O comentário, além de irônico, devido à qualidade da metáfora empregada, beira o cômico, pela imagem sugerida.

4.1.3.3 Ano de 1885

A crônica de 26 de janeiro inicia com uma explanação:

Há pessoas que não sabem, ou não se lembram, de raspar a casca do riso para ver o que há dentro. Daí a acusação que me fazia ultimamente um amigo, a propósito de alguns desses artigos, em que a frase sai assim um pouco mais alegre. Você ri de tudo, dizia-me ele. E eu respondi que sim, que ria de tudo, como o famoso barbeiro da comédia, *de peur d'être obligé d'en pleurer*. (p.437)

A questão do riso – e também da ironia – está presente na obra machadiana em sua totalidade. Aqui, o escritor faz considerações a respeito de suas crônicas com *frases mais alegres*, alegando que se deve procurar o que há por trás da *casca do riso*. Para justificar sua

opinião, cita o personagem barbeiro de Sevilha, de Beaumarchais, numa clara relação intertextual, visando enriquecer a significação do enunciado e instalando a ambigüidade irônica (o dito popular *rir para não chorar* está implícito).

A crônica de 30 de janeiro traz mais metáforas inusitadas, além do característico diálogo com o leitor:

Sabe o leitor o que lhe trago aqui? Uma pérola. Não acredita? Já esperava por isso; mas a minha vingança é que você tão depressa lhe puser o olho, põe-lhe a mão, e manda engastá-la em um botão de camisa, se não for casado, porque ela é tamanha, que está pedindo um colo de senhora.

Pesquei-a agora mesmo na costa da Câmara Municipal. Gosto daqueles mares, às vezes tempestuosos, às vezes banzeiros, mas sempre fecundos. [...] Vamos à [pérola] que acabo de colher. Todos os anos, em se aproximando o entrudo, a Câmara manda correr um edital que o proíbe. Até aqui, a ostra; agora, a pérola. Este ano a Câmara fez saber duas coisas: primeiro, que a postura está em seu inteiro vigor; segundo, que deve ser cumprida *literalmente*. Sim, meu senhor, *literalmente*; deve ser cumprida *literalmente*. *Je suis déjà charmé de ce petit morceau*. (p. 438)

Comparando um edital da Câmara a uma pérola, as metáforas que se sucedem vão na mesma linha: a Câmara seria a costa, cujos mares são tempestuosos ou banzeiros, dependendo das circunstâncias – *mas sempre fecundos*; o edital proibindo o entrudo seria a ostra; o advérbio *literalmente*, a pérola. O curioso da crônica, seu elemento irônico, é que, para desenvolvê-la, Machado se debruça exclusivamente sobre este vocábulo do edital. A última frase, em francês, é uma alusão a *O Misanthropo*, de Molière. Vamos adiante:

Isto em trocos miúdos quer dizer: Meus filhos olhem que agora é sério. Estou cansada de publicar editais que nem mesmo os ingleses vêem. Não, não pode ser. Canso-me em dizer que atirar água é um delito, encrespo as sobrancelhas, pego na vara de marmeleiro, e é o mesmo que se caísse um carro. Nada, agora é sério. Hão de cumprir literalmente a postura, ou vai tudo raso. (p. 438-439)

Aqui Machado dá vida à Câmara, fazendo-a explicar o edital e, principalmente, o sentido que *ela* quis dar ao advérbio literalmente. A linguagem popular se faz presente através do dito implícito, muito utilizado à época, *para inglês ver*. Mesmo assim, a Câmara não “explica” a razão e a conseqüência do uso de tal vocábulo. Resta, ainda, outro ponto obscuro no edital, ponto que suscita mais ironia por parte do escritor:

Entretanto, a coisa é menos fácil do que parece. A postura impõe multa aos que jogam entrudo, e, não podendo o infrator pagar a multa, sofrerá “dois a oito dias de prisão”; quando escravo, porém, sofrerá “dois a oito dias de cadeia”. Como encaminhar literalmente esses dois infratores, um para a prisão, outro para a cadeia? Se não fosse a condição da literalidade, eu, no caso dos urbanos, mandava-os ambos para o xilindró, que é um meio-termo; mas devendo ser literal, não saberia o que fazer. (p. 439)

O escritor segue explorando o uso do advérbio *literalmente*, agora em relação às penas impostas a quem não cumprir o exposto no edital. O tom irônico torna-se cômico outra vez, visto que Machado joga com a questão do literal, afirmando não haver, para ele, diferença entre prisão, cadeia e xilindró. Na verdade, esta crônica brinca com a linguagem, com o sentido dado às palavras em diferentes contextos e, também, com a tentativa frustrada de uns em alçar um discurso (no caso, o edital) a um estatuto mais elevado através do uso de linguagem mais *elaborada* (o acréscimo de *literalmente* ao texto do edital).

Ao final, o escritor conjectura sobre acontecimentos futuros, projetando que, mesmo com a nova circunstância – *literalmente* -, o edital continuará sendo desrespeitado, e que talvez, nos anos seguintes, a Câmara passe a adotar outros advérbios, como *ferrenhamente*, *implacavelmente* ou *terrivelmente*. O jogo de palavras continua, trazendo com ele a intenção irônica.

A questão da ambigüidade e da polissemia da linguagem é tratada nas crônicas de 3 e 8 de março, das quais citamos os parágrafos iniciais: “Há um falar e dois entenderes, costuma

dizer o povo, e não diz tudo, porque a verdade é que há um falar e dois, cinco ou mais entenderes, segundo o caso” (3 de março, p. 441) e “A arte de dizer as coisas sem parecer dizê-las é tão preciosa e rara, que não resisto de recomendar dois modelos recentes” (8 de março, p. 441). Esses são dois dos princípios que fundamentam a manifestação da ironia: os discursos podem ser interpretados de maneiras diferentes, de acordo com o interlocutor e podem, também, veicular significados diversos do literal. Há, ainda, outro aspecto interessante a notar, que é a capacidade que Machado de Assis possui de introduzir questões como estas, sobre o uso e sobre o significado de estratégias discursivas, numa crônica que versa sobre acontecimentos cotidianos.

Na crônica de 14 de março, Machado anuncia que encontrou um “remédio” para impedir assaltos e agressões nas ruas (*capoeiragem*) e, ao explicar sua intenção, dá-nos uma pequena “aula” de filosofia: “Pode ser que haja nesta confissão uma ou duas gramas de cinismo; mas o cinismo, que é a sinceridade dos patifes, pode contaminar uma consciência reta, pura e elevada, do mesmo modo que o bicho pode roer os mais sublimes livros do mundo” (p. 443). Bem ao gosto machadiano, o cinismo é caracterizado com dois vocábulos, em princípio, inconciliáveis: *sinceridade* e *patifes*. Além disso, ele, indiretamente, se classifica como reto puro e elevado ao mesmo tempo em que pondera a possibilidade de estar sendo um cínico, ou, como ele mesmo afirma, um sincero patife.

O “remédio” para evitar a ação dos capoeiras é explicado numa conversa imaginária com o leitor:

Já o leitor adivinhou o meu medicamento. Não se pode falar com gente esperta; mal se acaba de dizer uma coisa, conclui logo a coisa restante. Sim, senhor, adivinhou, é isso mesmo; não publicar mais nada, trancar a imprensa às valentias da capoeiragem. Uma vez que não se dê mais notícia, eles recolhem-se às tendas, aborrecidos de ver que a crítica não anima os operosos. (p. 444)

Machado afirma que é o *erotismo da publicidade*, inerente à natureza humana, que faz com que os capoeiras continuem agindo, cada vez mais freqüentemente. Logo, a solução para diminuir os índices desses crimes é parar de publicá-los. Ironicamente, ele chama os capoeiras de *operosos*, numa associação inusitada em tal circunstância.

Em 29 de março, Machado conta que o discurso de um deputado (a respeito da falta de padres em algumas paróquias), o qual acumulava e este o cargo de vigário, provocou-lhe duas sacudidelas. Vamos à segunda, mais interessante em termos de ironia:

A segunda [sacudidela] foi esta: “O padre, em geral, (disse o sr. vigário Santos) procura as melhores freguesias, nas quais possa subsistir sem o grande ônus de cura d’almas”.

Desta vez, caí no chão. Ao levantar-me, reli o trecho, era aquilo mesmo, sem perífrase. A perífrase é um grande tempero para essas drogas amargas. Se eu chamar tratante a um homem, ele investe para mim; mas se eu lhe disser que o seu procedimento não é adequado aos princípios corretos e sãos que Deus pôs na consciência humana para o seguro caminho de uma vida rigorosamente moral, - quando o meu ouvinte houver desembrolhado o pacote, já eu voltei à esquina. Foi o que o sr. vigário Santos não fez, e podia fazê-lo. (p. 447-448)

A crítica irônica recai sobre o fato de que o vigário Santos, podendo “disfarçar” o conteúdo de seu discurso - qual seja, o de que os padres escolhiam paróquias onde não tivessem de trabalhar muito pelas almas de seus fiéis -, não o fez, o que deu margens a mais este comentário de Machado, comentário mergulhado em ironia das mais explícitas:

Que o padre, em geral, procure as melhores freguesias, em que possa subsistir, vá; nem todos hão de ter uns S. Paulos, nem os tempos comportam a mesma vida. Mas o que me fez cismar foi este acréscimo: “subsistir sem o grande ônus de cura d’almas”. Isto, se bem entendo, quer dizer ganhar muito sem nenhum trabalho. Mas, vigário meu, é justamente o emprego que eu procuro, e não acho, há uns vinte e cinco anos, pelo menos. Não cheguei a pôr anúncios, porque acho feio; mas falo a todos os amigos e conhecidos, obtenho cartas de

recomendação, palavras doces, e mais nada. Se tiver notícia de algum, escreva-me pelo correio, caixa n. 1712. (p. 448)

Ao invés de utilizar a perífrase, tão festejada em parágrafo anterior, Machado vai direto ao ponto: o que o vigário disse foi, simplesmente, que os padres tinham preferência por subsistir onde não tivessem de trabalhar muito. Em seguida, dando o toque irônico do texto, ele afirma estar há tempos procurando emprego assim, tal que não precisasse trabalhar para receber o salário. Ficticiamente, ele declara já ter recorrido a amigos, recebendo deles cartas de recomendação e palavras doces sem, contudo, conseguir tal emprego.

A menção a um número de caixa postal, para o qual deveriam ser enviadas propostas de emprego nestes termos – pouco ou quase nada de trabalho – finaliza a ironia que perpassa toda a crônica, fechando-a de maneira eficaz em relação ao real significado de suas palavras, uma crítica velada a certos costumes de alguns membros da Igreja.

A crônica de 20 de abril lembra-nos a “sede de nomeada” de *Brás Cubas*. Em seu início, Machado sugere que seu nome seja incluído na lista de candidatos aos ministérios: “Há de parecer esquisito que eu, até aqui pacato, solicite uma fineza destas que trescala a pura ambição. Explico-me com duas palavras” (p. 450).

Em seguida, as *duas palavras*:

Vou ser franco, vou abrir a minha alma ao sol da nossa bela América.

A primeira coisa é toda subjetiva; é para ter o gosto de reter o meu nome impresso, entre outros seis, para ministro de Estado. Ministro de quê? De qualquer coisa: contanto que o meu nome figure, importa pouco a designação.

[...]

Agora, a segunda coisa, que é menos recôndita. Tenho alguns parentes, vizinhos e amigos, uns na corte e outros no interior, e desejava que eles lessem o meu nome nas listas ministeriais, pela importância que isso me daria. Creia o leitor que só a presença do nome na lista me faria muito bem. Faz-se sempre bom juízo de um homem lembrado em papéis públicos. (p. 452)

Neste trecho, fica implícita a crítica ao - já referido em outra crônica - *erotismo de publicidade*. Machado nunca se candidatou a algum cargo político, nem almejou tal sorte, e é este o detalhe que torna o enunciado irônico, pois o autor coloca-se no lugar daqueles que almejam ver seu nome exposto na vida pública.

A caracterização que o autor faz desse tipo de indivíduo, com “sede de nomeada”, leva o leitor (com o qual cria uma atmosfera de diálogo) a formar a imagem de alguém mesquinho e fútil, preocupado muito mais com a aparência das coisas (estar na lista dos ministeriáveis) do que com sua essência (qual ministério assumir). Além disso, pode-se entrever, nesta crônica, a matéria do conto *O Espelho*³⁴, a qual, não coincidentemente, é uma das tônicas da temática machadiana, o jogo aparência *versus* essência, jogo de presença constante na sociedade.

Para finalizar a crônica, mais um parágrafo pontuado pela ironia:

Não cobiço tanto; contento-me com ser lembrado. Terei sido ministro relativamente. Há muitos anos, ouvi uma comédia, em que um furriel convidava a outro furriel para beber *champagne*:

- *Champagne!* Exclamou o convidado. Pois tu já bebeste alguma vez *champagne*?

- Tenho bebido... relativamente. Ouço dizer ao capitão que o major costuma bebê-lo em casa do coronel.

Não peço outra coisa: um cálice de poder relativo. (p. 452)

Citando uma comédia para ilustrar o *poder relativo* que terá exercido ao ver seu nome constar da lista dos ministeriáveis, Machado dá o tom irônico da crônica. Podemos inferir daqui que ele zomba elegantemente daqueles que lutam por ter seus nomes em tais listas, considerando que os mesmos gozam de um *poder relativo* derivado da mera citação de seus nomes.

³⁴ Obra Completa de Machado de Assis, Editora Nova Aguillar, 1997, vol. II, p. 345.

Para fazer uso de uma metáfora utilizada em crônica anterior, há *pérolas* ao longo das coletâneas. Podemos citar uma, escrita no dia 10 de maio, quando Machado afirma que a “paciência, com perdão da palavra, é um biscoito moral, dado pelo céu a muito poucos” (p. 454), se referindo a biscoitos como passatempo. Nesse caso, a paciência seria um *passatempo moral*.

Dar vida a coisas inanimadas é um recurso bastante utilizado para atingir o efeito irônico, uma vez que desse modo pode-se criticar algo ou alguém de forma indireta. Assim inicia a crônica de 16 de maio:

Ontem, ao voltar uma esquina, dei com os impostos inconstitucionais de Pernambuco. Conheceram-me logo; eu é que, por falta de vista, ou porque realmente eles estejam mais gordos, não os conheci imediatamente. Conheci-os pela voz, *vox clamantis in deserto*. Disseram-me que tinham chegado no último pacote. O mais velho acrescentou até que, já agora, hão de repetir com regularidade estas viagens à corte. (p. 455)

A crítica aos impostos praticados na corte, semelhantes aos do estado de Pernambuco (inconstitucionais, portanto), é realizada através de um diálogo fictício encetado entre o escritor e tais impostos, os quais se encontravam na rua, estando eles em “visita” à corte. A crônica, aqui, transforma-se numa peça ficcional, garantindo a eficácia do discurso irônico.

O hibridismo de gêneros também faz parte do elenco de estratégias irônicas. A crônica de 20 de junho é exemplar neste quesito: trata-se de um drama. A estrutura teatral domina do início ao fim: há dois personagens, Dom Sol e Mercúrio, cujo diálogo se dá em função de assuntos cotidianos da corte. Este recurso distancia o autor do assunto tratado, dando-lhe mais liberdade para exercer sua crítica, direcionando-a aos alvos desejados sem comprometer o escritor.

Em algumas crônicas, a ironia assemelha-se à zombaria mais explícita, como na do dia 20 de julho. Nela, Machado faz menção à não-importância de certas notícias veiculadas por jornais da época:

Pode-se, é verdade, ler os jornais à noite, e assim matar o tempo. Mas como deixar esfriar notícias importantes? Vá que o façamos nos dias em que eles, para acudir aos cochilos da agência Havas, transcrevem da Nación, de Buenos Aires, notícias telegráficas da vida política e internacional do mundo; mas como fazê-lo, quando, ainda há dias, a mesma agência comunicou este caso grave: “Adelina Patti ganhou o processo de divórcio contra o seu marido, o Marquês de Caux”.

Façam-me o favor de dizer com que cara ficaria um homem que se respeita, andando pela rua, e ouvindo perguntar a todos se sabiam do grande sucesso, do sucesso indescritível e incomensurável, o sucesso dos sucessos: Adelaide e Caux estão judicialmente separados. – Não me diga isto! – É o que lhe digo: estão separados. (p. 470-471)

A zombaria é explícita, principalmente nas últimas frases, onde Machado compõe um diálogo imaginário entre dois prováveis leitores de jornal, comentando com entusiasmo exagerado a notícia de que uma tal senhora Patti havia se separado de seu marido. Dessa maneira, a crítica é velada, mas nem tanto: a ironia aqui está apenas “mascarada” pelo tom de concordância (falso) com que Machado avalia a importância de tal notícia.

Em 5 de outubro, não temos uma crônica, temos uma verdadeira anedota, uma peça ficcional genuína. Machado narra sua ida à Federação Espírita Brasileira, fato normal, não fosse pelo seguinte detalhe: quem compareceu a tal Federação não foi seu corpo, mas, sim, seu espírito. Todo esse movimento de compor uma peça ficcional serve para transmitir a seguinte idéia: Machado zomba daqueles que, via de regra, imitam tudo o que vem da Europa, sem discernir o que pode e o que não pode ser transplantado para solo brasileiro sem quaisquer adaptações:

Confesso a minha verdade. Desde que li em um artigo de um ilustre amigo meu, distinto médico, a lista das pessoas eminentes que na Europa acreditam no espiritismo, comecei a duvidar da minha dúvida. Eu, em geral, creio em tudo aquilo que na Europa é acreditado. Será obcecação, preconceito, mania, mas é assim mesmo, e já agora não mudo, nem que me rachem. (p. 473)

Além de criticar de forma indireta tal prática, qual seja, imitar os europeus, o escritor ainda classifica, também indiretamente, como obcecados, preconceituosos e maníacos, as pessoas que comumente o fazem. A ironia diz sem dizer, ou antes, diz o contrário do que está escrito.

4.1.4 Bons Dias!³⁵

4.1.4.1 Ano de 1888

Característico é o início da crônica que abre a coletânea, datada de 5 de abril:

Bons dias! Não de reconhecer que sou bem criado. Podia entrar aqui, chapéu à banda, e ir logo dizendo o que me parecesse; depois ia-me embora, para voltar na outra semana. Mas, não senhor; chego à porta, e o meu primeiro cuidado é dar-lhes os bons dias. Agora, se o leitor não me disser a mesma coisa, em resposta, é porque é um grande malcriado, um grosseirão de borla e capelo; ficando, todavia, entendido que há leitor e leitor, e que eu, explicando-me com tão nobre franqueza, não me refiro ao leitor, que está agora com este papel na mão, mas ao seu vizinho. Ora bem! (p. 485)

Machado constrói uma interação imaginária com o leitor, baseada em suposições sobre sua reação ao cumprimento que faz ao iniciar a crônica. Sinal da boa educação do escritor, caso seu “Bons Dias!” não seja retribuído (o que, para o autor, é impossível descobrir), o

³⁵ Todas as crônicas reunidas sob este título iniciam com tal saudação: “Bons dias!”. Somente na primeira citação a incluiremos; nas seguintes, não o faremos, para evitar repetições.

leitor será considerado um “grande malcriado, um grosseirão”. Para amenizar um possível emprego destes adjetivos, Machado habilmente explica que há dois tipos de leitor, e o tipo ao qual se refere não é o do seu leitor, mas, sim, o do “seu vizinho”. A ironia aqui beira o cinismo: Machado chama indiretamente seu leitor de “malcriado” e “grosseirão”, mas, depois disso, volta atrás e afirma que se referia a outra pessoa. A inversão da linguagem também aparece aqui: ele diz algo para significar seu contrário.

Outra manifestação característica da ironia literária é a intertextualidade (presença efetiva de um texto em outro). Ainda no caso desta crônica, o intertexto aparece sob a forma de citação literal (inclusive com a referência):

Deus fez programa, é verdade (“E Deus disse: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança, para que presida”, etc. *Gênesis*, I, 26); mas é preciso ler este programa com muita cautela. Rigorosamente, era um modo de persuadir ao homem a alta linhagem de seu nariz. (p. 485)

O “programa de Deus” ao qual o escritor se refere significa ação planejada, citada em oposição à falta de planejamento da crônica, alegada pelo escritor. Machado, assim, continua estabelecendo uma espécie de dialética indireta com seu leitor, colocando-o como interlocutor na discussão sobre a forma e o conteúdo do que vai escrito.

Exemplo peculiar da presença do leitor no interior da obra é a crônica de 4 de maio: “... Desculpem, se lhes não tiro o chapéu; estou muito constipado. Vejam, mal posso respirar. Passo as noites de boca aberta. Creio até, que estou abatido e magro. Não? Estou; olhem como fungo” (p. 486). Este trecho possui dramaticidade incomum, uma vez que Machado joga com imagens do leitor acerca de si, dialogando hipoteticamente com ele (o leitor, aqui, cumpre o papel de *narratário*³⁶).

³⁶Termo e conceito correlato do termo e conceito de narrador, o narratário constitui presentemente uma figura de contornos bem definidos no domínio da narratologia. Tal como na díade autor/narrador, também a definição do

Em 11 de maio, a crônica inicia com um exemplo de auto-ironia: “Vejam os leitores a diferença que há entre um homem de olho aberto, profundo, sagaz, próprio para remexer o mais íntimo das consciências (eu, em suma), e o resto da população” (p. 488). O conteúdo entre parênteses pode indicar tanto que o autor realmente se considera este homem sagaz, oposto ao vulgo, ou, ironicamente, o contrário: o autor não se considera este homem especial, diferente do resto da população. A ambigüidade garante seu espaço através desse comentário do escritor, exemplo de auto-ironia, já que ele é alvo de sua própria estratégia discursiva.

A crônica de 19 de maio inicia da seguinte maneira:

Eu pertenço a uma família de profetas *après coup*, *post factum*, depois do gato morto, ou como melhor nome tenha em holandês. Por isso digo, e juro se necessário for, que toda a história desta lei de 13 de maio estava por mim prevista, tanto que na segunda-feira, antes mesmo dos debates, tratei de alforriar um molecote que tinha, pessoa de seus dezoito anos, mais ou menos. Alforriá-lo era nada; entendi que, perdido por mil, perdido por mil e quinhentos, e dei um jantar.

Neste jantar, a que meus amigos deram o nome de banquete, em falta de outro melhor, reuni umas cinco pessoas, conquanto as notícias dissessem trinta e três (anos de Cristo), no intuito de lhe dar um aspecto simbólico. (p. 489-490)

Esta abertura da crônica utiliza vários elementos característicos do procedimento irônico: a) o jogo de palavras, percebido pela maneira com que Machado brinca com algumas que nomeiam as coisas, utilizando, no 1º parágrafo, várias línguas (francês, latim, português) e citando outra (holandês) e, no 2º parágrafo, afirmando que o que ele nomeou *jantar* fôra designado por seus amigos, no afã de aumentar a importância do fato, como *banquete*; b) a afirmação de que não bastou a ele apenas alforriar o escravo, foi preciso dar um jantar,

narratório exige a distinção inequívoca relativamente ao leitor real da narrativa, e também quanto ao leitor ideal e ao leitor virtual; o narratório é uma entidade fictícia, um “ser de papel” com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro “ser de papel”, o narrador que a ele se dirige de forma expressa ou tácita. **In:** REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987

significando uma ironia em relação àqueles que pensam estar tomando uma atitude muitíssimo generosa alforriando seus escravos (aqui a crítica velada é direcionada à escravidão); c) a informação de que foram convidadas cinco pessoas para tal jantar, número logo incrementado por seus amigos, chegando a trinta e três, número simbólico, por ser o da idade de Cristo na sua morte (símbolo também utilizado para dar maior *status* ao fato, revestindo-o de importância quase mística). A ironia se efetiva em cada linha e no trecho todo; é pontual e global, simultaneamente.

A estratégia de chamar o leitor para que este faça parte da estrutura do texto é empregada no início da crônica do dia 1º de junho: “Agora fale o senhor, que eu não tenho nada mais que lhe dizer. Já o saudei, graças à boa criação que Deus me deu, porque isto de criação, se a natureza não ajuda, é escusado trabalho humano” (p. 491). Neste caso, há ainda a curiosidade de o texto iniciar *in media res*, ou seja, o início parece ser uma conversa já iniciada, fora da estrutura do texto, uma marca fundamental da ironia romântica.

A Câmara, assunto freqüente das crônicas machadianas, é mais uma vez tema da publicada no dia 19 de julho:

Sejamos justos. A Câmara, não fazendo sessão aos sábados, obedece a um alto fim político: - imitar a Câmara dos Comuns ingleses, que nesse dia também repousa. Deste modo, aproxima-nos da Inglaterra, berço das liberdades parlamentares, como dizia um mestre que tive e que me ensinou as poucas idéias com que vou acudindo as misérias da vida. Dele é que herdei *a espada rutilante da justiça*, - *o timeo Danaos*, - *o devolvo-lhe intacta a injúria*, e outros *vinténs mais ou menos magros*. (p. 496)

Mais uma vez, dois temas caros à Machado são tratados a partir do mote “Câmara”: a imitação imatura dos brasileiros, querendo adquirir *status* através da implantação sem mediação de práticas européias e a pompa de discursos vazios, compostos de chavões que valem poucos *vinténs mais ou menos magros*. Utilizando um assunto pertencente à pauta

política, Machado critica tais costumes do Brasil, sendo esta uma forma de efetivação do procedimento irônico.

Oura maneira bem peculiar de Machado de Assis construir seu discurso irônico é a utilização de diversos registros (linguagens) dentro do mesmo contexto, como na crônica de 29 de julho:

Antes de mais nada deixem-me dar um abraço ao Luís Murat, que acaba de não ser eleito deputado pelo 12º distrito do Rio de Janeiro. Eu já tinha escovado a casaca e o estilo para o enterro do poeta e o competente necrológio; ninguém está livre de uma vitória eleitoral. [...]

E que bonita derrota. Deus de misericórdia! Podia perder a eleição por vinte ou trinta votos; seria então um meio desastre, porque abria novas e fundadas esperanças. Mas, não, senhor, a derrota foi completa: nem cinquenta votos. Por outros termos, é um homem liberto; teve a sua lei de 13 de maio: “Art. 1º. Luís Murat continua a compor versos. Art. 2º. Ficam revogadas as disposições em contrário”. (p. 499)

Aqui Machado faz uso da ironia louvando o que, comumente, é considerado algo negativo: uma derrota nas urnas. Nesse caso, a derrota de um amigo nas urnas significou que ele continuará fazendo versos, uma vez que se torna impossível conciliar as duas atividades, a de poeta e a de deputado; Machado, então, agradece ao *Deus de misericórdia* por este acontecimento. Curiosamente, ele compara a carreira de deputado à escravidão, afirmando que seu amigo é um homem livre, pois *teve a sua lei de 13 de maio*; em seguida, utiliza linguagem e forma jurídica para ilustrar a *liberdade* do amigo, causando efeito irônico com este enunciado.

Ainda nesta crônica, a linguagem nega a si mesma no seguinte trecho: “Antes de mais nada, disse eu a princípio; mas francamente não vi se tinha mais alguma coisa que dizer. Prefiro calar-me, não sem comunicar aos leitores uma notícia de algum interesse” (p. 499). Segue uma historietta cotidiana, colhida num bonde, porém o interessante é que, após afirmar

que vai se calar, Machado prossegue por mais três parágrafos, negando a intenção de terminar a crônica naquele momento.

A crônica do dia 10 de novembro vai pelo mesmo caminho, o da negação da linguagem, ou melhor dizendo, da intenção expressa por ela:

Não sei se tenho mais alguma coisa que dizer. Creio que não. A questão chinesa está absolutamente esgotada; tão esgotada que, tendo eu anunciado por circular manuscrita que daria um prêmio de conto de réis a quem me apresentasse um argumento novo, quer a favor, quer contra os chins, recebi carta de um só concorrente, dizendo que ainda havia um argumento científico, e era este: “A criação animal decresce por este modo: - *o homem, o chim, o chimpanzé...*”. Como vêem, é apenas um calembour; e se não houvesse calembour no Evangelho e em Camões, era certo que eu quebrava a cara do autor; limitei-me a guardar o dinheiro no bolso.

Boas noites. (p. 505)

Machado crê que não há mais nada a dizer, afirma que a questão chinesa está esgotada, mas, mesmo assim, continua a crônica, e versando sobre a questão dos chins! A inversão irônica está garantida, uma vez que a linguagem diz exatamente o contrário do que o autor pretende realmente dizer.

4.1.4.2 Ano de 1889

A crônica de 13 de janeiro faz uma análise crítica e bem humorada da *ciência nova*, o hipnotismo, pauta do noticiário carioca:

Eu, se fosse gatuno, recolhia-me à casa, abria mão de vício tão hediondo, e ia estudar o hipnotismo. Uma vez amestrado, saía à rua com um ofício honesto, e passava o resto dos meus dias comendo tranqüilamente sem remorsos nem cadeia.

Foi o que fiz agora sem ser gatuno; gastei onze dias metido no estudo dessa ciência nova. Tivesse a menor inclinação a ratoneiro, e nunca mais iria às

algieiras dos outros, aos quintais, às vitrines, nem ao famoso conto do vigário. Faria estudo práticos da ciência. (p. 508)

Se fosse ladrão, Machado utilizaria o hipnotismo para “legalizar” seu ofício: crítica indireta a esta *ciência nova*. Na verdade, percebe-se que Machado considera o hipnotismo não uma ciência, séria, estabelecida, com regras e normas éticas, mas, sim, uma charlatanice, ou, para usar a linguagem da época, uma *velhacaria*.

Assim o escritor comenta, em 21 de janeiro, o que costuma fazer nas horas vagas; sai a caminhar pelas ruas e, quando cansado, entra em um bonde:

De quando em quando, [o bonde] pára diante de uma carroça que despeja ou recolhe fardos. Eu, e todos os veneráveis camelos da Arábia, vulgo passageiros, se estamos dizendo alguma coisa, calamo-nos para ruminar e esperar.

Ninguém sabe o que sou quando rumino. Posso dizer, sem medo de errar, que rumino muito melhor do que falo. A palestra é uma espécie de peneira, por onde a idéia sai com dificuldade, creio que mais fina, mas muito menos sincera. Ruminando, a idéia fica íntegra e livre. Sou mais profundo ruminando, e mais elevado também. (p. 510)

Algumas das características da ironia machadiana encontram-se presentes neste trecho: a comparação entre homens e camelos, derivando daí o uso do verbo *ruminar* para designar *pensar*; e a analogia entre *palestra* e *peneira*, para enfatizar a opinião de que, ao falarmos, burilamos nossas idéias, tirando delas sua sinceridade e espontaneidade.

Na crônica de 16 de fevereiro, comentando a fama que certo xarope alcançou em outros tempos, Machado pratica ironia da mais explícita:

Curava tudo. [...] a fama cresceu, a celebridade acendeu todas as suas luminárias. Jurava-se pelo Xarope do Bosque como um cristão jura por Nosso Senhor. Contavam-se maravilhas; as pessoas mortas voltavam à vida, com uma garrafa debaixo do braço, vazia. (p. 512)

A crônica de 7 de março brinca deliberadamente com Castro Lopes, latinista brasileiro às voltas com uma espécie de *caça* a galicismos, propondo sua substituição por palavras correspondentes da Língua Portuguesa:

Pego na pena com bastante medo. Estarei falando francês ou português? O Sr. Dr. Castro Lopes, ilustre latinista brasileiro, começou uma série de neologismos que lhe parecem indispensáveis para acabar com palavras e frases francesas. [...]

Pince-nez é coisa que usei por largos anos, sem desdouro. Um dia, porém, queixando-me do enfraquecimento da vista, alguém me disse que talvez o mal viesse de fábrica. Mande logo (há uns seis meses) saber se havia em Portugal alguma *luneta-pênsil*. Responderam-me que não. (p. 518)

Através desta anedota, Machado critica a iniciativa de Castro Lopes, baseado no argumento de que é a lei do uso que torna um vocábulo parte integrante de uma língua, não importando sua origem ser estrangeira. A visão que Machado tem do funcionamento de uma língua é moderna, à frente de seu tempo. Ele sabe – e ironiza quem não o sabe, mas devia sabê-lo – que uma língua não se impõe por lei ou por regras que não as de seu uso.

Em 30 de março, mais uma vez a miudeza do noticiário é alvo da crítica irônica machadiana. A inversão verbal, fundamental estratégia do discurso irônico, está presente no trecho:

Quantas questões graves se debatem neste momento! Só a das farinhas de Pernambuco e da moeda bastam para escrever duas boas séries de artigos. Mas há também a das galinhas de Santos, - aparentemente mínima, mas realmente poderosa, desde que a consideremos do lado dos princípios. As galinhas cresceram de preço com a epidemia, chegando a cinco e creio que sete mil-réis. Sem isto não há dieta. (p. 521-522)

Quando afirma serem graves as questões debatidas no momento, Machado está considerando tais assuntos frívolos, ínfimos, indignos de figurarem com certo destaque no noticiário.

Em 20 de abril retorna o tema dos galicismos:

Agora mesmo, ao sair da cama, enfiei um *chambre*. Cuidei estar composto, sem escândalo. Não ignorava que aquele vestido, antes de passar a fronteira, era *robe de chambre*; ficou só *chambre*. Mas como vinha de trás, os velhos que conheci não usavam outra cousa, pensei que não era caso de o desbatizar.

Imaginem agora o meu assombro, ao ler o artigo em que nosso ilustre professor mostra, a todas as luzes, que *chambre* é vocábulo condenável, por ser francês. Antes de acabar o artigo, atirei para longe a fatal estrangeirice, e meti-me num paletó velho, sem advertir que era da mesma fábrica. A ignorância é a mãe de todos os vícios.

Continuei a ler, e vi que o autor permite o uso da cousa, mas com outro nome, o nome é *rocló*, “segundo diziam (acrescenta) os nossos maiores”. (p. 522)

Machado utiliza efeitos dramáticos, como o atirar longe o *chambre*, para enfatizar o ridículo da situação criada pelo *ilustre professor*, a de substituir uma palavra consagrada pelo uso por outra, artificial, que nada tem a ver com o objeto que supostamente deve designar. A crítica é feita de maneira velada, sem ser direta, protegendo o ironista e, também, o alvo da ironia.

Em 7 de junho a “vítima” da ironia machadiana é o espiritismo, assunto já tratado em outras ocasiões:

A segunda fase do espiritismo é muito melhor. Depois de quatro ou cinco anos (prazo da primeira), começa a pura demência. Não é vagarosa nem súbita, um meio-termo, com este característico: o espírita, à medida que a demência vai crescendo, atira-se-lhe mais rápido.

Não se entenda, porém, que esta queda é apreciável por qualquer pessoa; só o pode ser por alienistas e de grande observação. Com efeito, para o vulgo não há diferença; desde o princípio da alienação mental (isto é, começado o segundo

prazo do espiritismo, que é depois de quatro ou cinco anos, como ficou dito), o espírita está perdido a olhos vistos; os atos e palavras indicam o desequilíbrio mental; não há ilusão a tal respeito. (p. 525)

Desta vez, explicitamente Machado atesta que o espiritismo, para ele, é caso de alienação mental. Classificando o espiritismo em fases, em relação aos seus adeptos, o escritor afirma que só entendidos do assunto – alienistas de grande observação – as distinguem: para o leigo, não há diferença, os espíritas parecem agir como loucos desde sempre. A ironia está presente na divisão do espiritismo em fases, como se elas realmente existissem.

Na crônica do dia 13 de agosto, Machado dialoga virtualmente com um amigo que o incentiva a participar da vida política, candidatando-se a um cargo eletivo. O diálogo lembra a *Teoria do Medalhão* à medida que seu interlocutor lhe dá “dicas” sobre como proceder para garantir a eleição:

- Não te definas, eles [os amigos] conhecem-te; procura-os. Quando o filhinho de algum vier à sala, pega nele, assenta-o na perna; se o menino meter o dedo no nariz, acha-lhe graça. E pergunta ao pai como vai a senhora; afirma que tens estado para lá ir, mas as bronquites são tantas em casa... Elogia-lhe as bambinelas. Não ofereças charuto, que pode parecer corrupção; mas aceita-lhe o que ele te der. Se for quebra-queixo, pergunta-lhe interessado onde é que comprou.

- Já se vê, em cada casa, a mesma cantilena. Uma só música, embora com palavras diversas. O eleitor pode ser um ruim poeta... (p. 527)

A ironia beira o cinismo, a hipocrisia, estando efetivamente presente em seu mais alto grau de dissimulação.

Em 22 de agosto é publicada uma das crônicas mais irônicas deste grupo, quase uma narrativa curta, que inicia com uma digressão do narrador:

Quem nunca invejou, não sabe o que é padecer. Eu sou uma lástima. Não posso ver uma roupinha melhor em outra pessoa, que não sinta o dente da inveja morder-me as entranhas. É uma comoção tão ruim, tão triste, tão profunda, que dá vontade de matar. Não há remédio para esta doença. (p. 528)

O emprego do substantivo “roupa” no diminutivo – *roupinha* – dá o tom irônico das considerações que seguem. Ao afirmar que sente inveja, doença para a qual não há remédio, Machado pode querer, na verdade, dizer o contrário, que não é acometido desse sentimento ruim. Temos a comprovação da intenção irônica na parte seguinte, que apresenta o fato que levou o autor a tal constatação (possivelmente a verdadeira, de que não é acometido pela inveja):

Há dias, pegando numa folha da manhã, li uma lista de candidaturas para deputados por Minas, com seus comentários e prognósticos. Chego a um dos distritos, não me lembra qual, nem o nome da pessoa, e que hei de ler? Que o candidato era apresentado pelos três partidos, liberal, conservador e republicano. A primeira coisa que senti foi uma vertigem. Depois, vi amarelo. Depois, não vi mais nada.[...] Rasguei afinal a folha, e perdi os dois vinténs; mas eu estava pronto a perder dous milhões, contando que aquilo fosse comigo. Upa! Que caso único! Todos os partidos, armados uns contra os outros no resto do Império, naquele ponto uniam-se e depositavam sobre a cabeça de um homem os seus princípios. (p. 528)

Para o autor, “é de invejar” que tal candidato represente, simultaneamente, os objetivos e ideais de três partidos diferentes, oponentes uns aos outros, e é aí que reside a ironia da situação comentada por ele. Obviamente Machado não crê na possibilidade dessa simultaneidade ocorrer, muito menos na sua efetivação em torno de um único nome. Ele ironiza, aqui, o fato de um nome ser apresentado como defensor de idéias díspares, criticando e provando, com isso, a incoerência reinante no mundo da política.

4.1.5 A *Semana*

4.1.5.1 *Ano de 1892*

Na crônica de 24 de abril, Machado questiona a intencionalidade veiculada pelas palavras escolhidas para designá-la; a escolha de uma ou de outra denota esta ou aquela intenção:

Na segunda-feira da semana que findou, acordei cedo, pouco depois das galinhas, e dei-me ao gosto de propor a mim mesmo um problema. Verdadeiramente era uma charada, mas o nome de problema dá dignidade, e excita para logo a atenção dos leitores austeros. (p. 533)

Ao invés de *charada*, palavra de cunho mais popular, ele escolhe utilizar a palavra *problema*, a qual, segundo Machado, servirá de “isca” para angariar o interesse de leitores “mais austeros”. Aqui também há certa ambigüidade que leva à efetivação do efeito irônico: o autor joga com a relação discurso pomposo/erudito e leitor austero (verdadeira ou apenas pretensamente?).

A crônica de 26 de junho lança mão da intertextualidade (GENETTE, 1982) para instaurar o procedimento irônico, através da analogia entre um simples telegrama e a *Ilíada*:

Outro telegrama conta-nos que alguns clavinoteiros de Canavieiras (Bahia) foram a uma vila próxima e arrebataram duas moças. A gente da vila ia armar-se e assaltar Canavieiras. Parece nada, e é Homero; é ainda mais que Homero, que só contou o rapto de uma Helena: aqui são duas. Essa luta obscura, escondida no interior da Bahia, foi singular contraste com a outra que se trava no Rio Grande do Sul, onde a causa não é uma, nem duas Helenas, mas um só governo político. Apuradas as contas, vem a dar nesta velha verdade que o amor e o poder são as duas forças principais na Terra. Duas vilas disputam a posse de duas moças; Bagé luta com Porto Alegre pelo direito do mando. É a mesma *Ilíada*. (p. 538)

Note-se que Machado não só utiliza a *Ilíada* como ponto de comparação, como vai além: afirma ser o fato narrado pelo telegrama algo maior do que a obra imortal de Homero, uma vez que, no caso em questão, ocorreu o rapto de duas moças, e não de apenas uma (Helena), como na obra grega. Neste trecho, é praticamente inviável qualquer interpretação da intencionalidade do texto que não seja a que opta pela resignificação irônica.

A comparação formulada pelo autor reúne realidades distantes e distintas - o rapto de duas moças numa cidade do interior da Bahia, causando uma luta entre seus moradores e os raptos; e a luta pelo comando político, disputado por duas cidades do sul do Brasil -, que, no entender de Machado, têm como ponto comum as *duas forças principais na Terra, o amor e o poder*, o que o leva a citar a *Ilíada* como referência.

Já em 10 de julho, a crônica faz uma crítica à pequenez da matéria jornalística:

S. Pedro, apóstolo da circuncisão, e S. Paulo, apóstolo de outra cousa, que a Igreja Católica traduziu por gentes, e que não é preciso dizer pelo seu nome, dominaram tudo esta semana. Eu, quando vejo um ou dous assuntos **puxarem para si todo o cobertor da atenção pública, deixando os outros ao relento**, dá-me vontade de os meter nos bastidores, trazendo à cena tão-somente a arraia-miúda, as pobres ocorrências de nada, a velha anedota, o sopapo casual, o furto, a facada anônima, a estatística mortuária, as tentativas de suicídio, o cocheiro que foge, o noticiário, em suma. (p. 540-541, grifos meus)

Além da metáfora da atenção pública (comparada a um cobertor que, ao “abrigar” apenas alguns poucos assuntos, deixa todos os restantes “ao relento”), representando a ambigüidade característica da ironia, a maneira com que Machado critica a realidade que o circunda é a mais irônica possível, visto estar concentrada exatamente nas últimas palavras do parágrafo, passando despercebida por muitos, numa leitura corrida como é, mormente, a de um periódico.

As palavras *o noticiário, em suma* significam, na realidade, o contrário do que parecem significar: Machado afirma, num primeiro momento, que não aprecia o fato de certos assuntos (um ou dois) monopolizarem a atenção pública; logo depois, cita pequenos fatos, os quais, segundo ele, deveriam estar na ordem do dia para, a seguir, diminuir-lhes a importância, afirmando já serem a matéria do noticiário. Bem ao gosto machadiano, criticar *X* não significa, necessariamente, elogiar *Y*, pois tudo parece ser matéria para sua crítica, nada escapa a sua visada.

Na mesma crônica, a ambigüidade continua:

É que eu sou justo, e não posso ver o fraco esmagado pelo forte. Além disso, nasci com certo orgulho, que já agora há de morrer comigo. Não gosto que os fatos nem os homens se me imponham por si mesmos. **Tenho horror a toda superioridade.** Eu é que os hei de enfeitar com dous ou três adjetivos, uma reminiscência clássica, e os mais galões de estilo. Os fatos, eu é que os hei de declarar transcendentos; os homens, eu é que os hei de aclamar extraordinários. (p. 541)

Tenho horror a toda superioridade, ele escreve, e, no entanto, afirma que somente ele pode declarar um fato transcendente e aclamar um homem como extraordinário: eis a ambigüidade da ironia, explícita para o leitor iniciado, aquele que percebe ser necessário reconstruir o texto para atingir sua verdadeira intenção e conteúdo. Na verdade, o horror do autor é por toda a superioridade que não seja determinada por ele ou por sua visão de mundo, o que o faz crer ser superior ao gosto do público ou à pequenez dos noticiários: é o jogo da ironia.

Outra característica do procedimento irônico mais uma vez se faz presente: ao afirmar ser ele quem há de enfeitar os fatos *com dous ou três adjetivos, uma reminiscência clássica, e*

os mais galões de estilo, Machado revela as possíveis “artimanhas” de criação da sua crônica literária.

Em 14 de agosto, Machado de Assis introduz o tema da crônica da seguinte forma:

Semana e finanças são hoje a mesma coisa. E tão graves são os negócios financeiros, que escrever isto só, pingar-lhe um ponto e mandar o papel para a imprensa seria o melhor modo de cumprir meu dever. Mas o leitor quer seus poetas menores. Que os poetas magnos tratem os sucessos magnos; ele não dispensa aqui os assuntos mínimos, se os houve, e, se não os houve, as reflexões leves e curtas. (p. 544)

Percebe-se neste trecho que Machado subverte a linguagem como forma de instaurar a aura irônica de seu texto através da presença da ambigüidade. Seu leitor fica em dúvida se realmente o escritor considera os assuntos financeiros tão importantes, e vice-versa, se ele considera, de fato, que os leitores se interessam sobremaneira pelos *assuntos mínimos* e pelas *reflexões leves e curtas*. A julgar pela matéria cronística usual de Machado, a dúvida se faz presente, visto suas crônicas, via de regra, apresentarem reflexões nada leves e tampouco curtas.

Além disso, parece-nos ser um exemplo claro de falsa modéstia o fato do escritor se considerar um *poeta menor*. Já identificamos, em crônicas anteriores, que Machado detestava a superioridade – nos outros. Considerava-se aquele que deveria determinar o que era relevante e o que era vulgar, e esse tipo de pensamento não condiz com a designação de *poeta menor*.

Adiante na crônica, ele insere o relato sobre uma reação e/ou impressão particular sua em relação ao assunto do momento – as finanças:

E por que não sei eu finanças? Por que, ao lado dos dotes nativos com que aprouve ao céu distinguir-me entre os homens, não possuo a ciência financeira? Por que ignoro eu a teoria do imposto, a lei do câmbio, e mal distingo dez mil-réis de dez tostões? Nos *bonds* é que me sinto vexado. Há

sempre três ou quatro pessoas (principalmente agora) que tratam das cousas financeiras e econômicas, e das causas das cousas, com tal ardor e autoridade que me oprimem. E então eu leio algum jornal, se o levo, ou rôo as unhas – vício dispensável; mas antes vicioso que ignorante. (p. 545)

Neste trecho tudo *parece* ser o contrário do escrito – e uma das características fundamentais da ironia literária, a ambigüidade discursiva, é a responsável por essa falta de certeza. Vejamos, ponto a ponto, onde figuram tal incerteza e ambigüidade: a) ao considerar que, dentre os *dotes nativos* com que *aprouve ao céu* distingui-lo *entre os homens* não consta *a ciência financeira*, Machado está diminuindo o valor de tal conhecimento, está julgando-o como de menor importância, uma vez que, não o possuindo, nem mesmo assim ele deixou de se considerar distinto entre os homens; b) comentando que nos *bonds* ele se sente mais vexado por ignorar as leis financeiras, ele estimula o seguinte raciocínio: os *bonds* são um meio de transporte coletivo e, portanto, popular; se há, em tal meio de transporte, *sempre três ou quatro pessoas (principalmente agora) que tratam das cousas financeiras e econômicas, e das causas das cousas, com tal ardor e autoridade que me oprimem*, então, de fato, para ele o conhecimento das finanças é algo comum, algo até mesmo vulgar, corriqueiro, o que é comprovado pelo fato de que ele se considere distinto de outros homens mesmo não dominando tal conhecimento e c) a frase final do trecho serve para corroborar mais uma vez a opinião do escritor, opinião essa veiculada de forma implícita, através do uso do discurso irônico: *E então eu leio algum jornal, se o levo, ou rôo as unhas – vício dispensável; mas antes vicioso que ignorante*. Essa afirmação não deixa mais dúvidas: Machado prefere roer unhas – *vício dispensável* – a ser ignorante como aqueles que discutem finanças ardorosamente dentro dos *bonds*.

A crônica de 2 de outubro inicia com a inusitada relação entre dois campos sociais diferentes:

Tannhäuser e *bonds* elétricos. Temos finalmente na terra essas grandes novidades. O empresário do Teatro Lírico fez-nos o favor de dar a famosa ópera de Wagner, enquanto a Companhia de Botafogo tomou a peito transportar-nos mais depressa. Cairão de uma vez o burro e Verdi? Tudo depende das circunstâncias. (p. 546)

Cultura e transporte coletivo, eis uma mistura típica da escrita machadiana. A pergunta final, assim como sua resposta, dão o toque irônico que perpassará toda a crônica. De fato, o que segue é uma narrativa puramente ficcional a respeito de como seria a ida de Machado a uma ópera que não tivesse ainda assistido, ou seja, é narrada uma das possíveis circunstâncias para a queda, ou não, de Verdi (aqui entendido como símbolo de todas as óperas interpretadas no Teatro Lírico, e não, como um autor específico).

Um dos sinalizadores mais explícitos da presença da ironia em um texto é a repetição de palavras ou frases em momentos diversos de um discurso, com o objetivo de enfatizar algum aspecto ou informação veiculada pelo texto, ou de chamar a atenção do leitor para a monotonia do assunto a ser tratado, sendo essa última a função da repetição na crônica de 9 de outubro, em que tal artifício é empregado com muita eficácia. A crônica compõe-se de 7 parágrafos, e a expressão repetida aparece três vezes, em dois momentos distintos. Vamos aos trechos:

Eis aí uma semana cheia. Projetos e projetos bancários, debates e debates financeiros, prisão de diretores de companhias, denúncia de outros, dous mil comerciantes marchando para o palácio Itamarati, a pé, debaixo d'água, processo Maria Antônia, fusão de bancos, alta rápida de câmbio, tudo isso **grave, soturno, trágico ou simplesmente enfadonho**. Uma só nota idílica entre tanta coisa **grave, soturna, trágica ou simplesmente enfadonha**: foi a morte de Renan. (p. 549, grifos meus)

O autor deixa implícito que todos os fatos políticos, sociais e econômicos da semana, por serem graves, soturnos e trágicos, eram enfadonhos, considerando, em meio a tudo isso, a morte de um artista como a única *nota idílica* do período. Aqui se percebe a (des)importância com que Machado tratava certos fatos do contexto brasileiro no final do século XIX e, conseqüentemente, o valor que ele dava à arte.

Em outro trecho, novamente aparece a expressão já repetida: “A rigor, nem me cabe cuidar da morte. Cuidei desta por ser a única nota idílica, entre tanta coisa **grave, soturna, trágica ou simplesmente enfadonha**” (p. 550). O autor, obviamente, buscou causar algum efeito no leitor ao repetir por três vezes esta lista de adjetivos; cremos que o esperado era mostrar sua opinião em relação aos assuntos que dominam o noticiário, os quais considera, em grande parte, enfadonhos, e em relação à Arte, que considera de grande importância inclusive na vida cotidiana das pessoas. A ironia veiculada por tal repetição tem uma função crítica como, via de regra, toda a ironia machadiana.

Na crônica de 16 de outubro, Machado comenta inicialmente que, por não ter assistido à inauguração dos *bonds* elétricos, deixou de mencionar tal assunto em seus escritos semanais. Em seguida, dá-se o início, de fato, da crônica:

Anteontem, porém, indo pela Praia da Lapa, em um bond comum, encontrei um dos elétricos, que descia. Era o primeiro que estes meus olhos viam andar. Para não mentir, direi que o que me impressionou, antes da eletricidade, foi o gesto do cocheiro. Os olhos do homem passavam por cima da gente que ia no meu bond, com um grande ar de superioridade. Posto não fosse feio, não eram as prendas físicas que lhe davam aquele aspecto. Sentia-se nele a convicção de que inventara, não só o bond elétrico, mas a própria eletricidade. (p. 551)

O assunto da crônica passa a ser, nesse instante, não mais a inovação tecnológica no transporte coletivo, mas, sim, uma reflexão quase filosófica acerca de um carácter da natureza humana. O escritor está se referindo a certa arrogância injustificada de indivíduos que, não

tendo méritos seus, apropriam-se de méritos alheios, portando-se, conseqüentemente, com certo ar de superioridade. Segue o complemento de sua reflexão:

Não é meu ofício censurar essas meias glórias, ou glórias de empréstimo, como lhe queiram chamar espíritos vadios. As glórias de empréstimo, se não valem tanto quanto as de plena propriedade, merecem sempre algumas mostras de simpatia. Para que arrancar um homem a essa agradável sensação? Que tenho para lhe dar em troca? (p. 551)

Prossegue o texto, e agora o assunto é matéria ficcional; porém a ficção, aqui, encontra-se a serviço da crítica veiculada pela crônica. Machado usa da estratégia de fazer os burros do bond de tração animal debaterem a questão dos bonds elétricos, através da discussão sobre a liberdade dos burros, após o advento da eletricidade no transporte coletivo. A narrativa inicia-se assim: “De repente ouvi vozes estranhas; pareceu-me que eram os burros que conversavam, inclinei-me; eram eles mesmos” (p. 551).

A presença de animais que falam e pensam dá o toque irônico do texto: não são os homens – o cocheiro ou um usuário, por exemplo – que discutem a função dos burros após a chegada da eletricidade, ou a questão da liberdade (tratada em conjunto, em razão do questionamento dos burros acerca de quando seriam absoluta e verdadeiramente livres), mas, sim, os próprios animais, os quais demonstram ser mais maduros e conscientes do que, por exemplo, o cocheiro com ar superior citado anteriormente.

Eis o início da crônica de 23 de outubro: “Todas as cousas têm a sua filosofia. Se os dous anciãos que o bond elétrico atirou para a eternidade esta semana houvessem já feito por si mesmos o que lhes fez o bond, não teriam entestado com o progresso que os eliminou” (p. 553). O assunto principal da crônica é apresentado neste parágrafo, qual seja, um acidente, causado por um recém-inaugurado bond elétrico, o qual ocasionou a morte de dois idosos. A ênfase dada por Machado ao episódio traduz sua opinião a respeito da tecnologia, opinião

lúcida, visto trazer a consciência de que há, sim, um preço a ser pago em troca de tantas inovações; é possível até mesmo que, em alguns casos, o preço seja a vida de alguns.

A partir, então, da apresentação do assunto, Machado o explora de maneira peculiar, fazendo uso da ironia:

Há terras onde as companhias indenizam as vítimas dos desastres (ferimentos ou mortes) com avultadas quantias, tudo ordenado por lei. É justo; mas essas terras não têm, e deveriam ter, outra lei que obrigasse os feridos e as famílias dos mortos a indenizarem as companhias pela perturbação que os desastres trazem ao horário do serviço. Seria um equilíbrio de direitos e de responsabilidades. **Felizmente, como não temos a primeira lei, não precisamos da segunda, e vamos morrendo com a única despesa do enterro e o único lucro da oração.** (p. 553, grifos meus)

O esquema irônico deste trecho é o seguinte: primeiro Machado nos informa da existência de localidades onde, por lei, as vítimas de acidentes semelhantes ao já citado são indenizadas pelas empresas responsáveis pelo transporte coletivo. Em seguida, ele sugere que deveria existir, também, visando a um *equilíbrio de direitos e de responsabilidades*, lei semelhante, porém ao contrário, determinando que as vítimas indenizassem as empresas pelo atraso nos horários dos veículos, atraso este ocasionado pelo acidente em questão.

No trecho final, de maneira irônica, ele afirma que *felizmente*, no Brasil, não havia a primeira lei, o que tornava a preocupação com a segunda inexistente, restando aos brasileiros morrerem sem receber qualquer tipo de indenização ou sem que suas famílias fossem obrigadas a tanto. O que se percebe nesta frase é, na verdade, uma descrença nos homens, descrença reforçada pelo advérbio *felizmente*. É este vocábulo o responsável pela presença da ironia não apenas neste trecho, mas em toda a crônica.

Vejamos: como é possível seguir o enunciado literalmente quando, associado ao verbo *morrer* está o advérbio *felizmente*? Além disso, toda a argumentação das frases iniciais torna-

se obsoleta a partir do momento em que o escritor declara que, *felizmente*, os brasileiros continuam a morrer neste tipo de acidente, sem que nada seja feito para que, ao menos, se tente reparar os danos sofridos por alguma das partes envolvidas.

Neste caso, o leitor mais atento se vê forçado a optar pela ressignificação do texto, utilizando a ironia como ferramenta de interpretação. Não é tarefa fácil, no entanto: há que se “desmanchar” a estrutura original do texto e tentar, tendo sempre como contraponto o contexto da crônica, reconstruir os enunciados visando a decifrar o que realmente o autor quer expressar. A ironia é um procedimento lingüístico sofisticado, que requer certa prática de leitura do interlocutor.

Outro modo de se construir um texto irônico é utilizar adágios populares como base para novos ditos, como no exemplo: “Nem só de pão vive o acionista, mas também da alegria e da integridade dos seus semelhantes” (p. 554). Aqui, Machado está se referindo ao fato de que deveriam ser disponibilizados mais *bonds* para que não houvesse tanta pressa, a qual provavelmente teria sido a causa do acidente, objeto da crônica. Assim, os acionistas teriam de gastar um pouco mais, mas em compensação diminuiriam os acidentes com vítimas, o que não diminuiria o número de usuários dos *bonds*.

A respeito de uma consideração sua, que termina com a expressão *Eu era pouco mais que menino...*, Machado evoca a questão da idade, na crônica de 30 de outubro. Nesta espécie de “introdução” ao tema, consta um dos poucos sinais gráficos que podem indicar a ironia como chave de interpretação: as reticências. Com o trecho que segue, fica mais claro para o leitor que a ironia é uma boa opção para apreender o real significado do texto:

Fica entendido que, quando eu falar de fatos ou pessoas antigas, estava sempre na infância, se é que teria nascido. Não me façam mais idoso do que sou. E depois, o que é idade? Há dias, um distinto nonagenário apertava-me a mão com força e contava-me as vivas impressões que lhe deixara a obra de Bryce acerca dos Estados Unidos; acabara de lê-la – dois grossos volumes, como

sabem. E despediu-se de mim, e lá se foi a andar seguro e lépido. Realmente, os anos nada valem por si mesmos. A questão é saber agüentá-los, escová-los bem, todos os dias, para tirar a poeira da estrada, trazê-los lavados com água de higiene e sabão de filosofia. (p. 555)

Ao tratar o tema da idade – *Realmente, os anos nada valem por si mesmos* –, Machado utiliza linguagem figurada, uma das ferramentas mais empregadas pelos ironistas. Os anos vividos passam a ser encarados como indivíduos, e não mais como um conceito abstrato: *A questão é saber agüentá-los, escová-los bem, todos os dias, para tirar a poeira da estrada, trazê-los lavados com água de higiene e sabão de filosofia*. Os anos seriam um corpo; a água seria a higiene; o sabão, a filosofia: misturando objetos e conceitos de mundos distintos, Machado determina novos sentidos para eles, relacionando idéias díspares num mesmo contexto. Essa é a essência da ambigüidade e, por conseguinte, também a da ironia.

Muda o assunto da crônica: a respeito de possível fraude eleitoral em tempos distantes, afirma o escritor: “Não me lembra bem se houve alguma urna quebrada; é possível que sim. Hoje mesmo as urnas não são de bronze. Não vou ao ponto de afirmar que não as houve pejudas. Que é a política senão obra de homens? Crescei e multiplicai-vos” (p. 555). Mais uma vez, a intertextualidade, sob a forma de alusão, está presente: o texto aludido é o texto bíblico, porém seu significado original foi alterado. Ironicamente, Machado utiliza o dito bíblico (dirigido aos homens) para dirigir-se aos supostos votos fraudados: *Crescei e multiplicai-vos*, em relação à fraude eleitoral, faz as vezes de crítica aos fraudadores, sugerindo que tudo estaria correto segundo as ordens de Deus. Talvez estivesse correto para eles, mas não para o escritor.

A pauta eleitoral continua, agora numa relação dialética entre autor/leitor:

Por hoje, leitor amigo, vai tranqüilamente dar o teu voto. Vai, anda, vai escolher os intendentos que devem representar-nos e defender os interesses comuns da nossa cidade. Eu, se não estiver meio adoentado, como estou, não

deixarei de levar a minha cédula. Não leias mais ainda, porque é bem possível que eu nada mais escreva, ou pouco. Vai votar; o teu futuro está nos joelhos dos deuses, e assim também o da tua cidade. (p. 556)

Curioso é notar que, após afirmar que nada ou pouco escreveria, Machado ainda leve a crônica adiante por mais dois longos parágrafos: é a linguagem negando-se a si mesma. É possível, também, questionar a verdadeira intenção da frase: *vai escolher os intendentos que devem representar-nos e defender os interesses comuns da nossa cidade*. Tratando-se de Machado de Assis, é sempre prudente “desconfiar” da aparência das palavras. Por trás de uma simples afirmativa, como esta, pode estar “escondida” uma intenção diversa, contrária, irônica em relação ao significado denotativo do enunciado.

A crônica de 6 de novembro contém várias citações e alusões, as quais elencamos aqui: autores – Voltaire (*Cândido*, Dr. Pangloss), Spencer, Camões e Gonçalves Dias; e obras – Bíblia, Constituição de 1824 e Constituição de 1889. Trata-se de dar outro significado aos enunciados formulados de acordo com o intertexto relacionado.

Em 27 de novembro, Machado principia a crônica abordando um costume seu:

Um dos meus velhos hábitos é ir, no tempo das câmaras, passar as horas nas galerias. Quando não há câmaras, vou à municipal ou intendência, ao júri, onde quer que possa faltar o meu amor dos negócios públicos, e mais particularmente da eloquência humana. [...] Não me perguntes a que vem esta página dos meus hábitos. É ler, se queres. Talvez haja alguma conclusão. Tudo tem conclusão neste mundo. Eu vi concluir discursos, que ainda agora suponho estar ouvindo. (p. 558-559)

Este trecho, apenas ele, encerra importantes elementos constitutivos da poética irônica machadiana. Vamos a eles: a) o escritor, ao confessar ter amor pelos negócios públicos, inclui, nesse amor, a eloquência humana, e tal enunciado pode ser portador de uma ironia – na verdade, Machado ridiculariza a verbosidade que está acostumado a assistir em suas idas às

galerias das câmaras; b) o escritor afirma que *Tudo tem conclusão neste mundo*, mas logo após, se refere a discursos os quais, já tendo sido ouvidos e concluídos em momentos anteriores, continuavam a ser proferidos nas câmaras – é, sem dúvida, uma situação irônica, uma vez que Machado está declarando, por via indireta, que os discursos políticos são sempre os mesmos, mesmo com a mudança dos tempos e dos indivíduos.

Para comprovar tal intenção, segue o seguinte trecho: “Cada cousa tem uma hora própria, leitor feito às pressas. Na galeria, é meu costume dividir o tempo entre ouvir e dormir. Até certo ponto, velo sempre. Daí em diante, salvo rumor grande, apartes, tumulto, cerro os olhos e passo pelo sono” (p. 559). Machado de Assis vai às câmaras e divide seu tempo de permanência nelas entre ouvir e dormir. Tal declaração parece prescindir de qualquer nota explicativa sobre a opinião do escritor sobre política, a qual seria algo como “ofício de proferir os mesmos discursos de ontem de maneira monótona”.

Eis o primeiro parágrafo da crônica de 25 de dezembro:

É desenganar. Gente que mamou leite romântico, pode meter o dente no rosbife naturalista; mas em lhe cheirando a teta gótica e oriental, deixa o melhor pedaço de carne para correr à bebida da infância. Oh! meu doce leite romântico! Meu licor de Granada! Como ao velho Goethe, aparecem novamente as figuras aéreas que outrora vi ante meus olhos turvos. (p. 563)

Os termos utilizados por Machado neste trecho denotam a ironia com que ele trata o tema: *leite romântico*, *rosbife naturalista*, *teta gótica e oriental* são expressões que, de certa maneira, anulam o rigor com que é revestido, geralmente, a nomenclatura das escolas literárias. Mas este trecho serve apenas de preâmbulo ao que virá, instaurando a tonalidade irônica do discurso:

Tirei os óculos, limpei- os, fitei o telegrama. Que dizia o telegrama?

“Cinco odaliscas...” Parei; lidas essas primeiras palavras, senti-me necessitado de tomar fôlego. Cinco odaliscas! Murmura esse nome, leitor faze escorrer da boca essas quatro sílabas de mel, e lambe depois os beiços, ladrão. Pela minha

parte, achei-me, em espírito. diante de cinco lindas mulheres, com o véu transparente no rosto. as calças largas e os pés metidos nas chinelas de marroquim amarelo, — babuchas, que é o próprio nome. Todas as orientais de Hugo vieram chover sobre mim as suas rimas de ouro e sândalo. Cinco odaliscas! mas que fizeram essas cinco odaliscas? Não fizeram nada. Tinham sido mandadas de presente ao sultão. Pobres moças! Entraram no harém, lá estiveram não sei quanto tempo, até que foram agora assassinadas... Sim, leitor compassivo, assassinadas por mandado das outras mulheres que já lá estavam, e por ciúmes... (p. 563-564)

A introdução ao assunto tratava do apelo do Romantismo frente ao Realismo e ao Naturalismo, citando Goethe e Vitor Hugo. De fato, a crônica versa sobre uma notícia que chegara aos jornais, via telegrama (como era comum à época), cujas primeiras palavras eram *cinco odaliscas*, expressão que, segundo Machado, trazia à tona as mais diversas imagens, todas românticas, daí o uso da expressão *leite romântico*.

Tais imagens, enfim, acabam por desmoronar diante da realidade: as cinco odaliscas não dançavam, não estavam trajadas com roupas exóticas; haviam sido assassinadas, por ciúmes das outras mulheres do sultão que as recebera em seu harém. Para explorar o telegrama, Machado convida o leitor a participar da sua invocação de imagens através da pronúncia da expressão cinco odaliscas: “Murmura esse nome, leitor faze escorrer da boca essas quatro sílabas de mel, e lambe depois os beijos, ladrão”.

4.1.5.2 Ano de 1893

Em 5 de fevereiro, Machado brinca e filosofa acerca de uma expressão popular ouvida de um açougueiro: “Contaram algumas folhas esta semana que um homem, não querendo pagar por um quilo de carne preço superior ao taxado pela prefeitura, ouvira do açougueiro que poderia pagar o dito preço, mas que *o quilo seria mal pesado*” (p. 568).

A partir daí, em uma usual conversa com seu leitor, ele conjectura a idade de tal expressão, justificando que tal é empregada há muito tempo, e em diversos lugares, o que lhe retira o caráter de ser uma “invenção” nossa:

Pára, amigo leitor; não te importes com o resto das cousas, nem dos homens. Não é que a palavra seja nova. É menos velha que o diabo, mas é velha. Creio que no tempo das libras, já havia libras mal pesadas, e até arrobas. O nosso erro é crer que inventamos, quando continuamos, ou simplesmente copiamos. Tanta gente pasma ou vocifera diante de pecados, sem querer ver que outros iguais pecados se pecaram, e ainda outros se estão pecando, por várias outras terras pecadoras. (p. 568-569)

Após, Machado passa a “investigar” qual seria o sentido deste quilo mal pesado, visando ao estabelecimento de uma teoria:

Mas, *sursum corda*, como se diz na missa. Subamos ao alto valor espiritual da resposta do açougueiro. Um quilo mal pesado. Pela lei, um aquilo mal pesado não é tudo, são novecentas e tantas gramas, ou só novecentas. Mas a persistência do nome é que dá a grande significação da palavra e a conseqüente teoria. Trata-se de uma idéia que o vendedor e o comprador entendem, posto que legalmente não exista. Eles crêem e juram que há duas espécies de quilo, — o de peso justo e o mal pesado. Perderão a carne ou o preço, primeiro que a convicção.

Ora bem, não será assim com o resto? Que são notas falsas, se acaso estão de acordo com as verdadeiras, e apenas se distinguem delas por uma tinta menos viva, ou por alguns pontos mais ou menos incorretos? (p. 569)

De maneira irônica, utilizando ao máximo o processo de inversão verbal, Machado questiona se tal processo, dada a existência de quilos bem pesados e mal pesados, mesmo que legalmente não exista essa dupla classificação, seria válido em relação a notas de dinheiro: correspondente aos diferentes tipos de quilos, haveria, também, diferentes tipos de notas. A transposição direta de uma regra pertencente a dado campo a outro campo diferente é

considerada uma possibilidade? Não, exatamente o contrário: Machado não crê nestas diferenças, e as ironiza, sugerindo que tal regra é aplicável em vários outros casos.

Novamente, em 19 de fevereiro, Machado joga com o significado literal e com o significado real de algumas expressões:

Agora mesmo, houve em Blumenau a prisão do Sr. Lousada. Telegrafaram a 16 esta notícia, acrescentando que "o povo dá demonstração sensível de indignação". Para quem conhece o técnica dos telegramas, o povo estava jogando o bilhar. Tanto é assim que o próprio telegrama, para suprir a dubiedade e o vago daquelas palavras, concluiu com estas: "esperam-se acontecimentos gravíssimos". Sabe-se que o superlativo paga o mesmo que o positivo; naturalmente o telegrama não custou mais caro. (p. 573)

Quando afirma que a expressão *o povo dá demonstração sensível de indignação* significa, na verdade, que o povo ignora o fato da prisão do Sr. Lousada, o escritor está tratando da dubiedade e do vago dessas palavras, as quais, de fato, são características semelhantes à ambigüidade, elemento fundamental da ironia. O telegrama, ao transmitir, em seguida, que "esperam-se acontecimentos gravíssimos", tenta desfazer a dubiedade da expressão anterior, através do uso de um superlativo.

Neste trecho, o que o escritor quer demonstrar é que as palavras escondem outros significados além do literal, significados esses que dependem, fundamentalmente, do contexto em que estão inseridos os enunciados. É a relação entre palavras e contexto que determina se a ironia pode ou não ser considerada a mais eficaz ferramenta de interpretação de alguns enunciados

Em 26 de fevereiro, uma ironia facilmente detectável instaura a tonalidade irônica do discurso que segue:

O que mais me encanta na humanidade, é a perfeição. Há um imenso conflito de lealdades debaixo do sol. O concerto de louvores entre os homens pode dizer-se que é já música clássica. A maledicência, que foi antigamente uma das

pestes da terra, serve hoje de assunto a comédias fósseis, a romances arcaicos. A dedicação, a generosidade, a justiça, a fidelidade, a bondade, andam a rodo, como aquelas moedas de ouro com que o herói de Voltaire viu os meninos brincarem nas ruas de El-Dorado. (p. 574-575)

Neste trecho, a situação descrita quer significar seu contrário, resultando daí uma ironia de inversão da situação real, ou seja, a substituição do estado real (presente) das coisas por uma situação ideal (ausente). Praticamente todos os adjetivos empregados por Machado devem ser interpretados pelo seu contrário. Com isso, ele exerce crítica sobre a natureza do homem, distante da *perfeição* e dos *louvores* citados pelo escritor.

A relação intertextual com *Cândido*, de Voltaire, é também um sinalizador “transparente” da ironia. A associação entre esta idealização sugerida por Machado e “o melhor dos mundos possíveis” (cantado pelo Dr. Pangloss, personagem da obra do escritor francês), torna clara a opção pela interpretação irônica para que se atinja os efeitos desejados por Machado.

Defendendo a opção pelo vegetarianismo, Machado utiliza o texto bíblico como base para desenvolver seus argumentos, na crônica de 5 de março, o que indica uma possível presença da ironia neste trecho:

Deus, ao contrário, é vegetariano. Para mim, a questão do paraíso terrestre explica-se clara e singelamente pelo vegetarianismo. Deus criou o homem para os vegetais, e os vegetais para o homem; fez o paraíso cheio de amores e frutos, e pôs o homem nele. Comei de tudo, disse-lhe, menos do fruto desta árvore. Ora, essa chamada árvore era simplesmente carne, um pedaço de boi, talvez um boi inteiro. Se eu soubesse hebraico, explicaria isto muito melhor. (p. 577)

Adiante na mesma crônica, ele comenta a intenção de um deputado, ensinar o italiano nas escolas, dado o grande número de imigrantes desta nacionalidade no Brasil:

Outro ponto alegre do discurso [Machado fala do discurso de um político da época] é o que trata da necessidade de ensinar a língua italiana, fundando-se em que a colônia italiana aqui é numerosa e crescente, e espalha-se por todo o interior. Parece que a conclusão devia ser o contrário; não ensinar italiano ao povo, ante ensinar a nossa língua aos italianos. Mas, posto que isto não tenha nada com o vegetarianismo, desde que faz com que o povo possa ouvi as óperas sem libreto na mão, é um progresso. (p. 578)

O escritor não concorda com a idéia, acha mais correto o contrário, ou seja, ensinar português aos imigrantes. Há, no entanto, na frase final, uma pitada de ironia: ele retoma a questão do vegetarianismo para considerar que, se o ensino da língua italiana fizer com que o povo ouça as óperas sem o libreto na mão, será considerado em progresso.

Machado não acredita que o povo aprenderá a língua italiana, muito menos que passará a freqüentar o teatro, ainda mais sem a utilização de libretos para compreender as óperas a que assiste. A inversão verbal, aqui, leva à negação da linguagem, uma vez que há outra interpretação daquilo que é dito, interpretação que revela a opinião do autor.

A linguagem, a propósito, é mais uma vez alvo da crônica, em 12 de março:

Pode ser (tudo é possível) que o intuito da palavra fosse ante gracejar com a ação; mas as palavras, com os livros, têm os seus fados, e os desta serão prósperos. É uma porta aberta para as restituições políticas. Resignar, como abdicar, exprime a entrega de um poder legítimo, que o uso tornou pesado, ou os acontecimentos fizeram caduco. Mas, como se há de exprimir a restituição do poder que a aclamação de alguns entregou por horas a alguém? Desaclamar-se. Não vejo outro modo. (p. 579)

Machado brinca com a palavra *desaclamar*, escrita por alguém para designar o ato de restituição do poder concedido por aclamação do povo. Quando termina o enunciado com a frase *Não vejo outro modo*, ele está afirmando, com isso, que desaprova a composição da nova palavra, realizada através da simples inserção do prefixo *des-*. A inversão verbal garante a apreensão da real opinião do autor.

O assunto da criação de novos vocábulos através do acréscimo puro e simples de prefixos e sufixos segue como pauta da crônica:

Que valem, por exemplo, todas as lutas do nosso velho parlamentarismo, em comparação com esta palavra: *inverdade*? *Inverdade* é o mesmo que *mentira*, mas *mentira* de luva de pelica. Vede bem a diferença. *Mentira* só, nua e crua, dada na bochecha, dói. *Inverdade*, embora dita com energia, não obriga a ir aos queixos da pessoa que a profere. — "Perdoe-me V. Ex.a, mas o que acaba de dizer é uma *inverdade*; nunca o presidente da Paraíba afirmou tal cousa." — "Inverdade é a sua; desculpe-me que lhe diga em boa amizade; V. Ex.a neste negócio tem espalhado as maiores *inverdades* possíveis! para não ir mais longe, o crime atribuído ao redator do *Imparcial*. . ." — "São pontos de vista; peço a palavra." (p. 579)

Machado considera que *inverdade* é um eufemismo para *mentira*, e expõe sua opinião através de uma imagem, comum em linguagem coloquial: *Inverdade é o mesmo que mentira, mas mentira de luva de pelica*. A seguir, compõe um diálogo virtual entre dois políticos, utilizando, ao invés de *mentira*, a palavra *inverdade*, mostrando com isso o caráter de eufemismo carregado pelo novo vocábulo. De fato, o eufemismo funciona como um elemento portador de ironia, visto que seu objetivo é disfarçar a intenção verdadeira das palavras.

Em 26 de março, a crônica trata do anúncio da publicação de um livro. Utilizando-se deste mote, Machado chega ao seu objetivo, que é "alfinetar" a Igreja Católica:

Bem faz o Dr. Castro Lopes, que trabalha no silêncio, e de quando em quando aparece com uma descoberta, seja por livro, ou por artigo. Anuncia-se agora um volume de questões econômicas, em que ele trata, além de outras cousas, de uma moeda universal. Um só rebanho e um só pastor, é o ideal da Igreja Católica. Uma só moeda deve ser o ideal da igreja do diabo, porque há uma igreja do diabo, no sentir de um grande padre. (p. 581)

O ideal da Igreja Católica é que só ela exista, revelando seu medo de outras religiões. Quanto à "igreja do diabo", é aliada da moeda universal defendida pelo autor do livro

referido. Com isso, Machado critica tanto a pretensão que a Igreja Católica tem de ser a única das religiões, quanto a pretensão de Castro Lopes, ao defender em seu livro a criação de uma moeda universal. Ora, dentro da variedade que compõe o mundo, é impossível que haja tal unidade, tanto religiosa quanto monetária.

Em 23 de abril, comentando os boatos que correram à semana, a discussão sobre o papel das palavras ressurgiu, numa alusão à obra de Shakespeare:

Eu, se tivesse de dar Hamlet em língua puramente carioca, traduziria a célebre resposta do príncipe da Dinamarca: *Words, words, words*, por esta: Boatos, boatos, boatos. Com efeito, não há outra que melhor diga o sentido do grande melancólico. Palavras, boatos, poeira, nada, coisa nenhuma. (p. 582)

A partir da alusão à Shakespeare, Machado constrói uma seqüência decrescente, iniciada por *palavras* e seguida, respectivamente, por *boatos*, *poeira nada* e *coisa nenhuma*, levando a crer que tal hierarquia realmente existe e que o destino da palavra, em geral, é tornar-se *coisa nenhuma*. Tal interpretação só é possível devido ao uso da ironia como ferramenta de decodificação da intencionalidade discursiva, uma vez que não podemos considerar que toda e qualquer palavra siga a seqüência proposta, acabando em *coisa nenhuma*.

A crítica irônica, aqui, aparece relacionada à boataria dominante no momento, através da qual muito se fala, mas pouco realmente é comprovado. Além disso, recuperando a citação de Hamlet, podemos inferir que Machado compartilha a visão de que palavras são apenas palavras e de que é preciso mais do que elas para confirmar fatos e intenções.

Em 5 de novembro, Machado comenta um costume “retórico” dos cariocas:

Há na comédia *Verso e Reverso*, de José de Alencar, um personagem que não vê ninguém entrar em cena, que não lhe pergunte: Que há de novo? Esse personagem cresceu com os trinta e tantos anos que lá vão, engrossou,, bracejou por todos os cantos da cidade, onde ora ressoa a cada instante: — Que

há de novo? Ninguém sai de casa que não ouça a infalível pergunta, primeiro ao vizinho, depois aos companheiros de bond. (p. 588)

O toque irônico da crítica é relacionar tal costume do carioca – perguntar, nos inícios de conversa, *Que há de novo?* – a um personagem de uma peça de Alencar datada de 30 anos ou mais. A relação intertextual corrobora a opinião de Machado, a de que tal costume é antigo, e de que por isso já deveria ter caído em desuso. Numa palavra, Machado afirma sua opinião, que é a de considerar certos costumes da fala do povo como ultrapassados.

Seguindo a discussão, o autor desenvolve a crítica:

Confesso que esta semana entrei a aborrecer semelhante interrogação. Não digo o número de vezes que a ouvi, na segunda-feira, para não parecer inverossímil. Na terça-feira, cuidei lê-la impressa nas paredes, nas caras, no chão, no céu e no mar. Todos a repetiam em torno de mim. Em casa, à tarde, foi a primeira coisa que me perguntaram. Jantei mal; tive um pesadelo; trezentas mil vezes bradaram do seio do infinito: — Que há de novo? Os ventos, as marés, a burra de Balaão, as locomotivas, as bocas de fogo, os profetas, todas as vozes celestes e terrestres formavam este grito uníssono: Que há de novo? (p. 588)

A hipérbole entra em ação para realçar a atmosfera de ironia da crônica: é óbvio que o autor não leu a expressão *Que há de novo?* impressa nas paredes, tampouco nas caras, no chão, no céu e no mar. Sua intenção, utilizando essa estratégia discursiva, é chamar a atenção ao quanto tal expressão tem figurado por todos os lugares, em todas as conversas.

A crônica de 19 de novembro trata da efemeridade da vida... dos remédios. Pata tanto, outra vez Machado alude à obra de Shakespeare, comparando o problema de Hamlet – o qual versa sobre a vida e a morte – ao problema que ele levanta acerca “da vida e da morte” do *xarope Cambará*:

Um dia destes, lendo nos diários alguns atestados sobre as excelências do xarope Cambará, fiz lima observação tão justa que não quero furtá-la aos contemporâneos, e porventura aos pósteros. Verdadeiramente, a minha

observação é um problema, e, como o de Hamlet, trata da vida e da morte. Quando a gente não pode imitar os grandes homens, imite no menos as grandes ficções. (p. 592)

No início da crônica Machado já estabelece tal paralelo, evidenciando a intenção irônica, uma vez que o “xarope Cambará” e “Hamlet”, de Shakespeare, pertencem a mundos naturalmente distintos. No final do parágrafo inicial, onde apresenta o assunto da crônica, o autor conclui que, se não podemos imitar os grandes homens, que imitemos ao menos as grandes ficções, justificando a alusão a *Hamlet*.

Adiante, ele declara:

E por que não hei de eu imitar os grandes homens? Conta-se que Xerxes, contemplando um dia o seu imenso exército, chorou com a idéia de que, ao cabo de um século, toda aquela gente estaria morta. Também eu contemplo, e choro, por efeito de igual idéia; o exército é que é outro. Não são os homens que me levam à melancolia persa, mas os remédios que os curam. Mirando os remédios vivos e eficazes, faço esta pergunta a mim mesmo: Por que é que os remédios morrem? (p. 592-593)

Aqui fica evidente o rumo que a crônica irá tomar: Machado faz um questionamento em relação aos remédios que curam os homens: por que eles morrem? Aludindo a Xerxes, ele comenta que também chora perante o exército de remédios que existem na época, vislumbrando que, em algum tempo, eles já não curarão mais os homens como curam no momento presente.

Finalmente, seguindo o estilo predominante em *A Semana*, Machado conjectura sobre o futuro de forma quase humorística, uma vez que o absurdo é mormente utilizado para “colorir” a opinião do autor. Chegará o dia em que os remédios serão inúteis; nesse dia, a sociedade passará a fabricar, conseqüentemente, ao invés de remédios, doenças:

Não importa que daqui a algumas dezenas de anos, um século ou ainda mais, certos medicamentos de hoje estejam mortos. Verificar-se-á que a modificação do mal trouxe a modificação da cura. Tanto melhor para os homens. O mal irá recuando. Essa marcha gradativa terá um termo, remotíssimo, é verdade, mas certo. Assim, chegará o dia em que, por falta de doenças, acabarão os remédios, e o homem, com a saúde moral, terá alcançado a saúde física, perene e indestrutível, como aquela.

Indestrutível? Tudo se pode esperar da indústria humana, a braços com o eterno aborrecimento. A monotonia da saúde pode inspirar a busca de uma ou outra macacoa leve. O homem receitará tonturas ao homem. Haverá fábrica de resfriados. Vender-se-ão calos artificiais, quase tão dolorosos como os verdadeiros. Alguns dirão que mais. (p. 594)

4.1.5.3 Ano de 1894

A crônica de 1º de abril deste ano questiona a importância dada aos títulos, versando sobre a reivindicação dos *comissários de higiene* - mudar o nome do cargo para *inspetores sanitários*:

Voltando aos comissários de higiene, futuros inspetores sanitários, repito que o serviço melhorará muito com essa alteração do título, e não é pouco. Mas é preciso que, sem dizê-lo na lei, nem no parecer, nem nos debates, fiquem todos combinados em alterar periodicamente o título, desde que o serviço precise reforma. Não me compete lembrar outros, nem me ocorre nenhum. Digo só que, passados mais quatro ou cinco títulos, não será má política voltar ao primeiro. Os nomes têm, às vezes, a propriedade de criar pele nova, só com o desuso ou descanso. Comissário de higiene, que vai ser descalçado agora, desde que repouse alguns anos, ficará com sola nova e tacão direito. Assim acontecesse aos meus sapatos! (p. 608)

A crítica à demasiada importância dada aos nomes dos cargos, em detrimento da função e importância dos mesmos é, nesta crônica, quase explícita. Assunto caro à sua temática, a retórica pomposa e vazia encontra-se representada pela desnecessária mudança de

nome reivindicada pelos comissários de higiene. Como fecho para a crítica irônica de Machado, ele manifesta o inusitado desejo de que, como os nomes novos, seus sapatos também fossem renovados de tempos em tempos.

Em 1º de julho, a crônica inicia com uma menção paratextual à Bíblia, relativa ao episódio do dilúvio:

Quinta-feira de manhã fiz como Noé, abri a janela da arca e soltei um corvo. Mas o corvo não tornou, de onde inferi que as cataratas do céu e as fontes do abismo continuavam escancaradas. Então disse comigo: As águas hão de acabar algum dia. Tempo virá em que este dilúvio termine de uma vez para sempre, e a gente possa descer e palmear a Rua do Ouvidor e outros becos. Sim, nem sempre há de chover. Veremos ainda o céu azul como a alma da gente nova. O sol, deitando fora a carapuça, espalhará outra vez os grandes cabelos louros. Brotarão as ervas. As flores deitarão aromas capitosos. (p. 611)

Neste trecho, Machado refere-se à constante chuva que assolava o Rio de Janeiro à época. Utilizando o texto bíblico como base, modifica alguns detalhes, como o envio do corvo (no original, um pombo) e o seu não-retorno (na Bíblia, o pombo volta, trazendo consigo a prova de que o dilúvio cessara, um galho de arruda). Tais mudanças no texto do Gênesis são efetivadas na crônica a serviço da ironia, uma vez que fazem com que o leitor relacione os fatos narrados com o texto antecessor para chegar à ironia evocada por Machado.

Em 2 de setembro, a crônica inicia com o seguinte parágrafo:

Acabo de ler que os condutores de *bonds* tiram anualmente para si, das passagens que recebem, mais de mil contos de réis. Só a Companhia do Jardim Botânico perdeu por essa via, no ano passado, trezentos e sessenta contos. Escrevo por extenso todas as quantias, não só por evitar enganos de impressão, fáceis de dar com algarismos, mas ainda para não assustar logo à primeira vista, se os números saírem certos. Pode acontecer também que tais números, sendo grandes, gerem incredulidade, e nada mais duro que escrever para incrédulos. (p. 618)

Neste trecho, o episódio do desvio de dinheiro das passagens de bonde, desvio praticado pelos condutores dos mesmos, é citado de forma clara, inclusive marcada por uma explicação do autor, relativa à presença de números por extenso em detrimento de algarismos. Tal explicação traz à lume a verdadeira intenção do autor ao optar por uma forma de registro, e não, por outra: de fato, o que interessa ao autor é não o registro da notícia, mas, sim, que o leitor acredite no que vai lendo. De forma irônica, o interesse da crônica é deslocado para o interesse do autor: *nada mais duro que escrever para incrédulos*. O fato, nesse sentido, pouco importa; o que realmente interessa é a preocupação do autor com a questão da linguagem utilizada: ela deve seduzir e convencer o leitor de que ele escolheu a melhor forma de expressão possível para narrar a situação.

A crônica de 16 de setembro inicia com um comentário a respeito da matéria jornalística da semana:

Que boas que são as semanas pobres. As semanas ricas são ruidosas e enfeitadas. aborrecíveis, em suma. Uma semana pobre chega à porta do gabinete, humilde é medrosa:

— Meu caro senhor, eu pouco tenho que lhe dar. Trago as algibeiras vazias; quando muito, tenho aqui esta cabeça quebrada, a cabeça do Matias ...

— Mas que quero eu mais, minha amiga? Uma cabeça é um mundo ... Matias, que Matias?

— Matias, o leiloeiro que passava ontem pela Rua de São José, escorregou e caiu... Foi uma casca de banana.

— Mas há cascas de banana na Rua de São José?

— Onde é que não há cascas de bananas? Nem no céu, onde não se come outra fruta, com toda certeza, que é fruta celestial. Mate-me Deus com bananas. Gosto delas cruas, com queijo de Minas, assada com açúcar, açúcar e canela ... Dizem que é mui nutritiva.

Confirmo este parecer, e aí vamos, eu e a semana pobre, papel abaixo, falando de mil cousas que se ligam à banana, desde a botânica até a política. Tudo sai da cabeça do Matias. Não há tempo nem espaço, há só eternidade e infinito, que nos levam consigo; vamos pegando aqui de uma flor, ali de uma pedra,

uma estrela, um raio, os cabelos de Medusa, as pontas do Diabo, micróbios e beijos, todos os beijos que se têm consumido, até que damos por nós no fim do papel. São assim as semanas pobres. (p. 622-623)

Na verdade, pode-se dizer tudo de uma semana, menos que seja pobre. O autor deixa claro a seus interlocutores que tudo é matéria para a crônica semanal, desde os fatos mais pessoais e corriqueiros da cidade do Rio de Janeiro até assuntos “mais elevados”, dotados de maior *status*. Como sempre, a discussão sobre a matéria cronística sempre rende, por si só, uma crônica machadiana.

Em 11 de novembro, a crônica versa sobre a “aura” que a Antigüidade confere às comparações a seu respeito:

A Antigüidade cerca-me por todos os lados. E não me dou mal com isso. Há nela um aroma que, ainda aplicado a cousas modernas, como que lhes toca a natureza. Os bandidos da atual Grécia, por exemplo, têm melhor sabor que os clavinoteiros da Bahia. Quando a gente lê que alguns sujeitos foram estripados na Tessália ou Maratona, não sabe se lê um jornal ou Plutarco. Não sucede o mesmo com a comarca de Ilhéus. Os gatunos de Atenas levam o dinheiro e o relógio, mas em nome de Homero. Verdadeiramente não são furtos, são reminiscências clássicas. (p. 629)

Para o autor, a aura clássica da Antigüidade resume-se na seguinte afirmação: “Há nela um aroma que, ainda aplicado a cousas modernas, como que lhes toca a natureza”. Nesse sentido, Machado ironicamente compara bandidos gregos a bandidos baianos, sugerindo que, por serem gregos, aqueles furtam em nome de Homero, gozando, assim, de maior prestígio: “Verdadeiramente não são furtos, são reminiscências clássicas”. Tal associação não encontra correspondência na realidade, uma vez que não há distinções entre gatunos de acordo com sua nacionalidade. A ironia reside em tal associação, uma vez que ela não é verossímil.

4.1.5.4 Ano de 1895

Em 6 de janeiro, parte da crônica apresenta-se como um diálogo entre autor e leitor, versando sobre a chuva que cai em Petrópolis, comparando-a à que cai no Rio de Janeiro:

O presente é a chuva que cai menos que em Petrópolis, onde parece que o dilúvio arrasou tudo, ou quase tudo, se devo crer nas notícias; mas eu creio em poucas cousas, leitor amigo. Creio em ti, e ainda assim é por um dever de cortesia, não sabendo quem sejas, nem se mereces algum crédito. Suponhamos que sim. Creio em teu avô, uma vez que és seu neto, e se já é morto, creio ainda mais nele que em ti. Vivam os mortos! Os mortos não nos levam os relógios. Ao contrário, deixam os relógios, e são os vivos que os levam, se não há cuidado com eles. Morram os vivos! (p. 645)

Para efetivar tal comparação, entre a chuva de Petrópolis e a do Rio de Janeiro, Machado mais uma vez utiliza o texto bíblico como intertexto, aludindo ao episódio do dilúvio (Gênesis). O diálogo fictício com o leitor da crônica estabelece-se em torno da questão das crenças do autor: afirmando crer em poucas coisas, Machado confessa que crê em seu leitor, embora sem saber se este merece o crédito que lhe é conferido. A estrutura da crônica, assim, passa a contar com o leitor como elemento efetivamente constitutivo da mesma, instalando o jogo irônico.

A seguir, o autor constrói uma equiparação entre vivos e mortos, marcada pela proposital obviedade: *Vivam os mortos! Os mortos não nos levam os relógios. Ao contrário, deixam os relógios, e são os vivos que os levam, se não há cuidado com eles. Morram os vivos!*. Tal obviedade atesta o caráter irônico da afirmação: tanto *vivam os mortos* quanto *morram os vivos* significa celebrar a morte, sem, no entanto, desmerecer a vida. Assim, a ambigüidade irônica toma forma.

5. A IRONIA NOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

Neste capítulo, alguns contos³⁷ serão analisados por inteiro; de outros, citaremos apenas alguns trechos - os mais representativos do emprego da ironia na literatura -, percorrendo alguns dos livros de contos de Machado de Assis. Nossa análise visa a identificar a realização textual do procedimento irônico na produção literária machadiana, atentando para o fato de que elementos da fase dita madura/realista já se encontravam presentes nas produções iniciais de Machado de Assis. Para tanto, apenas as duas primeiras coletâneas de contos serão analisadas por inteiro. Não haverá resumo do enredo dos contos, visto que “contar histórias” não é o objetivo deste trabalho.

Quanto ao gênero *conto*, os de Machado de Assis apresentam as características peculiares a esta forma narrativa (um único conflito e um número reduzido de personagens, cujas ações se desenvolvem em um espaço e tempo lineares, determinados e invariáveis), porém revestidas de certa originalidade própria sua. Além disso, seus contos também podem ser considerados crônicas da vida privada de seu tempo, uma vez que, aliada à ficcionalidade, há uma permanente e detalhada descrição dos costumes da sociedade carioca do século XIX.

Segundo artigo de Ana Maria Lisboa de Mello sobre a estrutura narrativa dos contos de Machado de Assis, o “conto machadiano não nasce de uma tradição brasileira, já que essa espécie narrativa ainda não se firmara na nossa história literária brasileira quando, nos anos sessenta do século XIX, o escritor começa a publicar os primeiros contos em jornais e revistas” (MELLO, 2001, p. 113-114). Ainda no mesmo artigo, as formas narrativas diversas presentes na contística machadiana são enfocadas:

A modernidade de Machado de Assis como contista revela-se, primeiramente, na recusa a modelos preestabelecidos (...) Mesmo quando trabalha o

³⁷ Todas as citações serão retiradas de: *Obra Completa de Machado de Assis*, Editora Nova Aguillar, 1997, vol. II; sendo assim, farei referência apenas à página, ao fim da citação.

acontecimento, o autor tempera-o com uma dose de ironia que enfraquece o molde de ênfase na pura fábula (...) Em outra direção, a variedade de histórias que narra vem acompanhada de uma diversidade de procedimentos discursivos que impossibilita responder a questão sobre como são construídos os contos machadianos, ainda que se buscasse uma síntese provisória. (MELLO, 2001, p. 115)

5.1 Contos Fluminenses (1870)

Primeiro volume a reunir os contos de Machado de Assis, *Contos Fluminenses* é constituído, em grande parte, por histórias narradas em 3ª pessoa, sendo o narrador irônico machadiano figura quase que onipresente neste conjunto. Já o leitor, para este narrador, aparece exercendo a função de narratário, sendo, muitas vezes, elemento participante da narrativa. Sobre o narratário na obra de Machado de Assis, vale lembrar trecho de Gerald Prince *apud* Juracy Saraiva:

Embora o processo de enunciação estabeleça a convergência entre as imagens do narrador e do narratário, varia o grau de participação do último, que se pode caracterizar como personagem (narratário intradieético) ou como auditor, ou leitor (narratário extradieético). O narrador pode se dirigir ao narratário expressa ou tacitamente: no primeiro caso, o narratário é invocado diretamente; no segundo, sua presença se revela apenas no discurso, que registra as reações do narrador diante de seu intérprete. Os liames entre narrador e narratário evidenciam-se, ainda, por remissões a outros textos, por comparações e analogias, pelos esclarecimentos relativos ao nível diegético ou metadiscursivo. (SARAIVA, 1993, p. 37)

Voltando ao conto, alguns aspectos do romantismo brasileiro são manifestos, como a caracterização dos personagens: podemos falar que, no geral, os homens são “ingênuos”, e as mulheres, “astutas” – de certa forma, uma idealização do sexo feminino bem ao gosto do

romantismo. Porém, apesar de estarem situados na dita fase romântica da literatura de Machado de Assis, características da sua fase “madura” (realista?) já aparecem nessas peças, como o emprego da ironia como procedimento formal e estilístico do texto machadiano, procedimento este herdado das influências que o autor recebeu dos românticos europeus.

Os contos desse livro são todos divididos em capítulos, estrutura semelhante à dos romances, também um diferencial em relação às produções contísticas da época. Há, nestes contos, uma certa falta de concisão, resultado das repetidas intrusões do narrador, através de manifestações de opinião e de comentários irônicos do mesmo. Tais intrusões estão ligadas, inevitavelmente, à crítica de costumes operada por Machado de Assis em sua literatura.

5.1.1 *Miss Dollar*

O capítulo primeiro de *Miss Dollar* – o conto é dividido em 8 capítulos – é exemplar da estratégia irônica machadiana. Nele, Machado já põe em prática desde o primeiro parágrafo a veia irônica de sua literatura:

Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era *Miss Dollar*. Mas por outro lado, sem a apresentação de *Miss Dollar*, seria o autor obrigado a longas digressões, que encheriam o papel sem adiantar a ação. Não há hesitação possível: vou apresentar-lhes *Miss Dollar*. (p. 27)

Colocando-se fora das estruturas da ficção, visto que se refere a si mesmo como “o autor”, o narrador enceta uma conversa com o leitor a respeito da construção da obra literária. Informa-o de que seria conveniente ao início do texto a apresentação de *Miss Dollar*, mas comenta que, apesar da conveniência, tal procedimento o faria perder-se em longas digressões, sem importância para o andamento da história narrada. No entanto, é justamente

por digressões que o texto prossegue: é a ambigüidade da ironia manifestando-se no texto machadiano.

Logo, apesar da última frase do primeiro parágrafo indicar que *Miss Dollar* será apresentada em seguida, não é o que se sucede. É a linguagem negando-se a si mesma. Segue-se, assim, um longo trecho onde o narrador conjectura sobre a imaginação do leitor, suspendendo a ilusão da obra ficcional devido à entrada do leitor no “jogo” literário:

Se o leitor é rapaz e dado ao gênio melancólico, imagina que *Miss Dollar* é uma inglesa pálida e delgada.(...) Suponhamos que o leitor não é dado a estes devaneios e melancolias; nesse caso imagina uma *Miss Dollar* totalmente diferente da outra. Desta vez será uma robusta americana.(...) Já não será do mesmo sentir o leitor que tiver passado a segunda mocidade e vir diante de si uma velhice sem recurso. Para esse, a *Miss Dollar* verdadeiramente digna de ser contada em algumas páginas seria uma boa inglesa de cinquenta anos (...). Mais esperto que os outros, acode um leitor dizendo que a heroína do romance não é nem foi inglesa, mas brasileira dos quatro costados, e que o nome *Miss Dollar* quer dizer simplesmente que a rapariga é rica. (p. 27-28)

A ironia, nesta parte do texto, está presente na intencionalidade implícita: ao invés de caracterizar (apresentar) a personagem-título, o que o narrador faz, na verdade, é tentar caracterizar o leitor. É interessante olhar atentamente, também, para a descrição das mulheres que, supostamente, o leitor imagina serem *Miss Dollar*. Algumas delas são verdadeiras personagens românticas; outras, personagens típicas da escola realista. Outro dado importante: caracterizando o leitor do conto, o narrador termina por caracterizar diferentes escolas literárias: é o não-dito dizendo mais do que o dito, estratégia irônica genuína.

Ao final das suposições, próximo de revelar quem é realmente *Miss Dollar*, o narrador assim resume: “A *Miss Dollar* do romance não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. Falha desta vez a proverbial perspicácia dos

leitores; *Miss Dollar* é uma cadelinha galga” (p. 28). Uma cadelinha galga, eis o mistério acerca da personagem-título do conto. Supondo diversos tipos de mulher, desde a idealizada jovem, bela e pálida romântica até a genuína brasileira rica, o leitor de Machado é surpreendido com a revelação. Colocar em um mesmo nível da narrativa uma cadelinha e vários tipos de mulher configura a verve irônica do nosso autor-narrador.

Ao longo do conto, várias passagens marcam a ironia machadiana através de suas conversas com o leitor. Neste conto, pertencente à fase inicial da ficção machadiana, a característica mais marcante da ironia está justamente nas intervenções do autor-narrador direcionadas ao seu leitor-narratário, suspendendo em diversos momentos a aura ficcional do texto.

Seguem-se, portanto, ao longo dos capítulos, trechos como “O leitor superficial conclui daqui que o nosso Mendonça era um homem excêntrico. Não era.” (p. 28), ou, ainda, como

Um dia, conversando com uns amigos, [Mendonça] afirmava que se alguma vez encontrasse um par de olhos verdes, fugiria deles com terror.

- Por quê? perguntou-lhe um dos circunstantes admirado.

- A cor verde é a cor do mar, respondeu Mendonça; evito as tempestades de um; evitarei as tempestades dos outros.

Eu deixo ao critério do leitor esta singularidade de Mendonça, que de mais a mais é preciosa, no sentido de Molière. (p. 31)

No trecho acima ainda temos outra característica típica da ironia literária, a intertextualidade, manifesta sob a forma de alusão a Molière.

Adiante, as digressões machadianas, cujo alvo principal é seu leitor, marcam o texto, demonstrando que “desconstruir” a aura de ficcionalidade da obra é parte fundamental do procedimento irônico em literatura:

Algum leitor grave achará pueril esta circunstância dos olhos verdes e esta controvérsia sobre a qualidade provável deles. Provará com isso que tem pouca prática do mundo. Os almanaques pitorescos citam até à saciedade mil excentricidades e senões dos grandes varões que a humanidade admira, já por instruídos nas letras, já por valentes nas armas; e nem por isso deixamos de admirar esses mesmos varões. Não queira o leitor abrir uma exceção só para encaixar nela o nosso doutor. Aceitamo-lo com os seus ridículos; quem os não tem? O ridículo é uma espécie de lastro da alma quando ela entra no mar da vida; algumas fazem toda a navegação sem outra espécie de carregamento. (p. 32)

A metáfora do ridículo como “lastro da alma” também realça a tonalidade irônica do discurso, além de representar outra característica tipicamente machadiana, a crença de que há certos aspectos, como o ridículo, inerentes à alma humana³⁸.

Alcançando o final do conto, outra faceta da ironia literária se revela: a *Miss Dollar* do título resume-se apenas a ele e ao final, quando, narrada brevemente sua morte, figura como inscrição na sua lápide – *A Miss Dollar*. Esta parece ser uma tônica dos contos de Machado de Assis: títulos que escondem a verdadeira história narrada, que dão a falsa impressão de que a narrativa tratará de tal assunto, quando o assunto verdadeiro é outro, diverso.

5.1.2 *Luís Soares*

Novamente dividido em capítulos – seis - , o conto abre com a apresentação da rotina de Luís Soares, trecho onde a política é criticada de forma velada, característica definitiva da ironia machadiana:

³⁸ É o caso do enredo de *O Alienista*, em que todas as características do ser humano – vícios e virtudes – , quando exageradas, eram indícios de loucura. Sendo assim, a loucura era considerada inerente à alma humana.

Trocar o dia pela noite, dizia Luís Soares, é restaurar o império da natureza corrigindo a obra da sociedade. (...) Contrariamente a vários ministérios, Soares cumpria esse programa com um escrúpulo digno de uma grande consciência. (p. 44)

Podemos inferir que, para Machado, os ministérios não cumpriam à risca seus programas, sendo colocados em nível inferior ao de Luís Soares, que obedecia com rigor as rotinas por ele estabelecidas. Logo adiante, em outro trecho, nova crítica à política e, talvez, uma identificação entre autor e personagem:

Não lia jornais. Achava que um jornal era a coisa mais inútil deste mundo, depois da Câmara dos Deputados, das obras dos poetas e das missas. Não quer isto dizer que Soares fosse ateu em religião, política e poesia. Não. Soares era apenas indiferente. (p. 44)

A indiferença de Soares bem pode ser relacionada ao ceticismo do escritor, numa provável associação entre eles, embora tal interpretação possa ser apenas pessoal. A crítica de cunho político está no momento em que o narrador afirma que a Câmara dos Deputados era considerada por Luís Soares tão inútil quanto os jornais, a poesia e as missas.

A intertextualidade – presença de um texto em outro – também aparece neste conto, sob a forma de alusão, em trechos como “Aquilo na existência de Soares não passava de um parêntese mais ou menos extenso. Almejava por fechá-lo e continuar o período como havia começado, isto é, vivendo com Aspásia e pagodeando com Alcibíades” (p. 50) e “(...) como se não fosse conhecido que os louros de Lovelace e os de Turgot andam muita vez na mesma cabeça” (p. 50).

A tensão permanente entre aparência e essência, tema caro à obra de Machado de Assis e elemento importante do jogo irônico, aparece em momentos como esse:

“Exteriormente via-se em Luís Soares um monge; raspando-se um pouco achava-se o diabo” (p. 50).

Já em relação à filiação literária, ainda na sua chamada “fase romântica” o escritor contempla características realistas em sua obra, como no trecho em que um dos personagens (tio) dá uma espécie de “receita” a Luís Soares sobre o que seja um casamento. Note-se que toda a emotividade e a passionalidade tão caras ao romantismo brasileiro são criticadas de forma alusiva:

- Gosto de ouvir-te falar essa linguagem poética, mas casamento não é poesia. É verdade que é bom que duas pessoas antes de se casarem se tenham já alguma estima mútua. Isso creio que tens. Lá fogos ardentes, meu rico sobrinho, são cousas que ficam bem em verso, e mesmo em prosa; mas na vida, que não é prosa nem verso, o casamento apenas exige certa conformidade de gênio, de educação e de estima. (p. 52)

Por fim, são muitas as passagens em que a conversa com o leitor se mostra procedimento útil na construção da obra literária: “Como o leitor terá adivinhado, a resolução de casamento estava assentada no espírito de Soares” (p. 56) e “Os leitores terão visto que, apesar de certa argúcia da parte de Soares, não tinha ele a perfeita compreensão das cousas” (p. 56) são alguns exemplos.

5.1.3 A Mulher de Preto

Nos onze capítulos deste conto, a ironia literária encontra-se manifesta sob a forma de “ironia de situação”, segundo Henri Morier³⁹, ou seja, a ironia está presente na sorte da situação narrada: o desfecho da trama engendradora coloca os dois personagens centrais,

³⁹ *Dictionnaire de Poétique et Rétorique*, verbete Ironie, p. 597-637.

Estevão e Meneses, em situação irônica, na medida em que o primeiro apaixonou-se pela mulher do último, porém sem sabê-lo. O interessante é que também o leitor e o narrador não o sabem, sendo surpresa para todos – leitor, narrador e personagens – a revelação dos últimos capítulos. Excepcionalmente o narrador deste conto não é o costureiro e quase onipresente narrador irônico machadiano.

5.1.4 *O Segredo de Augusta*

O próprio título do conto torna-se elemento irônico quando chegamos ao seu final, como veremos adiante, mas a ironia de *O Segredo de Augusta* concentra-se nas digressões e comentários do narrador. Ao longo dos sete capítulos do texto, muitas são as entradas irônicas do mesmo. Já no primeiro capítulo encontramos algumas delas:

Neste ponto Augusta (...) servia aos interesses de alguns mercadores, que entendem ser uma desonra abater alguma coisa no preço de suas mercadorias. O fornecedor de fazendas de Augusta, quando falava a este respeito, costumava dizer-lhe:

- Pedir um preço e dar a fazenda por outro preço menor é confessar que havia intenção de esbulhar o freguês.

O fornecedor preferia fazer a coisa sem a confissão. (p. 81)

E assim o narrador (e por que não Machado?) também critica os preços praticados pelo comércio, sugerindo que os considera abusivos. Outra entrada irônica do narrador tem como alvo a tensão entre aparência e essência presente na vida em sociedade:

Os leitores ficarão conhecendo esta nova personagem [Carlota] com a simples indicação de que era um segundo volume de Augusta; bela, como ela; elegante, como ela; vaidosa, como ela. Tudo isto quer dizer que eram ambas as mais afáveis inimigas que podem haver neste mundo. (p. 81)

A expressão “afáveis inimigas” caracteriza bem a ambigüidade irônica, colocando lado a lado adjetivos inconciliáveis. Outra passagem atesta mais uma vez a presença deste jogo: “Vasconcelos era um homem de quarenta anos, bem apessoado, dotado de um maravilhoso par de suíças grisalhas, que lhe davam um ar de diplomata, cousa de que estava afastado umas boas cem léguas” (p. 82). Apesar do “ar” de diplomata, Vasconcelos estava longe disso, pois era um homem chegado à boemia, cuja ocupação principal era trabalhar na “destruição da [sua] fortuna”.

No sétimo e último capítulo, descobrimos qual o *segredo* do título: Augusta queria a todo custo impedir que a filha se casasse, intrigando seu marido com tal insistência, e o motivo para desaprovar o casamento de Adelaide foi explicado à sua *afável inimiga*, Carlota, em conversa ouvida por Vasconcelos, seu marido: “- Por que, Carlota? Tu pensas em tudo, menos numa cousa. Eu tenho medo por causa dos filhos dela, que serão meus netos. A idéia de ser avó é horrível, Carlota” (p. 98). O tal segredo era apenas esse, e não, como podemos pensar, levados pela desconfiança de Vasconcelos, um possível envolvimento do pretense noivo com a futura sogra; o jogo da ambigüidade é levado até o desfecho do conto.

5.1.5 *Confissões de uma Viúva Moça*

Também dividido em capítulos – sete - , este conto possui um narrador-personagem: a perspectiva da narrativa é a do personagem principal, a *viúva moça* do título. A ironia deste conto é a já encontrada, anteriormente, “ironia de situação”, a ironia da situação narrada. Em cartas a uma amiga, a *viúva moça* narra a trajetória de um amor infiel, desde seu início até seu fim, este ocorrido quase que simultâneo à morte de seu marido.

Nem a viúva nem o leitor poderiam imaginar tal desfecho para aquela que se configurava como uma história de amor com final feliz: a viúva termina sem seu marido,

morto, e sem seu amante, fugido do compromisso de um possível casamento. Absolutamente irônico, além de anti-romântico, no sentido brasileiro desta escola literária. A marca romântica da literatura de Machado de Assis é justamente o emprego da ironia, procedimento comum na literatura romântica, porém apenas em solo europeu.

5.1.6 Linha Reta e Linha Curva

Este conto apresenta, em seus quatro longos capítulos, algumas entradas do narrador irônico machadiano, principalmente as rotineiras conversas com o leitor. Outra característica importante do texto é o estabelecimento de condições que, aparentemente, distanciam o narrador da matéria narrada, logo no início, através de uma usual digressão direcionada ao leitor⁴⁰.

Aparentemente, pois na verdade o narrador atesta que existe, inclusive, a possibilidade de o leitor conhecer os personagens da anedota relatada, devido à proximidade entre a época em que este ocorreu e a época atual:

Era em Petrópolis, no ano de 186... Já se vê que a minha história não data de longe. É tomada dos anais contemporâneos e dos costumes atuais. Talvez algum dos leitores conheça até as personagens que vão figurar neste pequeno quadro (p. 117).

⁴⁰ Para a manifestação da ironia literária, um certo distanciamento do tempo efetivo em que se deu o acontecimento narrado garante maior liberdade ao narrador, podendo este utilizar ao máximo a ambigüidade característica da ironia, uma vez que – ficcionalmente – não é dada ao leitor (ou narratário) a possibilidade de checagem da veracidade (ou verossimilhança) da história narrada.

5.1.7 *Frei Simão*

Último conto do livro, *Frei Simão* apresenta cinco capítulos, através dos quais o narrador recompõe a história do personagem-título a partir de sua morte e da descoberta de suas memórias. A estratégia de construção do conto é revelada ao final do capítulo I, o qual funciona como uma espécie de “introdução” ao que será relatado: “O autor desta narrativa despreza aquela parte das Memórias que não tiver absolutamente importância; mas procura aproveitar a que for menos inútil ou menos obscura” (p. 153).

Ao longo do conto, o narrador mostra-se irônico em alguns trechos como este:

À hora anunciada, frei Simão subiu ao púlpito e começou o discurso religioso. Metade do povo saiu aborrecido no meio do sermão. A razão era simples. Avezado à pintura viva dos caldeirões de Pedro Botelho e outros pedacinhos de ouro da maioria dos pregadores, o povo não podia ouvir com prazer a linguagem simples, branda, persuasiva, a que serviam de modelo as conferências do fundador da nossa religião. (p. 157)

Assim, o autor critica o uso corrente da retórica rebuscada, porém vazia, presença constante na nossa cultura, inclusive (e, talvez, principalmente) entre as classes menos favorecidas.

Em outro momento, a estratégia de feitura do conto é revelada pelo narrador, rompendo a aura de ficcionalidade da obra: “Era melhor dar aqui alguns dos papéis escritos por Simão relativamente ao que sofreu depois da carta; mas há muitas falhas e eu não quero corrigir a exposição ingênua e sincera do frade” (p. 156). Nesta passagem o autor mostra-se mais uma vez ambíguo, uma vez que menciona as páginas originais da história narrada, mas não as torna parte da narrativa, levando o leitor a pensar que sua intenção é não “revelar” suscetibilidades do texto de frei Simão.

5.2 *Histórias da Meia-Noite (1873)*

5.2.1 *A Parasita Azul*

Conto que abre o livro, é estruturado em sete longos capítulos, todos intitulados, dado novo na contística machadiana de até então. Já no início, faz-se presente uma estratégia muito eficaz na geração de efeitos irônicos, qual seja, o afastamento entre a época em que ocorreram os fatos narrados e a época em que se narram os fatos: “Há cerca de dezesseis anos, desembarcava no Rio de Janeiro, vindo da Europa, o Sr. Camilo Seabra, goiano de nascimento, que ali fora estudar medicina e voltava agora com o diploma na algibeira e umas saudades no coração” (p.161).

A ambigüidade presente através do jogo de palavras, marca fundamental da ironia, se dá em diversas passagens, como em “Quando veio a hora de desembarcar, fê-lo com a mesma alegria com que o réu transpõe os umbrais do cárcere” (p. 161). A única palavra que não poderia ser associada às palavras “réu” e “cárcere” é, justamente, a escolhida pelo autor: “alegria”. Aqui o autor utiliza um vocábulo com a intenção de significar exatamente seu contrário – sendo esta a característica fundamental de toda ironia.

A transtextualidade também se apresenta como procedimento irônico neste conto. Na passagem a seguir, constata-se referências e alusões a outras obras literárias – é a intertextualidade a serviço do efeito irônico:

Na opinião dele, nunca houvera mortal que mais dolorosamente experimentasse a hostilidade do destino. Nem no **martirólogo cristão**, nem nos **trágicos gregos**, nem no *Livro de Jó* havia sequer um pálido esboço dos seus infortúnios. Vejamos alguns traços **patéticos** da existência de **nosso herói**. (p. 161, grifos meus)

A palavra “patética”, associada à expressão “nosso herói”, também confere força à intenção irônica, funcionando como uma espécie de “dica” sobre o caminho que o leitor deve seguir, em sua leitura, para que apreenda o significado do jogo literário.

Adiante no texto, há a “transcrição” do último parágrafo de uma carta do personagem principal, Camilo, a seu pai. O narrador, ao mencionar que a carta foi enviada “cheia de reflexões filosóficas”, já oferece ao leitor novo indício – não-explicito, entretanto – de que a atmosfera da narração possibilita uma interpretação irônica:

Camilo apressou-se a escrever ao pai uma carta cheia de reflexões filosóficas.

O período final dizia assim:

Em suma, meu pai, se lhe parece que eu tenho o necessário juízo para concluir aqui os meus estudos, e se tem confiança na boa inspiração que me há de dar a alma daquele que lá se foi deste vale de lágrimas para gozar a infinita bem-aventurança, deixe-me cá ficar até que eu possa regressar ao meu país como um cidadão esclarecido e apto para o servir, como é do meu dever. Caso a sua vontade seja contrária a isto que lhe peço, diga-o com franqueza, meu pai, porque então não me demorarei um instante mais nesta terra, que já foi meia pátria para mim, e que hoje (hélas!) é apenas uma terra de exílio (p. 162)

Ao “transcrever” somente o período final da carta – repleto de palavreado vazio, visto sua intenção ser obter concordância do pai em relação à sua permanência em Paris –, o narrador irônico machadiano permite que o leitor opte por uma significação irônica: é essa prolixidade que representa as referidas “reflexões filosóficas”. E mais: esse era apenas o período final; através do não-dito, que pensar do restante da carta? Fica mais evidente ainda a dissimulação da carta transcrita quando o narrador faz o seguinte comentário: “O bom velho não era homem que pudesse ver por entre as linhas desta lacrimosa epístola o verdadeira sentimento que a ditara” (p. 163).

O estabelecimento de uma relação entre dois mundos distintos – o do sertão e o da ópera parisiense – também marca a estrutura irônica do texto:

Um dos tropeiros sacou a viola e começou a gargantear uma cantiga, que a qualquer outro encantaria pela rude singeleza dos versos e da toada, mas que ao filho do comendador apenas fez *lembrar* com tristeza as volatas da Ópera [parisiense]. (...) De quando em quando chegavam aos seus ouvidos urros longínquos, de alguma fera que vagueava na solidão. Outras vezes eram aves noturnas, que soltavam ao perto os seus pios tristonhos. Os grilos, e também as rãs e os sapos formavam o coro daquela ópera do sertão, que o nosso herói admirava decerto, mas à qual preferia indubitavelmente a ópera cômica. (p. 168)

Uma das poucas marcas gráficas que podem levar à opção pela significação irônica de um texto são as reticências, presentes no seguinte trecho: “Leandro Soares concluiu esta narração do seu pesadelo parecendo ainda assustado do que lhe acontecera... imaginariamente. Convém dizer que ele acreditava nos sonhos” (p. 169). Aqui é fácil perceber que o narrador zomba da ingenuidade e da crença em sonhos do personagem, criticando o susto *real* motivado por um simples sonho.

Neste trecho, encontramos a “saída” do autor do limite da estrutura literária: ele fala de si mesmo como “o autor”, como se fosse externo a ele mesmo. O jogo irônico, em literatura, torna essa “saída” elemento fundamental. Essa “saída” possibilita, também, a presença da ambigüidade, uma vez que o narrador muda a menção em 3ª pessoa (*o autor*) para a 1ª pessoa (*o mais que lhes posso dizer*):

Desde que concluía a narração, e logo depois das primeiras palavras de Camilo, [Leandro Soares] entrara a fazer consigo uma série de reflexões que não chegaram ao conhecimento do autor desta narrativa. O mais que lhes posso dizer é que não eram alegres. (p. 169)

Segue o jogo de palavras, favorecendo a negação da linguagem por ela mesma: “É perfeitamente inútil dizer que o nosso herói omitiu sempre tudo quanto pudesse abalar o bom

conceito em que estava no ânimo de todos” (p. 171). Aqui, o narrador diz aquilo que acaba de estabelecer como “perfeitamente inútil”.

Outra forma muito característica da ironia literária (e, em especial, da ironia machadiana), são as metáforas e comparações em que as palavras, na maioria das vezes, significam exatamente seu contrário, como na seguinte passagem: “Soares olhava para Camilo com a mesma **ternura** com que **um gavião espreita uma pomba**” (p. 174, grifos meus).

O narrador machadiano, sempre irônico – também no sentido de zombaria –, faz troça do *caiporismo* (para utilizar termo machadiano) de alguns personagens pitorescos e interioranos: “É ponto duvidoso, e provavelmente nunca será liquidado, se o tenente-coronel Veiga preferia naquela ocasião ser ministro de Estado a ser imperador do Espírito Santo” (p. 175). A pasta de algum ministério seria menos importante, para um desses personagens, do que o posto de imperador do Espírito Santo. Aqui se percebe um tom crítico do autor a respeito desse tipo de festa popular.

Entretanto, são essas palavras as que instalam, realmente, a atmosfera irônica que perpassa a narração da dita festa: “Ainda estas palavras não tinham bem saído dos lábios do digno oficial, quando assomou à porta da sala o tenente-coronel em todo o esplendor da sua transformação” (p. 178). Já sabíamos que o narrador ironiza tais festejos; logo, ao associarmos aquela ironia anterior às palavras *todo o esplendor da sua transformação*, o jogo irônico se torna transparente, porém sem marcas explícitas, o que, em se tratando de ironia, é a situação ideal.

Seguindo a aura irônica da narração da referida festa, temos: “Mas o que excedeu a toda a expectativa, o que pintou no rosto do nosso Camilo a mais completa expressão de assombro foi uma brilhante e vistosa coroa de papelão forrado de papel dourado, que o tenente-coronel trazia na cabeça” (p. 178). A razão do *assombro* de Camilo foi a *coroa de*

papelão forrada de papel dourado do imperador do Espírito Santo: o esplendor do trecho anterior revela-se uma coroa de papelão, uma ironia clara e facilmente identificável, configurando a ambiência irônica instaurada pelo narrador machadiano.

O convite ao leitor, para que participe da trama, é presença constante na escrita de Machado de Assis: “E todavia, leitor, se alguma simpatia te merece a princesa moscovita, debes sinceramente lastimá-la” (p. 180). Outro aspecto que sempre merece a apreciação irônica do narrador machadiano é a menção a declarações plenas de retórica vazia, como a expressa no trecho abaixo:

Apesar da declaração feita no princípio, de que era inútil acrescentar nada aos méritos do tenente-coronel, o intrépido orador falou cerca de vinte e cinco minutos com grande mágoa do Padre Maciel, que namorava de longe um fofo e trêmulo pudim de pão, e do juiz municipal, que estava ansioso por ir fumar. (p. 181)

Freqüentemente, o narrador convida o leitor a participar ativamente da obra, como nos seguintes trechos: “Há de parecer milagre ao leitor a indiferença e até o ar alegre com que Soares assistia aos ataques do adversário” (p. 181); “Um leitor menos sagaz imagina que o namorado ouviu esta narração triste e abatido. Mas o leitor que souber ler adivinha logo que a confiança do desconhecido despertou na alma de Camilo os mais incríveis sobressaltos de alegria” (p. 185); “Alguma leitora menos exigente há de achar singular a resolução de Isabel, ainda depois de saber que era amada. Também eu penso assim, mas não quero alterar o caráter da heroína, porque ela era tal qual a apresento nessas páginas” (p. 186) e “Os leitores adivinham bem que Camilo nada havia dito em favor de Soares, mas empenhou-se logo nesse sentido” (p. 191).

Além de convidar o leitor a participar da construção do jogo literário, o narrador o faz de “fora” das estruturas ficcionais, através do recurso de chamar a si mesmo de “autor”, como se não o fosse. No exemplo a seguir, há, inclusive, a simulação de um diálogo entre eles:

Não há mistérios para um autor que sabe investigar todos os recantos do coração. Enquanto o povo de Santa Luzia faz mil conjeturas a respeito da causa verdadeira da isenção que até agora tem mostrado a formosa Isabel, estou habilitado para dizer ao leitor impaciente que ela ama.

- E a quem ama? pergunta vivamente o leitor. (p. 182)

A veia irônica do narrador chega à zombaria explícita quando este se refere aos sentimentos de um dos personagens, alvo de zombarias anteriores: “Nenhum déspota sonhou nunca mais terríveis suplícios do que os que Leandro Soares engendrou na sua escaldada imaginação” (p. 189).

Outro momento importante do conto, em relação à ironia, se dá quando Camilo Seabra, “negociando” a mão de Isabel com seu rival, Leandro Soares, oferece a ele um cargo político ao qual seu pai quer que ele concorra – portanto, uma saída perfeita para todos os “problemas” de Camilo. Leandro fica furioso com tal proposta, mas, ironicamente, a sua reação é perguntar a Camilo sobre alguma resistência que haveria a seu nome. Segundo Brito Broca,

Aí está toda a ridícula vaidade, toda a miséria humana do homem que pretendia matar, invocando os sagrados direitos do amor, a sublimidade da paixão. No meio da cólera sagrada, aquele torpe receio, a desvendar o mecanismo íntimo de uma ambição vulgar: “E a resistência? E se houver obstáculo e esse lugar de deputado? E se eu perder o pratinho que você acaba de me oferecer?”⁴¹

Ainda em relação a este momento, afirma Brito Broca:

O colorido romântico deriva para o sarcasmo e o humor nas linhas finais: “Não sei se esse remédio eleitoral servirá para todos os casos de doenças amorosas.

⁴¹ BROCA, Brito. *Machado de Assis e a política* – mais outros estudos. P. 79.

No coração de Soares produziu uma crise salutar. Os adversários disseram que Soares vendera o direito de primogenitura por um prato de lentilhas”. (p. 80)

Neste trecho do conto, há, ainda, como indício claro de ironia, a alusão ao episódio bíblico em que Esaú vende sua primogenitura por um prato de lentilhas. A transtextualidade sob a forma alusiva, portanto, intertextualidade, encontra-se aí presente e efetiva, operando a favor de uma interpretação irônica por parte do leitor.

5.2.2 *As Bodas de Luís Duarte*

Uma das formas mais características da manifestação da ironia em Machado de Assis é a definição irônica de certos aspectos dos homens, como vemos neste trecho:

O abdômen é a expressão mais positiva da gravidade humana; um homem magro tem necessariamente os movimentos rápidos; ao passo que para ser completamente grave precisa ter os movimentos tardos e medidos. Um homem verdadeiramente grave não pode gastar menos de dous minutos em tirar o lenço e assoar-se. O Dr. Valença gastava três quando estava com defluxo e quatro no estado normal. Era um homem gravíssimo. (p. 195)

Conceituar a gravidade de um homem relacionando-a ao tamanho de seu abdômen e à conseqüente velocidade de seus movimentos é relacionar esferas distintas de um homem, a saber, a física e a moral, procedimento fecundo em se tratando de ironia. No trecho imediatamente posterior a este, o narrador machadiano insiste nessa relação nada óbvia, acrescentando a colocação de que a gravidade de um homem (mesmo sendo apenas aparência) é fator que torna viável certa consideração alheia. Para legitimar tal afirmação, o narrador faz menção a um autor – La Rochefoucauld -, fazendo uso de uma relação transtextual, que é a intertextualidade:

Insisto nesse ponto porque é a maior prova da inteligência do Dr. Valença. Compreendeu este advogado, logo que saiu da academia, que a primeira condição para merecer a consideração dos outros era ser grave; e indagando o que erra gravidade pareceu-lhe que não era nem o peso da reflexão, nem a seriedade do espírito, mas unicamente certo *mistério do corpo*, como lhe chama La Rochefoucauld; o qual mistério, acrescentará o leitor, é como a bandeira dos neutros em tempo de guerra: salva do exame a carga que cobre. (p. 195)

Ocorre, adiante, mais uma quebra na aura ficcional do texto, através da seguinte colocação: “Eu não seria narrador exato nem de bom gosto se não dissesse que houve na sala um murmúrio de admiração” (p. 196). O narrador refere-se a si mesmo como se estivesse fora do esquema narrativo, como se pudesse estar situado fora da estrutura ficcional, sendo este um procedimento recorrente em manifestações literárias da ironia.

5.2.3 *Ernesto de Tal*

Nesse conto, dividido em seis capítulos, o procedimento irônico revela-se na identificação entre autor/narrador e leitor/narratário. Vejamos alguns trechos:

Pálido, por quê? Leitor, por mais ridícula e lastimosa que te pareça esta declaração, não hesito de dizer-te que o nosso Ernesto não possuía uma só casaca nova nem velha. A exigência de Vieira era absurda; mas não havia fugir-lhe; ou não ir, ou ir de casaca. Cumpria sair a todo custo desta gravíssima situação. (p. 205)

Nesse caso, a participação do leitor-narratário é efetiva, uma vez que é construído um diálogo virtual entre ele e o autor-narrador, diálogo que funciona como parte integrante da estrutura ficcional. Outro elemento irônico é o uso do superlativo *gravíssima* para caracterizar

uma situação banal como o fato de Ernesto não possuir uma casaca, nem nova, nem sequer velha. Temos, aqui, a atmosfera irônica do texto concentrada no uso de um vocábulo inadequado para tal situação.

Outro recurso do procedimento irônico, muito utilizado na literatura machadiana, é revelar ao leitor as estratégias do narrador, como no seguinte trecho: “Enquanto ele dorme, indaguemos a causa do silêncio da namorada” (p. 205). O efeito ficcional é temporariamente suspenso, passando o narrador a contar com a conivência do leitor para levar adiante a sua “investigação”. A ironia precisa contar, sempre, com a participação do leitor.

Essa participação, muitas vezes, é apenas aparente, como podemos constatar na seguinte passagem: “Veja o leitor aquela moça que ali está, sentada num sofá, entre dias damas da mesma idade, conversando baixinho com elas e requebrando de quando em quando os olhos” (p. 205). É óbvio que o leitor não pode “ver” *aquela moça que ali está, sentada num sofá*; entretanto, o recurso é válido na construção de uma ficção estruturada ironicamente.

Chamar o leitor de *ingênuo* também é parte do procedimento irônico machadiano, recurso que confere ao leitor o estatuto de elemento constitutivo da trama literária, como se suas suposições e opiniões interferissem no andamento da história:

Desta vez, porém, o arrufo era sério. Ernesto vira positivamente a moça receber uma cartinha, às furtadelas, da mão de uma espécie de primo que freqüentava a casa de Vieira. Seus olhos faiscaram de raiva quando viram alvejar a misteriosa epístola nas mãos da moça. Fez um gesto de ameaça ao rapaz, lançou um olhar de desprezo à moça e saiu. Depois escreveu a carta e foi esperar a resposta na esquina da rua. Que resposta, se ele vira o gesto de Rosina? **Leitor ingênuo**, ele queria uma resposta que lhe demonstrasse não ter visto coisa alguma, uma resposta que o fizesse olhar para si mesmo com desprezo e nojo. (p. 209, grifos meus)

Há várias entradas do narrador em que o mesmo convida o leitor a participar da narrativa, participação esta que é quase efetiva, como no trecho “Agora tem a palavra o leitor

para interpelar-me a respeito das intenções dessa moça (...) As intenções de Rosina, leitor curioso, eram perfeitamente conjugais” (p. 210). Aqui Machado abusa do comentário do narrador, chamando o leitor à interpelação, ou seja, à participação viva do leitor nos rumos do enredo.

5.2.4 *Aurora sem Dia*

A crítica irônica à retórica pomposa e vazia de significação é uma das temáticas preferidas dentre as tratadas pela contística machadiana. O conto *Aurora sem Dia* encaixa-se perfeitamente neste caso. Vejamos o seguinte trecho, pleno de elementos que remetem à reconstrução de seu significado mediado por um ponto de vista irônico:

À sobremesa, estando na sala apenas uns cinco fregueses, desdobrou Luís Tinoco o fatal papel e leu as anunciadas estrofes, com uma melodia afetada e perfeitamente ridícula. Os versos falavam de tudo, da morte e da vida, das flores e dos vermes, dos amores e dos ódios; havia mais de oito **ciprestes**, cerca de vinte **lágrimas** e mais **túmulos** do que um verdadeiro cemitério. (p. 224)

Os adjetivos empregados para caracterizar o discurso e os gestos de Luís Tinoco, colocados em relação ao contexto geral da obra, revelam a sutil ironia do narrador: *fatal*, *anunciadas*, *afetada* e *ridícula* dão as pistas necessárias à tomada de posição do leitor, indicando que o caminho a seguir é o da interpretação irônica, ou seja, o caminho da interpretação pelo seu oposto – a negação da linguagem, tão cara à ironia romântica européia, a qual influenciou diretamente a literatura machadiana.

Ainda neste trecho, aparecem mais elementos condensadores de ironia, a saber: o comentário do narrador acerca dos temas do discurso de Luís Tinoco, colocando lado a lado, em paralelismo semântico, morte e vida, flores e vermes, amores e ódios e relacionando

significados diversos e distantes uns dos outros; e a constatação de que havia, neste discurso, tais e quais palavras, repetidas vezes, colocando em xeque a pompa e a prolixidade vazia da retórica de certos “oradores” e zombando da crença de que o uso de determinadas palavras repetidas vezes eleva o nível de um discurso.

As intervenções irônicas do narrador machadiano revelam, na maioria das vezes, a possibilidade de uma interpretação diversa àquela suscitada pelo sentido literal das palavras empregadas, como no trecho abaixo:

A convicção com que Luís Tinoco dizia estas palavras entristeceu o amigo do padrinho. O Dr. Lemos contemplou durante alguns segundos, – **com inveja, talvez**–, aquele sonhador incorrigível, tão desapegado da realidade da vida, acreditando não só nos seus grandes destinos, mas também na verossimilhança de fazer da sua pena uma enxada. (p. 226, grifo meu)

Embora o Dr. Lemos estivesse entristecido com a dimensão que Luís Tinoco dava à sua “veia poética”, caracterizando-o, em seu íntimo, como um sonhador, isso não foi suficiente para deixar de lhe despertar um sentimento de inveja, como sugere o narrador. Esta ambigüidade – mescla de pena e de inveja – revela, em grande parte, o caráter irônico do comentário do narrador.

Outras intervenções do narrador sugerem a interpretação irônica como a alternativa mais viável de apreensão do significado real do texto, tal como no trecho “Não é preciso dizer ao leitor que este acontecimento enriqueceu a literatura com uma extensa e chorosa elegia, em que Luís Tinoco metrificou todas as queixas que pode ter de uma mulher um namorado traído” (p. 228). A estratégia do elogio como censura encontra aqui um exemplo fecundo: na acepção do narrador, a elegia de Luís Tinoco, *extensa e chorosa*, não enriqueceu em nada a literatura, antes pelo contrário.

Em outro trecho, novamente temos a estratégia do uso do elogio como censura, característica peculiar e recorrente do narrador irônico machadiano:

Inauguraram-se enfim os trabalhos. Tão ansioso estava Luís Tinoco de falar que, logo nas primeiras sessões, a propósito de um projeto sobre a colocação de um chafariz, fez um discurso de duas horas em que demonstrou por A + B que a água era necessária ao homem. Mas a grande batalha foi dada na discussão do orçamento provincial. Luís Tinoco fez um longo discurso em que combateu o governo geral, o presidente, os adversários, a polícia e o despotismo. **Seus gestos eram até então desconhecidos na escala da gesticulação parlamentar; na província, pelo menos, ninguém tivera nunca a satisfação de contemplar aquele sacudir de cabeça, aquele arquear de braço, aquele apontar, alçar, cair e bater com a mão direita.** (p. 232, grifos meus)

Enquanto em um contexto ordinário a expressão *Seus gestos eram até então desconhecidos na escala da gesticulação parlamentar* pode trazer intrínseca uma idéia de elogio, neste contexto, notadamente irônico, a opção mais adequada é a da interpretação pelo seu contrário, prática fundamental para a identificação da ironia literária. O narrador, na verdade, quer caçoar do gestual e das palavras do personagem, revelando o quão ridículas e inapropriadas ele considera as ações e atitudes de Luís Tinoco.

Fechando o conto de maneira irônica – e mostrando a ironia da situação narrada -, Luís Tinoco, o “grande” poeta (e não menor orador) termina trabalhando em uma pequena propriedade rural, declarando ao Dr. Lemos, em um lance de ironia magistral do narrador, que beba o café e que *feche a boca, que as moscas andam no ar*, declaração emblemática que traça um paralelo entre a pompa dos discursos poéticos e políticos engendrados pelo personagem ao longo do conto e o discurso atual, mais pertinente com a realidade intelectual de Tinoco:

Luís Tinoco declarou ao Dr. Lemos que definitivamente deixara a política.

– Pois teve ânimo?

– Tive, meu amigo, tive ânimo de pisar terreno sólido, em vez de patinhar nas ilusões dos primeiros dias. Eu era um ridículo poeta e talvez ainda mais ridículo orador. Minha vocação era esta. Com poucos anos mais estou rico. Ande agora beber o café que nos espera e feche a boca, que as moscas andam no ar. (p. 234)

5.2.5 *O Relógio de Ouro*

Este conto apresenta a chamada ironia da situação narrada, sendo que apenas no final é revelada ao leitor a verdade acerca do enredo. Durante o transcorrer da narrativa, o leitor é levado a crer na traição de Clarinha, esposa de Luís Negreiros. No entanto, o desfecho se dá de forma surpreendente, revelando que, na verdade, é Luís Negreiros o verdadeiro traidor.

5.2.6 *Ponto de Vista*

Fechando a coletânea, o conto *Ponto de Vista* é incomum em relação a seu formato, sendo composto por uma série de correspondências entre três personagens, a saber, Raquel, Luísa e Alberto. A ironia se faz presente através da negação da personagem Raquel: fazendo menção diversas vezes ao Dr. Alberto – muitas vezes para diminuí-lo em virtude de seus defeitos -, ela desperta a sensibilidade de sua amiga Luísa, que antevê nessa insistência indícios de uma paixão.

Durante toda a seqüência de cartas, Raquel nega qualquer envolvimento com o Dr. Alberto; contudo, na última carta que envia a sua amiga Luísa, ela finalmente admite que está noiva e que o nome dele é Alberto. A ironia da situação narrada novamente é parte fundamental da narrativa: Raquel nega em todas as suas cartas a possibilidade de vir a se

envolver com Alberto, mas é exatamente isso o que acontece ao final da história. A linguagem, neste caso, está a serviço da sua própria negação, característica essencial da ironia literária.

5.3 *Papéis Avulsos* (1882)

Considerado por alguns críticos como o volume de contos que corresponderia às *Memórias Póstumas de Brás Cubas* no que tange à ruptura com os padrões estabelecidos até então e à inovação apresentada em relação à literatura como um todo, *Papéis Avulsos* conta com alguns dos mais famosos contos de Machado de Assis. Além disso, é curioso notar a frequência de subtítulos funcionais e explicativos, como bem notou o ensaísta Ismael Cintra:

Pelo menos sete, dos doze contos que compõem a obra, apresentam um subtítulo, que, além de funcionar como signo de verossimilhança, induzindo o leitor desde o início a crer na veracidade do relato, serve como guia para localizá-lo a propósito do formato escolhido. Ei-los, pela ordem em que aparecem no livro:

Teoria do Medalhão – Diálogo;

Na Arca – Três Capítulos Inéditos do Gênesis;

Dona Benedita – Um Retrato;

O Segredo do Bonzo – Capítulo Inédito de Fernão Mendes Pinto;

A Sereníssima República (Conferência do Cônego Vargas);

O Espelho – Esboço de uma Nova Teoria da Alma Humana e

Uma Visita de Alcibíades – Carta do Desembargador X ...ao Chefe de Polícia da Corte⁴².

Nesse caso, os subtítulos representam a função paratextual, a qual, segundo Genette, faz com que um texto dialogue com outro, o paratexto, através de subtítulos, advertências,

⁴² CINTRA, Ismael Ângelo. O nariz metafísico ou a retórica machadiana. In: *Recortes Machadianos*. São Paulo: EDUC, 2003, p. 151-177.

prefácios, notas de rodapé, entre outras formas. Os paratextos mais evidentes são a Bíblia, as obras de cronistas portugueses, cartas e conferências – estas últimas, paratextos em relação à forma.

Outra peculiaridade desta coletânea é a *Advertência* (elemento inexistente na primeira coletânea e absolutamente literal na segunda), reveladora da atmosfera e do contexto de ironia em que as obras estão mergulhadas. Quando Machado, na condição de autor, afirma “Este título de *Papéis Avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de não os perder. A verdade é essa, sem ser bem essa” (p. 252), ele já está induzindo o leitor a crer que a linguagem, muitas vezes, pode negar a si mesma, querendo veicular sentidos contrários ao literal: como a verdade pode ser uma, sem sê-la propriamente? A resposta está no emprego do procedimento irônico, como meio e como fim, o que equivale à função da ironia na literatura machadiana.

5.3.1 *O Alienista*

Um dos mais comentados contos de Machado de Assis, *O Alienista* traz o tema da loucura como mote principal para o tratamento de outras questões pertencentes à pauta da literatura machadiana. A crítica desferida contra diversos setores da sociedade é a tônica do enredo, crítica essa tornada viva através do uso do procedimento irônico como elemento estruturante de toda a obra.

A obra é dividida em treze capítulos, os quais apresentam subtítulos que funcionam como paratexto em várias ocasiões, fazendo menção à redação de tratados e leis (“De como Itaguaí ganhou uma Casa de Orates” – capítulo I), a expressões populares (“Deus sabe o que faz!” – capítulo III) e a expressões referentes à Revolução Francesa (“O Terror” – capítulo V

e “Restauração” – capítulo X). Tal prática revela ser um procedimento irônico eficaz, uma vez que sugere outros significados, além do literal, para as expressões utilizadas.

Logo no início do conto, ao mencionar que “As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos ...” (p. 253), o narrador já demonstra que a história a ser contada não foi escrita por ele e nem é contemporânea sua, estratégia muito utilizada por ironistas, uma vez que distanciam o narrador do tempo real da narrativa (vide nota 4 deste capítulo). Ainda em relação ao uso de tal recurso, o crítico José Guilherme Merquior acrescenta-lhe outra função: “Como no *Candide* de Voltaire, a distância de tempo e lugar serve apenas para tornar mais aliciante a “mensagem” filosófica, relativa ao homem de todas as épocas e regiões”⁴³.

A atmosfera irônica - certo tom da narrativa que dá ao leitor a “pista” de que a ironia deve ser considerada como estratégia de apreensão da verdadeira intenção do autor-narrador – é instaurada já no primeiro capítulo. Ao apresentar a esposa de Simão Bacamarte, o alienista do título, o narrador abusa da ambigüidade irônica, como se percebe no trecho a seguir:

Um dos tios dele (...) admirou-se de semelhante escolha e disse-lho. Simão Bacamarte explicou-lhe que D. Evarista reunia condições psicológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes. (...) D. Evarista mentiu às esperanças do Dr. Bacamarte, não lhe deu filhos robustos nem mofinos. (p. 254)

Ao constatar que D. Evarista, apesar de todos os predicados elencados por Bacamarte, não deu a este nenhum filho - nem mofino, muito menos robusto -, o narrador ressalta a ironia da situação vivida pelo médico, além de dar um tom irônico à narrativa. Esta é a primeira vez, entre tantas, que a ciência “falha” com Bacamarte, mas nada disso o faz desistir de suas idéias e de sua crença na ciência como única fonte da verdade.

⁴³ MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides – Breve História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 221.

O jogo entre aparência e essência, tão caro à ironia literária e, mais especificamente, à ironia machadiana, revela-se em momentos como este:

Simão Bacamarte compreendeu que a ciência lusitana, e particularmente a brasileira, podia cobrir-se de “louros imarcescíveis” – expressão usada por ele mesmo, mas em arroubo de intimidade doméstica; exteriormente era modesto, segundo convém aos sabedores. (p. 254)

O comentário do narrador acerca das situações e fatos que apresenta reforçam sempre a atmosfera irônica em que o texto está inserido: a expressão *segundo convém aos sabedores* cumpre este papel, além de veicular uma crítica às exigências sociais, as quais ditam como as pessoas devem se portar de acordo com suas profissões ou com seu *status*.

Ao começar a expor suas idéias à população e aos políticos de Itaguaí, Simão Bacamarte, sem o saber, protagoniza uma situação irônica:

A idéia de meter os loucos na mesma casa, vivendo em comum, pareceu em si mesma um sintoma de demência, e não faltou quem o insinuasse à própria mulher do médico.

- Olhe D. Evarista, disse-lhe o Padre Lopes, vigário do lugar, veja se seu marido dá um passeio ao Rio de Janeiro. Isso de estudar sempre, sempre não é bom, vira o juízo. (p. 254-255)

Nada mais irônico do que o alienista ser considerado um alienado. Eis uma cena familiar na literatura machadiana e de grande valia no emprego da ironia como elemento estruturante de uma obra: a troca de papéis, a inversão de situações.

A ironia machadiana estende-se por todo o conto e faz de quase tudo um alvo potencial para sua crítica. Quando a Câmara de Vereadores aceitou a criação do manicômio de Bacamarte, fez-se necessário designar de onde sairia a verba para tal, porém a “matéria do

imposto não foi fácil achá-la; tudo estava tributado em Itaguaí. Depois de longos estudos, assentou-se em permitir o uso de dous penachos nos cavalos dos enterros” (p. 255). A arbitrariedade do estabelecimento de tributos e a zombaria em relação à matéria escolhida pela Câmara para ser a fonte da verba para a construção do manicômio são os significados que *permitir o uso de dous penachos nos cavalos dos enterros* “esconde” por trás de uma interpretação irônica.

No capítulo II, “Torrente de Loucos”, Simão Bacamarte inicia sua “caça” (Machado pode ter tido a intenção de revelar um jogo entre a ação do alienista – caçar - e seu nome, Bacamarte - arma), trancafiando na Casa Verde pessoas até então consideradas sãs por todos. Assim é com um “rapaz bronco e vilão, que todos os dias, depois do almoço, fazia regularmente um discurso acadêmico, ornado de tropos, de antíteses, de apóstrofes, com seus recamos de grego e latim, e suas borlas de Cícero, Apuleio e Tertuliano” (p. 256). A crítica à retórica vazia e exagerada encontra espaço na internação desse rapaz.

Diversas são as causas da loucura elencadas por Bacamarte, tais como discurso prolixo, amor, ciúmes, arrogância, mania de grandeza, religião: todas, exageradas, foram consideradas a origem da loucura manifesta nas pessoas. Note-se que o único ponto em comum entre tantas e diversas causas é exclusivamente o exagero, o que demonstra a crença do autor no fato de que a loucura, vista como obsessão ou exagero de certos vícios ou virtudes, faz parte da nossa natureza, está “prevista” dentro de uma certa normalidade da condição humana.

Ironicamente, foi tratando dessas características humanas como causas da loucura que Machado nos diz o contrário: tais características não são causas da loucura, mas, sim, conseqüências de um processo mental pautado pelo exagero de atitudes e de sentimentos, exagero esse comum e natural no ser humano e, pejorativamente, considerado como loucura

pela sociedade. Temos aqui uma inversão de situação muito característica da ironia literária: o que é consequência é tomado como causa.

Durante a narrativa, seguem-se inúmeras situações em que a ironia é a chave interpretativa: a revolta dos Canjicas, uma alusão às revoltas populares ocorridas no Brasil, foi assim nomeada devido ao apelido do barbeiro Porfírio, líder do movimento:

Entretanto a arruaça crescia. Já não eram trinta, mas trezentas pessoas que acompanhavam o barbeiro, cuja alcunha familiar deve ser mencionada, porque ela deu o nome à revolta; chamavam-lhe o *Canjica* - e o movimento ficou célebre com o nome de revolta dos Canjicas. A ação podia ser restrita - visto que muita gente, ou por medo, ou por hábitos de educação, não descia à rua; mas o sentimento era unânime, ou quase unânime, e os trezentos que caminhavam para a Casa Verde - dada a diferença de Paris a Itaguaí -, podiam ser comparados aos que tomaram a Bastilha. (p. 270 – 271)

A ironia, neste trecho, reside tanto no nome da revolta – popular – quanto na comparação – ainda que ressalvada a diferença – entre os revoltosos de Itaguaí e os de Paris. Neste caso, a queda da Casa Verde é ironicamente equiparada à queda da Bastilha (até porque o manicômio já havia sido nomeado como a “Bastilha da razão humana”).

A característica conversa com o leitor também está presente nas páginas d’*O Alienista*, como no início do capítulo XI – “O assombro de Itaguaí”:

E agora prepare-se o leitor para o mesmo assombro em que ficou a vila ao saber um dia que os loucos da Casa Verde iam todos ser postos na rua.

- Todos?

- Todos.

- É impossível; alguns sim, mas todos...

- Todos. Assim o disse ele no ofício que mandou hoje de manhã à Câmara. (p. 280)

A “surpresa” maior concentra-se no desfecho da narrativa: construindo uma nova teoria sobre sanidade e loucura, eis que Bacamarte, ironicamente, encontra em toda a Itaguaí apenas um cidadão mentalmente desequilibrado: ele mesmo. Assim, trancafia-se na sua Casa Verde, início e fim de toda a discussão sobre o que é a loucura, quais suas causas e qual o tratamento para curá-la:

Era decisivo. Simão Bacamarte curvou a cabeça juntamente alegre e triste, e ainda mais alegre do que triste. Ato contínuo, recolheu-se à Casa Verde. Em vão a mulher e os amigos lhe disseram que ficasse, que estava perfeitamente são e equilibrado: nem rogos nem sugestões nem lágrimas o detiveram um só instante.

- A questão é científica, dizia ele; trata-se de uma doutrina nova, cujo primeiro exemplo sou eu. Reúno em mim mesmo a teoria e a prática.

- Simão! Simão! meu amor! dizia-lhe a esposa com o rosto lavado em lágrimas. Mas o ilustre médico, com os olhos acesos da convicção científica, trancou os ouvidos à saudade da mulher, e brandamente a repeliu. Fechada a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. (p. 288)

5.3.2 Teoria do Medalhão

Anunciado pelo subtítulo como um diálogo, *Teoria do Medalhão*, já no seu início, dá indícios de que sua narrativa esteja envolvido por uma atmosfera irônica, por intermédio das primeiras palavras ditas de pai para filho:

- Senta-te e conversemos. Vinte e um anos, algumas apólices, um diploma, podes entrar no parlamento, na magistratura, na imprensa, na lavoura, na indústria, no comércio, nas letras ou nas artes. Há infinitas carreiras diante de ti. Vinte e um anos, meu rapaz, formam apenas a primeira sílaba do nosso destino. Os mesmos Pitt e Napoleão, apesar de precoces, não foram tudo aos vinte e um anos. Mas qualquer que seja a profissão da tua escolha, o meu desejo é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum. A vida, Janjão, é uma enorme loteria; os

prêmios são poucos, os malogrados inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra. (p. 288)

O “toque” irônico está no contraste entre o assunto e o tom da conversa, ambos pretensamente sérios, e o vocativo empregado pelo pai ao referir-se ao filho, “Janjão”, contraste marcado pela oposição entre formalidade e coloquialidade. Além disso, há uma mistura de diversos elementos, como as alusões às trajetórias de Pitt e de Napoleão convivendo no mesmo parágrafo com tal vocativo – Janjão –, indicando a impropriedade do pai ao comparar a vida de seu filho à desses ilustres personagens.

Adiante, ao questionar o pai a respeito do ofício ao qual este se refere como sendo o que deve ser exercido no caso de todos os outros falharem, a resposta dada é a seguinte: “- Nenhum me parece mais útil e cabido que o de medalhão” (p. 289). Nesse momento, o leitor iniciado e perspicaz já percebe que a ironia não é apenas uma certa coloração do discurso, mas elemento constitutivo de todo o conto: “medalhão” não pode, e nem deve, ser encarado como um ofício em si mesmo, mas, sim, como um nível atingido ao desenvolver-se efetivamente, e com certo destaque, algum ofício “verdadeiro”.

A partir desse anúncio, o diálogo entre pai e filho toma ares de filosofia e de “manual” sobre como portar-se, pois são elencadas uma série de características indispensáveis àquele que deseja tornar-se um medalhão, pura e simplesmente. Ao referir-se a uma certa *gravidade*, o pai assim instrui o filho:

O sábio que disse: “a gravidade é um mistério do corpo”, definiu a compostura do medalhão. Não confundas essa gravidade com aquela outra que, embora resida no aspecto, é um puro reflexo ou emanção do espírito; essa é do corpo, tão-somente do corpo, um sinal da natureza ou um jeito de vida. (p. 289-290)

Aqui, gravidade aparece como uma característica física, e não, psicológica ou espiritual. O jogo irônico concentra-se nesta ambigüidade: de acordo com o pai, um

“medalhão” deve aparentar certa gravidade, porém esta tomada como *um puro reflexo ou emanção* do corpo, jamais do espírito.

Outras das características e comportamentos ditados pelo pai para que o filho torne-se, com o passar dos anos, um “medalhão”, dão a atmosfera irônica que perpassa todo o conto, como, por exemplo, não ter idéias próprias (“Venhamos ao principal. Uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas idéias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente.” e “Tu, meu filho, se me não engano, pareces dotado da perfeita inófia mental, conveniente ao uso deste nobre ofício.” p. 290).

Em relação ao estilo do seu discurso, o filho é aconselhado pelo pai a seguir alguns “macetes”:

Podes empregar umas quantas figuras expressivas, a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça de Medusa, o tonel das Danaides, as asas de Ícaro, e outras, que românticos, clássicos e realistas empregam sem desar, quando precisam delas. Sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocardos jurídicos, máximas, é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos de sobremesa, de felicitação, ou de agradecimento. *Caveant consules* é um excelente fecho de artigo político; o mesmo direi do *Si vis pacem para bellum*. (p. 291)

Seguindo essa tônica, a de não pensar e de ser apenas um repetidor de opiniões e de ditos alheios, o pai termina o diálogo oferecendo uma definição de ironia não somente ao filho, mas, também, a nós, leitores:

Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos céuticos e desabusados. (p. 294)

Com tal definição, que bem pode ser a definição da ironia machadiana, o autor nos brinda com a origem e com a trajetória desta figura de linguagem, tornada elemento

constitutivo e estruturante de uma obra literária pelos românticos europeus: inventada por um grego, passou a Luciano, a Swift e a Voltaire, autores notada e sabidamente influentes na escrita de Machado de Assis.

5.3.3 *A Chinela Turca*

O início do conto é, caracteristicamente, instaurador de certa atmosfera irônica. Mesclado à nota de ironia em relação ao laço de gravata, o bacharel Duarte é apresentado, juntamente à especificação do tempo em que corre a narrativa – 1850, noite, passadas as nove horas:

Vede o bacharel Duarte. Acaba de compor o mais teso e correto laço de gravata que apareceu naquele ano de 1850, e anunciam-lhe a visita do major Lopo Alves. Notai que é de noite, e passa de nove horas. (p. 295)

Adiante na narrativa, chega o Major Lopo Alves, figura entediante das relações de Duarte. O interessante, nesta passagem, é a maneira com a qual o major relata sua pretensa “queda” para a literatura:

Lopo Alves tirou o relógio e viu que eram nove horas e meia. Passou a mão pelo bigode, levantou-se, deu alguns passos na sala, tornou a sentar-se e disse:

- Dou-lhe uma notícia, que certamente não espera. Saiba que fiz... fiz um drama.

- Um drama! exclamou o bacharel.

- Que quer? Desde criança **padeci destes achaques literários**. O serviço militar não foi remédio que me curasse, foi um paliativo. **A doença** regressou com a força dos primeiros tempos. Já agora não há mais remédio senão deixá-la, e ir simplesmente ajudando a natureza. (p. 295–296)

A veia literária reivindicada pelo major é tomada por doença, por “achques literários”, contra os quais o “remédio” empregado, o serviço militar, nada pôde fazer. Ironicamente: é assim que Machado faz troça daqueles que julgam possuir talento para as letras, os quais não eram poucos no Brasil de então.

Logo segue a preparação para a leitura do drama do major. Embora Duarte estivesse atrasado para sair, não pôde evitar a leitura das 180 páginas do drama de Lopo Alves. O narrador, perspicaz e irônico, assim apresenta a cena:

Era indiferente, para o bacharel, o lugar do suplício; acedeu ao desejo do hóspede. Este, com a liberdade que lhe davam as relações, disse ao moleque que não deixasse entrar ninguém. **O algoz não queria testemunhas.** (p. 296)

Lopo Alves é identificado com um algoz, tamanho era o suplício, para Duarte, ouvir a narração de seu drama pelo próprio autor. A peça é a seguir apresentada pelo narrador. Percebamos os detalhes desta apresentação:

O drama dividia-se em sete quadros. Esta indicação produziu um calafrio no ouvinte. **Nada havia de novo naquelas cento e oitenta páginas, senão a letra do autor. O mais eram os lances, os caracteres, as *ficelles*, e até o estilo dos mais acabados tipos do romantismo desgrenhado.** Lopo Alves cuidava pôr por obra uma invenção, quando não fazia mais do que alinhar as suas reminiscências. Noutra ocasião, a obra seria um bom passatempo. Havia logo no primeiro quadro, espécie de prólogo, uma criança roubada à família, um envenenamento, dois embuçados, a ponta de um punhal e quantidade de adjetivos não menos afiados que o punhal. No segundo quadro dava-se conta da morte de um dos embuçados, que devia ressuscitar no terceiro, para ser preso no quinto, e matar o tirano do sétimo. Além da morte aparente do embuçado, havia no segundo quadro o rapto da menina, já então moça de dezessete anos, um monólogo que parecia durar igual prazo, e o roubo de um testamento. (p. 296-297)

Para o narrador irônico machadiano, identificar no drama de Lopo Alves pistas de um romantismo desgrenhado soa como censura. Seria também para Machado? Pensamos que, de forma irônica, sem declarar abertamente, Machado critica, neste conto, todos os usos e abusos do nosso romantismo, como o excesso de cenas e de tramas. Talvez um dos grandes feitos da ironia machadiana seja esse, o de “plantar” certa reflexão acerca do ficcional na própria ficção, faceta muito bem desenvolvida na obra de um de seus autores mais influentes, o inglês Sterne.

A leitura de Lopo Alves adormece Duarte, que passa a sonhar com o drama que ouve, misturando-o a reminiscências e a desejos seus. Quando acorda, Duarte surpreende-se de constatar que havia sonhado. O major vai embora, deixando-o com os seguintes pensamentos:

Duarte acompanhou o major até à porta, respirou ainda uma vez, apalpou-se, foi até à janela. Ignora-se o que pensou durante os primeiros minutos; mas, a cabo de um quarto de hora, eis o que ele dizia consigo: - Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: **provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco.** (p. 303)

Tal como a ironia, que necessita ser decodificada pelo leitor, o melhor drama está no espectador, não no palco.

5.3.4 *Na Arca*

O conto *Na Arca* conta com uma estrutura hipertextual (GENETTE, 1982) na medida em que retoma a estrutura da Bíblia como base para sua apresentação, criando novos capítulos, e, tal como no pasticho, imitando a dicção do texto bíblico. Vejamos as manifestações irônicas do conto:

- a) **subtítulo:** *Três capítulos inéditos do Gênesis*; citação do título de um livro bíblico
- b) **estrutura:** capítulos (A, B e C) divididos em versículos, estrutura utilizada em toda a Bíblia;
- c) **repetição,** no último versículo de cada capítulo, de frase estruturalmente característica dos textos bíblicos:

Capítulo A: 22. - A arca, porém, boiava sobre as águas do abismo.

Capítulo B: 25. - A arca, porém, boiava sobre as águas do abismo.

Capítulo C: 28. - A arca, porém, **continuava** a boiar sobre as águas do abismo.

O final do conto relaciona acontecimentos da época – a questão da Turquia e da Rússia – à situação inspirada pelo episódio bíblico da Arca de Noé, utilizando estratégico comum ao procedimento irônico, qual seja, a relação inusitada entre mundos distintos, nesse caso, mediada pela Bíblia: “26. – ‘Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?’ ” (p. 307).

5.3.5 D. Benedita

Em relação à ironia como elemento constitutivo de uma obra, interessa-nos sobremaneira o início deste conto, uma vez que ele é decisivo para instaurar a atmosfera irônica do texto, levando o leitor à interpretação irônica das palavras do narrador:

A coisa mais árdua do mundo, depois do ofício de governar, seria dizer a idade exata de D. Benedita. Uns davam-lhe quarenta anos, outros quarenta e cinco, alguns trinta e seis. Um corretor de fundos descia aos vinte e nove; mas esta opinião, eivada de intenções ocultas, carecia daquele cunho de sinceridade que todos gostamos de achar nos conceitos humanos. (p. 307)

A relação inusitada entre duas esferas díspares – a dificuldade do ofício de governar e a dificuldade de definir a idade de D. Benedita -, colocando-as numa relação direta de

igualdade, produz o efeito irônico ainda no primeiro parágrafo do texto. Essa “dica” do narrador prepara o leitor para o que virá adiante.

Em outro trecho, a ironia se manifesta na descrição de certa “habilidade” do cônego Roxo e nos comentários que vão:

A alegria dos convivas, a excelência do jantar, certas negociações matrimoniais incumbidas ao cônego Roxo, aqui presente, e das quais se falará mais abaixo, as boas qualidades da dona da casa, tudo isso dá à festa um caráter íntimo e feliz. O cônego levanta-se para trincar o peru. D. Benedita acatava esse uso nacional das casas modestas de confiar o peru a um dos convivas, em vez de o fazer retalhar fora da mesa por mãos servis, e o cônego era o pianista daquelas ocasiões solenes. **Ninguém conhecia melhor a anatomia do animal, nem sabia operar com mais presteza.** Talvez, - e este fenômeno fica para os entendidos, - talvez a circunstância do canonicato aumentasse ao trinchante, no espírito dos convivas, uma certa soma de prestígio, que ele não teria, por exemplo, se fosse um simples estudante de matemáticas, ou um amanuense de secretaria. **Mas, por outro lado, um estudante ou um amanuense, sem a lição do longo uso, poderia dispor da arte consumada do cônego? É outra questão importante.** (p. 308, grifos meus)

Ninguém conhecer a arte de destrinchar um peru e a anatomia do animal melhor do que o cônego Roxo é uma assertiva plena de ironia. Machado relaciona duas facetas distintas exercidas pelo padre: além de officiar cerimônias religiosas, ele também era habilidoso à mesa, mais especificamente no trato com aves. Além disso, ao conjecturar sobre a possibilidade de outra pessoa vir a desempenhar o papel reservado ao cônego nas cerimônias em casa de D. Benedita, o narrador termina por afirmar ser esta outra questão importante. Ora, sabemos que a intenção do mesmo é exatamente a contrária: a ironia, portanto, assume sua função de inverter as situações e as palavras que as descrevem.

5.3.6 O Empréstimo

A ironia presente neste conto concentra-se na sorte da situação narrada: é a ironia da situação. Custódio, figura plena de ambivalência, é o tipo machadiano por excelência: não trabalha, vivendo às custas da boa vontade de amigos e conhecidos (mais exatamente, como um pedinte). Acontece de Custódio ter o “azar” de tentar um empréstimo para montar negócio duvidoso com a “pessoa errada”, um tabelião, Vaz Nunes, “um dos homens mais perspicazes do século” (p. 334). Vejamos como se instaura o clima irônico do conto logo nas palavras iniciais:

Vou divulgar uma anedota, mas uma anedota no genuíno sentido do vocábulo, que o vulgo ampliou às historietas de pura invenção. Esta é verdadeira; podia citar algumas pessoas que a sabem tão bem como eu. Nem ela andou recôndita, senão por falta de um espírito repousado, que lhe achasse a filosofia. Como deveis saber, há em todas as coisas um sentido filosófico. Carlyle descobriu o dos coletes, ou, mais propriamente, o do vestuário; e ninguém ignora que os números, muito antes da loteria do Ipiranga, formavam o sistema de Pitágoras. Pela minha parte creio ter decifrado este caso de empréstimo; ides ver se me engano.

E, para começar, emendemos Sêneca. Cada dia, ao parecer daquele moralista, é, em si mesmo, uma vida singular; por outros termos, uma vida dentro da vida. Não digo que não; mas por que não acrescentou ele que muitas vezes uma só hora é a representação de uma vida inteira? (p. 333-334)

Com tais palavras, o narrador pretende demonstrar que o que vai ser contado, acontecimento cuja duração foi, no máximo, de uma hora, pode ser muito bem a representação de toda a vida de Custódio. Ele ainda utiliza o recurso de dirigir-se ao leitor (“como deveis saber”, “ides ver se me engano”), o qual faz com que a aura ficcional se interrompa por alguns instantes, formando um ambiente propício ao emprego da ironia. A referência a Carlyle, Pitágoras e Sêneca também estão a serviço do procedimento irônico.

Outro ponto interessante é a caracterização do personagem Custódio:

Custódio endireitou o busto, que até então inclinara um pouco. Era um homem de quarenta anos. Vestia pobremente, mas escovado, apertado, correto. Usava unhas longas, curadas com esmero, e tinha as mãos muito bem talhadas, macias, ao contrário da pele do rosto, que era agreste. Notícias mínimas, e aliás necessárias ao complemento de um certo ar duplo que distinguia este homem, um ar de pedinte e general. Na rua, andando, sem almoço e sem vintém, parecia levar após si um exército. A causa não era outra mais do que o contraste entre a natureza e a situação, entre a alma e a vida. Esse Custódio nascera com a vocação da riqueza, sem a vocação do trabalho. Tinha o instinto das elegâncias, o amor do supérfluo, da boa chita, das belas damas, dos tapetes finos, dos móveis raros, um voluptuoso, e, até certa ponto, um artista, capaz de reger a vila Torloni ou a galeria Hamilton. Mas não tinha dinheiro; nem dinheiro, nem aptidão ou pachorra de o ganhar; por outro lado, precisava viver. *Il faut bien que je vive*, dizia um pretendente ao ministro Talleyrand. *Je n' en vois pas la nécessité*, redargüiu friamente o ministro. Ninguém dava essa resposta ao Custódio; davam-lhe dinheiro, um dez, outro cinco, outro vinte mil-réis, e de tais espórtulas é que ele principalmente tirava o albergue e a comida. (p. 335)

O jogo entre aparência e essência, tão caro à poética da ironia machadiana, encontra em Custódio um dos mais representativos exemplares. Parecendo um general, não passava de um pedinte. Amando as coisas boas que o dinheiro pode oferecer, não possuía bem algum, tampouco a aptidão para ganhá-lo. A ambigüidade da figura de Custódio é a ambigüidade de toda ironia.

Ao final do conto, a barganha pelo empréstimo (cujo valor inicial era de cinco contos de réis) termina por render a Custódio apenas cinco mil réis. O que era para ser o início de um grande investimento transforma-se em, apenas, um mísero jantar. A metáfora utilizada pelo narrador ratifica a dimensão irônica que perpassou toda narrativa:

Custódio aceitou os cinco mil-réis, não triste, ou de má cara, mas risonho, palpitante, como se viesse de conquistar a Ásia Menor. Era o jantar certo.

Estendeu a mão ao outro, agradeceu-lhe o obséquio, despediu-se até breve, - um até breve cheio de afirmações implícitas. Depois saiu; o pedinte esvaiu-se à porta do cartório; o general é que foi por ali abaixo, pisando rijo, encarando fraternalmente os ingleses do comércio que subiam a rua para se transportarem aos arrabaldes. Nunca o céu lhe pareceu tão azul, nem a tarde tão límpida; todos os homens traziam na retina a alma da hospitalidade. Com a mão esquerda no bolso das calças, ele apertava amorosamente os cinco mil-réis, resíduo de uma grande ambição, que ainda há pouco saíra contra o sol, num ímpeto de águia, e ora habita modestamente as asas de frango rasteiro. (p. 339)

A águia transfigurada em frango rasteiro, eis a síntese da ironia machadiana.

5.3.7 Verba Testamentária

Este conto porta uma das mais interessantes manifestações da ironia na escrita machadiana. Iniciando literalmente pela citação de uma verba testamentária, o desfecho provoca surpresa até mesmo no leitor desavisado que não opta pela ironia como ferramenta de interpretação. Vamos à citação:

“...ITEM, é minha última vontade que o caixão em que o meu corpo houver de ser enterrado, seja fabricado em casa de Joaquim Soares, à rua da Alfândega. Desejo que ele tenha conhecimento desta disposição, que também será pública. Joaquim Soares não me conhece; mas é digno da distinção, por ser dos nossos melhores artistas, e um dos homens mais honrados da nossa terra...”

Cumriu-se à risca esta verba testamentária. Joaquim Soares fez o caixão em que foi metido o corpo do pobre Nicolau B. de C.; fabricou-o ele mesmo, *con amore*; e, no fim, por um movimento cordial, pediu licença para não receber nenhuma remuneração. Estava pago; o favor do defunto era em si mesmo um prêmio insigne. Só desejava uma cousa: a cópia autêntica da verba. Deram-lha; ele mandou-a encaixilhar e pendurar de um prego, na loja. Os outros fabricantes de caixões, passado o assombro, clamaram que o testamento era um despropósito. (p. 357)

O que se presume de tal desejo é que os caixões do comerciante Joaquim Soares são de boa qualidade, visto o interesse de Nicolau (a cujo testamento pertence tal verba) por eles. Na verdade, descobrimos, durante o desenrolar do enredo, que Nicolau era um sujeito dos mais cruéis, chegando sua situação a ser considerada pelo narrador como doentia, durante a já tradicional conversa com o leitor:

Sim, leitor amado, vamos entrar em plena patologia. Esse menino que aí vê, nos fins do século passado (em 1855, quando morreu, tinha o Nicolau sessenta e oito anos), esse menino não é um produto são, não é um organismo perfeito. Ao contrário, desde os mais tenros anos, manifestou por atos reiterados que há nele algum vício interior, alguma falha orgânica. Não se pode explicar de outro modo a obstinação com que ele corre a destruir os brinquedos dos outros meninos, não digo os que são iguais aos dele, ou ainda inferiores, mas os que são melhores ou mais ricos. Menos ainda se compreende que, nos casos em que o brinquedo é único, ou somente raro, o jovem Nicolau console a vítima com dous ou três pontapés; nunca menos de um. Tudo isso é obscuro. (p. 358)

Entende-se, enfim, por que motivo Nicolau decide que será enterrado em um dos caixões de Joaquim Soares, um dos piores do ramo. Final irônico, coerente com a trajetória do personagem:

- Joaquim Soares? bradou atônito o cunhado, ao saber da verba testamentária do defunto, ordenando que o caixão fosse fabricado por aquele industrial. Mas os caixões desse sujeito não prestam para nada, e...
- Paciência! interrompeu a mulher; a vontade do mano há de cumprir-se. (p. 364)

5.4 *Histórias sem Data (1884)*

Já na *Advertência*, Machado De Assis utiliza o procedimento irônico, representado pela negação da linguagem:

De todos os contos que aqui se acham há dous que efetivamente não levam data expressa; os outros a têm, de maneira que este título *Histórias sem Data* parecerá a alguns ininteligível, ou vago. Supondo, porém, que o meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de cousas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado. E é o pior que lhe pode acontecer, pois o melhor dos títulos é aquele que não precisa de explicação. (p. 368)

Portanto, as histórias sem data ou possuem data, ou a data, ainda que existente, não possui importância.

5.4.1 *A Igreja do Diabo*

Este conto é estruturado em quatro capítulos, cujos títulos remetem a paratextos: I – De uma Idéia Mirífica (paratexto jurídico); II – Entre Deus e o Diabo (linguagem popular); II – A Boa Nova aos Homens (paratexto bíblico) e IV – Franjas e Franjas (novamente linguagem popular). Já no início, o narrador remete a um velho manuscrito beneditino, isentando-se do que vai escrito, estratégia propícia ao emprego da ironia:

Conta um velho manuscrito beneditino que o Diabo, em certo dia, teve a idéia de fundar uma igreja. Embora os seus lucros fossem contínuos e grandes, sentia-se humilhado com o papel avulso que exercia desde séculos, sem organização, sem regras, sem cânones, sem ritual, sem nada. Vivia, por assim dizer, dos remanescentes divinos, dos descuidos e obséquios humanos. Nada

fixo, nada regular. Por que não teria ele a sua igreja? Uma igreja do Diabo era o meio eficaz de combater as outras religiões, e destruí-las de uma vez. (p. 369)

Ao reivindicar uma igreja em seu louvor, o Diabo não imagina que, de acordo com a natureza humana, cairá na mesma situação da igreja de Deus:

Um dia, porém, longos anos depois notou o Diabo que muitos dos seus fiéis, às escondidas, praticavam as antigas virtudes. Não as praticavam todas, nem integralmente, mas algumas, por partes, e, como digo, às ocultas. Certos glutões recolhiam-se a comer frugalmente três ou quatro vezes por ano, justamente em dias de preceito católico; muitos avaros davam esmolas, à noite, ou nas ruas mal povoadas; vários dilapidadores do erário restituíam-lhe pequenas quantias; os fraudulentos falavam, uma ou outra vez, com o coração nas mãos, mas com o mesmo rosto dissimulado, para fazer crer que estavam embaçando os outros. (p. 373-374)

Aqui, é a ironia da situação vivida pelo Diabo, uma situação de inversão de valores, que caracteriza o procedimento irônico em literatura. A esta constatação do Diabo, Deus responde: “Que queres tu? É a eterna contradição humana” (p. 374).

5.4.2 O Lapso

Essa narrativa inicia com a epígrafe e com o parágrafo que vão a seguir:

*E vieram todos os oficiais... e o resto do povo,
desde o pequeno até ao grande.
E disseram ao profeta Jeremias: Seja aceita
a nossa súplica na tua presença.
Jeremias, XLII, 1, 2*

Não me perguntem pela família do Dr. Jeremias Halma, nem o que é que ele veio fazer ao Rio de Janeiro, naquele ano de 1768, governando o conde de Azambuja, que a princípio se disse o mandara buscar; esta versão durou pouco.

Veio, ficou e morreu com o século. [...] Mas isto seria transtornar a ordem do conto. Vamos ao princípio. (p. 374-375)

Apresentando o Dr. Jeremias Halma (referência à citação bíblica – nome - e à matéria de sua ocupação – sobrenome), o narrador enceta uma conversa com o leitor a fim de informá-lo do enredo do que vai ser narrado. Nesta conversa, a estrutura da narrativa é evidenciada, no momento em que narrador admite: “Mas isto seria transtornar a ordem do conto. Vamos ao princípio” (p. 375).

Segue-se a história de Tomé Gonçalves, devedor confesso de vários estabelecimentos comerciais, e do Dr. Jeremias, cuja tentativa de curá-lo dessa enfermidade – o esquecimento de pagar despesas – acaba, ironicamente, sendo a nova “vítima” de Tomé:

Tudo foi pago. Não se descreve a alegria dos credores, não se transcrevem as bênçãos com que eles encheram o nome do Dr. Jeremias. [...] Restava, entretanto, um credor. Esse era o mais recente, o próprio Dr. Jeremias, pelos honorários naquele serviço relevante. Mas, ai dele! a modéstia atou-lhe a língua. Tão expansivo era de coração, como acanhado de maneiras; e planeou três, cinco investidas, sem chegar a executar nada. E aliás era fácil; bastava insinuar-lhe a dívida pelo método usado em relação à dos outros; mas seria bonito? perguntava a si mesmo; seria decente? [...] verdade é que o Tomé Gonçalves, no dia em que falecera, tinha um só credor no mundo: - o Dr. Jeremias. Este, nos fins do século, chegara à canonização. - "Adeus, grande homem!" dizia-lhe o Mata, ex-sapateiro, em 1798, de dentro da sege, que o levava à missa dos carmelitas. E o outro, curvo de velhice, melancolicamente, olhando para os bicos dos pés: - Grande homem, mas pobre diabo. (p. 380)

5.4.3 *Cantiga de Esponsais*

Interessante, neste conto, é seu início, estruturado em torno de um diálogo fictício entre narrado-autor e leitor-narratário:

Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos. Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente; limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra, com alma e devoção. (p. 386)

Neste “diálogo”, tudo acontece ao contrário: ao dizer “não falo de...”, o narrador acaba por falar do que prometera não falar. Todos os detalhes são pintados, mas parecem não ter importância alguma. Ironia fina e elegante, bem ao gosto machadiano.

Cabe ressaltar que, nos contos, não encontramos a atitude de desvelamento irônico tão freqüentemente encontrada nas crônicas. Acreditamos que tal fato deve-se ao caráter menos ficcional do texto cronístico, o qual permite que o escritor apareça mais, e com ele, sua visão de mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além de fazer parte da enorme lista de trabalhos específicos sobre a obra de Machado de Assis, nossa pesquisa procurou lançar um novo olhar sobre ela, no sentido de agregar-lhe novos significados, dada sua permanência na pauta da crítica literária brasileira e internacional. Para tanto, procuramos enfatizar um aspecto da obra machadiana constantemente citado, porém pouco estudado detidamente: a presença da ironia.

Partindo da ironia como elemento fundamental do estilo, da estrutura e, por que não, do conteúdo de toda a escrita de Machado de Assis (tanto em relação à época de produção quanto em relação ao gênero da escrita – crônica, conto, romance), passamos a questionar as constatações de que suas primeiras obras, consideradas por muitos como pertencente a sua fase “inicial” (romântica), não contêm elementos da chamada “fase madura” (realista). A partir desse questionamento, procuramos e encontramos, em nossa análise (tanto das crônicas quanto dos contos – o *corpus* deste trabalho), uma profusão de exemplos em que a ironia “atua” não apenas como figura de estilo, mas, também, como procedimento estruturante da composição textual e como matéria ficcional, exemplos esses constantes desde os anos iniciais da vida literária de Machado de Assis.

Nossa análise percorreu obras compreendidas entre os anos de 1870 e 1884. Tal período mostrou-se bastante representativo das duas “fases” da produção literária machadiana, a inicial (romântica) e a madura (realista), e por isso foi o período selecionado. Porém analisamos, quantitativamente, mais crônicas do que contos. Por quê? Pelo fato de que encontramos maior variedade da atuação da ironia nas primeiras, e não, nos últimos. Nesses, ocorreu de haver menor variação dentro das estratégias reveladoras da presença da ironia, ou seja, eram empregadas, via de regra, quase sempre da mesma maneira, com poucas variações.

Tais estratégias seriam as já tradicionais conversas machadianas com o (a) leitor(a), a inversão de valores dentro da situação narrada, as combinações entre adjetivos e substantivos denotativamente irreconciliáveis, as permutas originais e criativas entre causa e consequência, a revelação das estratégias de construção formal do texto e a crítica implícita a instituições, costumes e valores da sociedade carioca do século XIX. Por esse motivo, decidiu-se por diminuir o número de obras da contística machadiana, visando a evitar a repetição extenuante de exemplos do emprego do procedimento irônico na literatura de Machado de Assis.

Nesse sentido, a análise das crônicas mostrou-se mais frutífera na medida em que apresentou a seguinte vantagem: tais escritos, mesmo fazendo parte do que poderíamos chamar de “conjunto não-literário” da escrita de Machado de Assis, apresentam também elementos ficcionais, ou seja, há criação artística aliada ao relato e ao comentário de assuntos pertencentes à pauta do tempo em que as crônicas foram escritas. Consideramos tal aspecto uma vantagem na medida em que, dessa forma, a ironia se faz presente de maneira inequívoca, já que, ao misturar real e ficcional, aflora uma das características mais presentes na obra de Machado – relação entre mundos e/ou contextos distintos e distantes. Acreditamos que nas crônicas ele fornece, dentro do texto, um número maior de “dicas” para que o leitor opte pela ironia como ferramenta de interpretação do significado original do texto.

Outra questão importante a ser comentada: a ausência de romances no *corpus* analisado. Tal ausência justifica-se porque, após o trabalho de pesquisa realizado por esta tese, chegamos à conclusão de que nos romances machadianos encontramos os mesmos usos do procedimento irônico encontrados nas crônicas e nos contos, com o único diferencial de estarem ampliados, ou seja, nos romances há mais matéria para a manifestação da ironia, mais espaço para desenvolvê-la, maior variedade de situações e de caracteres sobre os quais ela atua, o que qualifica a ampliação por nós referida.

A partir, então, dessas constatações, resultado de nosso trabalho de análise, passamos a considerar a ironia como elemento característico de toda a produção literária de Machado de Assis, seja de qual fase/época for, seja a qual gênero pertença. Isso nos levou a considerar que o Romantismo está permanentemente presente na literatura machadiana, mas não o Romantismo brasileiro, o qual foi aqui aclimatado de maneira a soar como caracterização pejorativa em relação a manifestações artísticas de outras épocas. O Romantismo presente ativamente na obra de Machado de Assis é o herdado do movimento filosófico-literário que foi o Romantismo europeu, em cujas características principais estava o fato de ter trazido o conceito de ironia para a configuração literária, tanto de produção quanto de crítica.

Na literatura européia, a presença da ironia indicava, com muita clareza e certeza, que uma obra pertencia ao movimento romântico. No Brasil, tal presença, na obra machadiana, nunca indicou sua filiação à escola romântica, muito antes pelo contrário. Aqui, negou-se sempre que Machado pudesse ter escrito obras com qualidade no período inicial, identificado com a escola romântica; suas melhores obras, as que o alçaram à condição de maior nome de nossas letras, sempre foram aquelas referentes ao período maduro, filiado à escola realista.

Logo, a modernidade da obra machadiana, reconhecida por críticos os mais diversos, deve-se, para nós, ao fato de Machado de Assis ter empregado, em toda a extensão de sua obra, o procedimento irônico, herdado da ironia romântica estabelecida como parte da literatura e de sua crítica pelos românticos europeus, para estruturar e estilizar sua obra de maneira tão inovadora e original em nossa literatura. A grande “virada” que representa a literatura “madura” de Machado no panorama da literatura brasileira – a partir das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e dos contos constantes da coletânea *Papéis Avulsos* (1882) -, para nós, já vinha sendo delineada desde seus primeiros escritos, inclusive não-ficcionais, como as crônicas publicadas em jornais da época.

Para chegarmos a essa representatividade da ironia na obra de Machado de Assis, cumpriu-se rigorosa pesquisa sobre a ironia e sobre a ironia literária. Desde Sócrates, pai de toda ironia, seja literária ou não, chegamos às obras de Laurence Sterne e de Voltaire, matrizes da ironia machadiana. Tal pesquisa foi enriquecida sobremaneira durante estágio de doutorado realizado na Université de la Sorbonne-Nouvelle, Paris III, durante o período de março a junho de 2004. Lá, tanto na biblioteca da própria Universidade, quanto na BNF – Bibliothèque Nationale de France -, encontramos os mais variados artigos e estudos de fôlego maior relacionados à ironia - literária ou não.

Assim, a parte teórica que embasa nossa análise apresenta o que de mais específico já se escreveu sobre ironia literária, bem como o que de mais atual foi publicado nos últimos anos. Acreditamos que tal enriquecimento agregou qualidade aos resultados obtidos na análise e interpretação do *corpus*.

A partir, então, de nossa pesquisa, acreditamos ser viável falarmos mais especificamente em uma **teoria da ironia machadiana**, dados os aspectos formais, estruturais e de conteúdo encontrados quase que exclusivamente na literatura de Machado de Assis. Novos trabalhos virão, talvez detendo-se nos romances, na consolidação desta teoria cujos princípios encontramos em nossa análise de crônicas e contos, talvez relacionando a presença e função da ironia com o contexto cultural brasileiro, no sentido de verificar a relação entre humor e cultura brasileira, já que ironia e humor são duas facetas da mesma moeda, enfim, sempre haverá novos aspectos da literatura de Machado de Assis a serem estudados, dada sua permanência na pauta dos estudos literários, devido ao seu caráter moderno, por nossa pesquisa comprovado.

Esperamos ter contribuído, através deste trabalho, com a enorme lista de estudos machadianos, no sentido de termos direcionado nossa análise para um aspecto pouco estudado da obra de Machado de Assis. Muito se fala da tradicional, característica e peculiar ironia

machadiana, mas pouco se tem debruçado sobre o texto machadiano para encontrar suas formas de manifestação e seu significado, no âmbito do texto literário, como instrumento de veiculação de sentidos e significados outros, que não o estritamente expresso pelas palavras empregadas.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/FGV, 1999.

ALLEMANN, Beda. De l'ironie en tant que principe littéraire. **In:** *Poétique, Revue de critique et analyse littéraires*, n. 36, nov. 1978.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Brasília: Ed. UnB, 1999.
_____. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978 e 2000.

ARRIGUCCI Jr. Davi. *Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

BALL, David. La définition ironique. **In:** *Revue de Littérature Comparée*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1976.

BEHLER, Ernst. *Ironie et Modernité*. Paris: PUF, 1997.

BOOTH, Wayne. *Retórica de la ironía*. Madri: Taurus, 1986.

BORNHEIM, Gerd. *Aspectos filosóficos do romantismo*. Porto Alegre: IEL, 1959.

BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ed. Ática, 1982.
_____. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ed. Ática, 2003.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1996.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Ministério de Educação e Cultura; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

BROCA, Brito. *Machado de Assis e a política: mais outros estudos*. São Paulo: Polis, 1983.

BURGEOIS, René. *L'ironie romantique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1975.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Ensaio Machadianos*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1962.

CARBONERA, Ildo. *A emboscada machadiana*. Cascavel: Editora Unioeste, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte & Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia Ltda., 1997, vol. 1 e 2.

_____. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1977.

_____. *Dialética da Malandragem* **In**: *Revista do IEB*, São Paulo: EdUSP, 1970. n.8, p.67-89.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, Editora da Univ. de São Paulo, 1969.

CHIAMPI, Irlemar. *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991

CINTRA, Ismael Ângelo. O nariz metafísico ou a retórica machadiana. **In**: *Recortes Machadianos*. São Paulo: EDUC, 2003, p. 151-177.

CORÇÃO, Gustavo. "Machado de Assis cronista". **In**: Machado de Assis, *Obra completa*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997

COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

_____. *A literatura no Brasil*, volume 3. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1969.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. *Machado de Assis, um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL/Ed. Unisinos, 1998.

DECOTTIGNIES, Jean. *Écritures Ironiques*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1988.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2001.

DUARTE, Lélia Parreira (org.). Ironia e Humor na literatura. *Cadernos de Pesquisa*. Belo Horizonte, NAPq/UFMG, n. 15, fev. 1994.

_____. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v.11, nº 13, jun.1991.

FACIOLI, Valentim. "A crônica". Alfredo Bosi et alii., *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica*. Estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAI, Eunice Piazza. *Sob o signo da incerteza: o ceticismo em Montaigne, Cervantes e Machado de Assis*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1997.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Ed. Seuil, 1982.

GLICKSBERG, Charles I. The ironic vision in modern literature. **In:** *Amazon Quarterly*. Volume 22, n. 4, Winter 1966.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

GUINSBURG, Jacó. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire*. Essai sur les formes de l'écriture oblique. Paris: Hachette, 1996.

HEGEL, Coleção *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

JACQUES, Alfredo. *Machado de Assis: equívocos da crítica*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1975.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1964.

KIERKEGAARD, S. Aabye. *O Conceito de Ironia*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LOBO, Luiza (org). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades e Ed. 34, 2000.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa*.. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997, 3 vol.

_____. *Contos: uma antologia*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, vol.1.

MASON, M. Haydn. “L’Ironie Voltairienne”. **In:** *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, n. 38, mai, 1986.

MAYA, Alcides. *Machado de Assis* (algumas notas sobre o “humour”). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1942.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Processos narrativos nos contos de Machado de Assis. **In:** *Organon*, vol. 15, n. 30-31, 2001, p, 113-120.

MELLO, Maria Elizabeth. Machado de Assis, leitor de Laurence Sterne. **In:** *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

MERCIER-LECA, Florence. *L’ironie*. Paris: Hachette Livre, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da Literatura Brasileira I*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MEURER, Flávio (org). *Amor, paixão e ironia: poesia do romantismo alemão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Porto Alegre: Globo, 1935

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira* volume XXII - Prosa de Ficção (de 1870 a 1920). São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1950.

_____. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 1983.
_____. *Ficção e Utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001.
_____. "Nota preliminar" **In:** Machado de Assis, *Crônicas, crítica, poesia, teatro*. São Paulo: Cultrix, 1964
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: PUF, 1998.
- MURICI, Kátia. *A Razão Cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ed. Ática, 1996
- PLATÃO. *Górgias*. Lisboa: Edições 70, 1997.
_____. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 2000.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.
- PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1934.
- REALE, Miguel. *A filosofia na obra de Machado de Assis & Antologia filosófica de Machado de Assis*. São Paulo: Pioneira, 1982.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*. São Paulo: Francisco Alves, 1974.
_____. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- ROBRIEUX, Jean Jacques. "Aspects Rhétorico-Argumentatifs de L'Ironie chez Voltaire". **In:**
- KOEPPEL, Philippe (org.). *Humour, Ironie et Humanisme dans la Littérature Française*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2001.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura*. Campinas : Ed. da UNICAMP, 1992

SANGSUE, Daniel. *Le récit excentrique*. Paris: Librairie José Corti, 1987.

SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo, Ed. da USP; São Leopoldo, Ed. da Unisinos, 1993.

SCHILLER, Friedrich. *Da poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____ *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHÜLLER, Donaldo. *A prosa faturada*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1983.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Ed. 32, 2000.

SECCHIN, Antonio Carlos (org). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

SERPER, Arié. Le concept d'ironie, de Platon au Moyen Âge. **In:** *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, Paris, 1986.

SÓCRATES, Coleção *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

SODRÉ, Néelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

STAROBINSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*. São Paulo : Companhia das Letras, 2001

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. São Paulo, Cia das Letras, 1998.

SZONDI, Peter. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand* (capítulo 3.1). Paris: Gallimard, 1975.

SWIFT, Jonathan. *Modesta Proposta e outros textos satíricos*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Brasília : Ed.Universidade de Brasília, 1981

VOLTAIRE. *Cândide et autres contes*. Paris: Gallimard, 1992.

_____. *Cândido e outros contos*. Porto Alegre: Globo, 1972.

_____. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)