

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 1, jan-abr/2007

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

Viso.

A ironia trágica em Machado de Assis

Patrick Pessoa

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

A ironia trágica de Machado de Assis

O texto defende, a partir de uma análise das Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, que a ironia do autor deve ser lida como uma espécie de ironia trágica. A fundamentação dessa hipótese é realizada em três etapas: na primeira, apresenta-se o conceito de ironia trágica, como tematizado por Christoph Menke e Wayne Booth; na segunda, mostra-se como a noção de ironia trágica permite compreender a célebre definição de Lukács de que “a ironia é a objetividade do romance”; finalmente, o texto discute como o conceito de ironia trágica ao mesmo tempo esclarece e subverte as interpretações tradicionais da obra de Machado de Assis.

Palavras-chave: Machado de Assis – ironia – tragédia – Menke – Lukács

ABSTRACT

The tragic irony of Machado de Assis

Based upon an analysis of *Confessions of a small time winner*, by Machado de Assis, this paper suggests that the irony of the Brazilian author must be understood as an example of “tragic irony”. The justification of this hypothesis is presented in three stages: first, I introduce the very concept of tragic irony, as defined by Christoph Menke and Wayne Booth; second, I show how this notion may be employed to understand that famous passage in which Lukács defines irony as the “objectivity of the novel”; finally, I discuss how the concept of tragic irony simultaneously illuminates and undermines the traditional interpretations of Machado de Assis’ work.

Keywords: Machado de Assis – irony – tragedy – Menke – Lukács

PESSOA, P. “A ironia trágica de Machado de Assis”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. I, n. 1 (jan-jun/2007), pp. 96-108.

Aprovado: 29.03.2007. Publicado: 13.04.2007.

© 2007 Patrick Pessoa. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 29.03.2007. Publicado: 13.04.2007.

© 2007 Patrick Pessoa. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Em uma entrevista à época do lançamento de *8 ½*, perguntaram a Fellini de onde ele tirava as idéias para os seus filmes. Ele respondeu que ouvia uma voz baixa, muito baixa, que lhe murmurava alguma coisa, às vezes uma frase, outras um trecho musical, e que a construção de cada um de seus filmes obedecia à tentativa de ouvir essa voz, de não deixá-la desaparecer.¹ Talvez essa evocação lhes pareça poética demais, ou de menos, mas o fato é que a escolha de Machado de Assis como o tema central deste artigo foi movida pelo imperativo de fazer justiça a uma frase dele, ou melhor, de Brás Cubas. Ela consta do prólogo ao leitor das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que, como descobri mais tarde, contém em germe todas as indicações para uma interpretação dessa obra, como se Machado de Assis tivesse lido os românticos alemães e concordasse com a idéia de que uma verdadeira obra de arte possui em si mesma a sua crítica.² Essa frase, fundamental para a interpretação não apenas das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas da obra machadiana como um todo, é a seguinte: “Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio”.³

Ao contrário do que Brás Cubas afirma, o mais difícil na leitura de sua obra é acompanhar as ligações perigosas e multifacetadas entre a melancolia e a galhofa, que doravante será chamada pelo seu nome verdadeiro: ironia. Por isso, a proposta deste ensaio é apresentar uma breve contribuição à compreensão da natureza da ironia presente nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que, como princípio formal do livro, não pode ser pensada independentemente da tinta da melancolia com que ele foi escrito. Minha hipótese é a de que a ironia de Brás Cubas ganha uma nova inteligibilidade ao ser pensada sob a luz do conceito de ironia trágica.

Para desenvolver essa hipótese, em um primeiro momento apresentarei a minha compreensão do conceito de ironia trágica e ressaltarei sua ambigüidade a partir de uma leitura de *Édipo rei*. Em um segundo momento, discutirei brevemente a distinção lukácsiana entre tragédia e romance para, finalmente, ressaltar como o caráter tragicamente irônico das *Memórias póstumas de Brás Cubas* ao mesmo tempo autoriza e subverte as interpretações tradicionais da obra machadiana que vêem no autor um “mestre da ironia”.

1. O conceito de ironia trágica a partir de Sófocles

O conceito de ironia trágica pressupõe a convicção de que sem ironia não há tragédia. Este conceito remonta à obra de Connop Thirlwall, *On the irony of Sophocles*,⁴ na qual ele defende a existência de dois níveis de ironia na tragédia. O primeiro desses níveis é o que ele chama de “ironia da ação (trágica)” e o segundo de “ironia do poeta (trágico)”.

A ironia da ação trágica é o que permite diferenciar a idéia de destino propriamente trágica da idéia de destino presente nos mitos que a tragédia toma como matéria-prima.

Enquanto nos mitos o destino aparece como uma espécie de necessidade cega, de violência em estado bruto que arrasta gratuitamente o herói, apresentado como marionete dos deuses, na tragédia não há tal passividade. A queda do herói, para ser trágica, precisa em alguma medida ser auto-infligida. A ironia da ação trágica, como bem mostrou Peter Szondi em seu ensaio sobre *Édipo rei*, repousa sobre “a unidade de salvação e destruição. A destruição em si não é trágica, mas sim o fato de que a salvação vire destruição. O trágico não se consuma com a queda do herói, mas sim com o fato de o homem naufragar no caminho que tomou justamente para escapar ao naufrágio”.⁵ Essa é, aliás, uma possível interpretação do que Aristóteles chama de Peripécia.⁶

A ironia da ação trágica, no entanto, pressupõe uma ironia *diante* da ação trágica, ou seja, um distanciamento irônico-reflexivo por parte daqueles que a conformam – o poeta trágico e o espectador da tragédia. Se, sob a perspectiva do herói, não é possível apreender que todas as suas ações o conduzem justamente na direção contrária a que pretendia ir; e ao mesmo tempo se admite que nessa inversão de sentido, típica da ironia pensada como tropo da retórica, é que repousa a tragicidade da ação trágica, então é forçoso concluir que a ironia da ação trágica só se torna visível a partir da ironia do autor, ou, conforme o caso, do espectador da tragédia. Isso, aliás, é o que Aristóteles indica na *Poética* quando afirma que sem Reconhecimento não há tragédia.⁷ Édipo só apreende a tragicidade de sua situação quando se torna um espectador de si mesmo.

Em uma obra recente intitulada “O presente da tragédia”⁸, porém, Christoph Menke sugere que, aos dois níveis da ironia trágica descritos na obra de Thirwall, é preciso adicionar ainda um terceiro: a ironia da linguagem trágica. Se a ironia da ação trágica diz respeito à conversão do sentido de uma ação no seu oposto; e a ironia do poeta trágico diz respeito à distância reflexiva necessária para a compreensão do descompasso entre a intenção do herói trágico e o que ele efetivamente realiza; a ironia da linguagem trágica diz respeito à própria equivocidade do discurso do herói trágico, condição de possibilidade para que ele, sem o saber, seja em alguma medida o responsável pelo seu destino e desencadeie nos espectadores o distanciamento reflexivo necessário à experiência da ambigüidade que constitui o sumo da tragédia.⁹

A interpretação das ambigüidades introduzidas por Sófocles no discurso de Édipo como a condição de possibilidade para a sua auto-condenação e ao mesmo tempo para uma conversa silenciosa entre autor e espectadores, da qual os personagens da tragédia nada saberiam, coloca uma questão acerca da natureza da linguagem que transcende os limites de *Édipo rei* e mesmo os da tragédia como gênero poético. Trata-se de investigar o seguinte: até que ponto a linguagem da tragédia não implica necessariamente uma tragédia da linguagem?

Supondo que a linguagem da tragédia é constitutivamente irônica, na medida em que são as ambigüidades presentes nos discursos dos personagens trágicos que permitem a

ironia da ação trágica (análoga à peripécia) e a ironia do poeta trágico (análoga ao reconhecimento), o encaminhamento da questão sobre a relação entre a linguagem da tragédia e a tragédia da linguagem pode ser ajudado por uma distinção entre duas formas de ironia: de um lado, o que Wayne Booth chamou de “ironia estável”; de outro o que ele chamou de “ironia instável”.¹⁰

Por ironia estável, entenda-se aquela ironia de matiz mais clássico, que pressupõe a possibilidade de que, dadas condições favoráveis à compreensão, o interlocutor daquele que ironiza tenha como apreender o verdadeiro sentido do que está sendo dito pela negação e subsequente inversão do sentido aparente ou corriqueiro. A ironia estável, sob esse prisma, pode ser vista como um meio para um fim, como aquele tipo de (dis)simulação constantemente referido a Sócrates, que, ao representar o papel de ingênuo ou ignorante, conduziria aqueles que representam o papel de sábios a experimentarem a verdade existente para além do âmbito da representação.

Esse é o tipo de ironia trágica presente naquela leitura de *Édipo rei* que vê no percurso de Édipo a simples reiteração da força dos deuses, que, embora permitam ironicamente que o homem julgue estar no controle de sua existência, e aja como se fosse autônomo, no final aparecem e revelam que tudo aquilo não passara de ilusão, que o homem jamais deixara de ser uma marionete dos deuses.

A ironia instável, por outro lado, teria um matiz mais romântico, e o efeito imediato de seu aparecimento seria não apenas a inversão do sentido corriqueiro do dizer irônico, mas a desestabilização da possibilidade mesma de uma distinção definitiva entre o sentido corriqueiro ou aparente e o sentido verdadeiro ou essencial de um dizer. A ironia instável, sob essa ótica, pode ser vista como uma espécie de ironia reduplicada, que obrigaria o interlocutor daquele que ironiza a sustentar um distanciamento irônico-reflexivo inclusive com relação à sua própria interpretação do dizer original, o que converteria a tradução da ironia para a linguagem corriqueira em um novo dizer irônico – o qual, por sua vez, exigiria um novo distanciamento irônico-reflexivo, e assim o movimento da volta do eu sobre si mesmo teria de se repetir infinitamente, impossibilitando a fixação da diferença entre representação e realidade.

Esse é o tipo de ironia trágica presente em uma leitura de *Édipo rei* que não se sente pacificada com a idéia de que a tragédia como gênero poético seria a expressão conservadora da religiosidade grega, espécie de exortação contra as mudanças sociais e políticas ocorridas com o advento da democracia. Sob a ótica da ironia instável, a tragédia grega é uma descrição da condição do homem – do “eu inteligível do homem”, como diria Lukács¹¹ – como esse ser cindido, que se alimenta do paradoxo de, em certos momentos, até poder ser o que quer (ser), mas só poder saber desses momentos *a posteriori*, ou, em termos machadianos, postumamente. O problema é que, como sempre é possível uma nova interpretação póstuma de uma interpretação póstuma, a tensão dialética entre autonomia e heteronomia não pode ser definitivamente superada.

A partir dessa distinção, fica claro que só é possível falar em uma tragédia da linguagem se compreendemos a ironia da linguagem trágica como uma ironia instável, ou seja, um tipo de ironia que não permite uma estabilização definitiva do sentido de um dizer e, assim, condena aquele que fala ou escreve a manter-se sem um controle *a priori* do sentido daquilo que diz, em situação provavelmente análoga à do autor de *Édipo rei*, e certamente análoga à minha nesse ensaio.

2. Lukács e a ironia como objetividade do romance

Se não é meu objetivo fornecer uma posição fechada quanto ao tipo de ironia presente na tragédia de Sófocles, é importante ressaltar que, para um leitor da *Teoria do romance* de Lukács, causa estranheza a tese de que sem ironia não há tragédia. Para o pensador húngaro, a ironia, entendida romanticamente como “eterna agilidade”¹² ou reflexividade infinita¹³, não existiria ainda no “mundo fechado” dos gregos, que “conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos”.¹⁴

Na *Teoria do romance*, a ironia é definida como a “objetividade do romance”¹⁵, aquilo que garante a essa forma uma fidelidade à situação histórico-filosófica do mundo em que surge, caracterizado como aquele onde “a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente”, onde “a imanência do sentido à vida se tornou problemática”, mas ainda assim é buscada.¹⁶ O romance, escreve Lukács, “é a epopéia do mundo abandonado por Deus; a psicologia do herói romanesco a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, ela sucumbiria no nada da inessencialidade”.¹⁷

A partir dessa definição, torna-se patente que, para Lukács, a linguagem da tragédia ainda não comportaria o tipo de negatividade que configura o que antes chamei de tragédia da linguagem. Essa negatividade insuperável, essa ironia instável seria propriedade exclusiva do romance, cujas “categorias estruturais coincidem constitutivamente com a situação do mundo”¹⁸ moderno. Isso significa que, para o pensador húngaro, uma síntese entre eu e mundo, vida e essência como a que teria existido na Grécia só se tornaria novamente possível com uma mudança da situação do mundo. Se, por um lado, tal mudança não estaria descartada – e a sua posterior adesão ao socialismo já foi entendida como tentativa de realização dessa síntese –, ao menos quando da elaboração da *Teoria do romance* ainda estaria distante.

No que diz respeito ao objeto desse ensaio, o conceito de ironia em Machado de Assis, a menção a Lukács se justifica em dois sentidos. Em primeiro lugar, ao defender incisivamente a ironia como objetividade do romance, parece-me que Lukács deixa claro que a interpretação de um romance, para fazer jus a seu objeto, tem de incorporar o tipo

de ironia que lhe é próprio. Nesse sentido, é preciso combater as interpretações das *Memórias póstumas* que estabilizam a ironia de Brás Cubas, atribuindo-lhe um sentido último, seja filosófico ou ideológico.

Em segundo lugar, e deixo essa questão em aberto, será que um olhar póstumo para a tragédia a partir da ironia do romance machadiano não tornaria no mínimo problemática a ficção lukácsiana de um “mundo fechado dos gregos”? Em outras palavras: se a ausência de ironia na tragédia tem como sua condição de possibilidade a idéia de um mundo onde as perguntas são respondidas antes mesmo de serem formuladas, não seria interessante contrapor a esse mundo “o velho diálogo de Adão e Eva”, episódio das *Memórias póstumas* que Machado grafa só com reticências justamente para indicar que um mundo assim fechado só é possível na ausência da linguagem?¹⁹ O problema é que se assumirmos que o único antídoto para a tragédia da linguagem é a sua ausência, seremos inevitavelmente obrigados a concordar com a sabedoria de Sileno como relatada por Nietzsche²⁰, mas isso é outra história. Cheguemos logo a Machado de Assis.

3. A ironia trágica de Machado de Assis

Falar na presença da ironia em Machado de Assis é um lugar-comum. Sobretudo nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, seu uso é conspícuo. Desde a célebre dedicatória, passando pelo jogo de oposições do primeiro capítulo e pela apresentação dos personagens, até as constantes parábases de Brás Cubas, em que ele, à moda de Aristófanes, interrompe o curso da narrativa para se endereçar diretamente ao leitor, a ironia é onipresente. Lidos isoladamente, porém, esses usos da ironia visariam a produzir um efeito cômico, quando se voltam para a caricatura dos defeitos do narrador, ou satírico, quando realçam o caráter grotesco de certos traços das elites brasileiras. Assim, para que se possa caracterizar a ironia das *Memórias póstumas* como uma espécie de ironia trágica, cumpre fazer uma análise panorâmica da estrutura da obra, da série de peripécias que levaram Brás Cubas a converter-se finalmente em um defunto autor.

A série dessas peripécias se inicia no capítulo 23, com a morte da mãe de Brás Cubas, que lhe deixa com “os olhos estúpidos, a garganta presa, a consciência boquiaberta. Quê? uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mãe carinhosa, esposa imaculada, era força que morresse assim tratada, mordida pelo dente tenaz de uma doença sem misericórdia? Confesso que tudo aquilo me pareceu obscuro, incongruente, insano...”.²¹

A súbita descoberta do caráter trágico da existência, que ele chama de “obscuro, incongruente, insano”, precipita Brás Cubas em um estado de luto, que, de acordo com Freud, parece-se muito com o estado melancólico, sem se confundir com ele, na medida em que o luto suspende apenas temporariamente os investimentos libidinais do sujeito

no mundo, ao passo que a melancolia tende a suspendê-los definitivamente.²² Escreve Brás Cubas: “Creio que por então é que começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil”.²³

Ao perceber o começo do desabotoar da melancolia, Brás Cubas faz de tudo para fugir a ela, e investe todas as suas energias em retornar ao bulício, à vida que tivera antes da morte de sua mãe. Tenta-o primeiro com Eugênia, até descobrir a sua coxidão, que põe tudo a perder, e depois com Virgília, a noiva que seu pai escolhera para ele. Quando está indo pedir a sua mão em casamento, porém, o seu relógio cai ao chão e se quebra, e, ao ir consertá-lo, ao tentar fazer o tempo voltar a andar, ele depara com Marcela, o seu amor de juventude, corroída pelas bexigas.

As evidências da morte sem sentido de sua santa mãe, da coxidão de Eugênia e da varíola de Marcela não são ainda suficientes para que ele abandone o afã de escapar àquele destino de melancólico. Ao chegar à casa de Virgília, um pouco atrasado, mas decidido a pedir sua mão em casamento, ele olhou para ela e “a sensação foi tão penosa, que recuei um passo e desviei a vista. Tornei a olhá-la. As bexigas tinham-lhe comido o rosto; a pele, ainda na véspera tão fina, rosada e pura, aparecia-me agora amarela, estigmada pelo mesmo flagelo que devastara o rosto da espanhola. Os olhos, que eram travessos, fizeram-se murchos; tinha o lábio triste e a atitude cansada”.²⁴

O episódio da alucinação, em que, como numa fusão cinematográfica, Marcela e Virgília, passado e futuro se fundem, é aquele em que a ironia da ação trágica encontra o seu ápice. Desde a experiência da morte de sua mãe, que lhe revelou sem encobrimentos o parentesco essencial entre ser e devir, vida e morte, geração e corrupção, tudo o que Brás Cubas fez foi tentar voltar ao bulício, à crença no “grande futuro” que tivera antes daquela vivência decisiva. Cada nova tentativa de voltar à vida – a uma vida não maculada pelo peso da finitude – teve no entanto sempre o resultado inverso do que ele esperava. Quanto mais fugia da morte, Brás Cubas ironicamente mais ia ao seu encontro. Até que, no encontro fatal com Virgília, ao contrário do que acontecera nos anteriores, ele finalmente reconheceu a impossibilidade da fuga. Ao projetar na pele imaculada da noiva a varíola que corroera a beleza de Marcela, torna-se-lhe patente que ele já não necessita de mais nenhuma evidência objetiva do parentesco essencial entre vida e morte. Ao contrário. Doravante é a sua consciência que se encarregará de antecipá-lo alucinatoriamente.

Nesse momento, em que Brás Cubas ganha uma distância reflexiva em relação às suas experiências imediatas, fica claro que ele está condenado a ver sempre na felicidade presente “uma gota da baba de Caim”.²⁵ Essa visão da Natureza como “mãe e inimiga”²⁶, que só dá a vida para poder dar a morte, acabará por vedar todos os possíveis caminhos de Brás Cubas até a ação, e assim, condenado à inação, ele finalmente assumirá a tez cadavérica daquele que não foi, que, por ter vivido como um morto, acabou por converter-se em um defunto autor. E que, para fechar as suas memórias com chave de

ouro, escreveu o célebre capítulo das negativas, gabando-se por não ter transmitido “a nenhuma criatura o legado de nossa miséria”.²⁷

Essa ironia da ação trágica, no entanto, só se torna visível a partir daquele distanciamento irônico-reflexivo que caracteriza tanto o poeta quanto o espectador da tragédia. Assim, a ironia que desfaz todas as tentativas de investimento na vida do Brás Cubas personagem depende do “desdém dos finados”²⁸ que caracteriza o distanciamento do Brás Cubas narrador. Isso significa que o leitor não pode jamais esquecer que a existência de Brás Cubas como configurada nas *Memórias póstumas* emana do interesse daquele que a reconstrói postumamente. Interpretar esse interesse, que condiciona o que será lembrado e esquecido, é fundamental para apreender o sentido do romance.

Na primeira metade do século XX, a interpretação canônica era a que atribuía ao Brás Cubas narrador, confundido com o autor Machado de Assis, um “pirronismo niilista”.²⁹ No âmbito dessa interpretação, Machado seria um melancólico que, por saudade de um mundo em que ser e devir, vida e morte não se confundiam, teria usado toda a sua verve irônica para apresentar o ridículo das empresas do homem diante da inexorável finitude de sua condição. Brás Cubas, sob essa ótica, seria um revoltado metafísico não muito diferente de seus primos dostoiévskianos.

Na segunda metade do século XX, no entanto, com a invenção por Roberto Schwarz de um “Machado brasileiro”³⁰, a sua obra deixa de ser lida em chave universalista e passa a ser lida como reflexo da ideologia da classe dominante de um país na periferia do capitalismo. No âmbito dessa leitura, o livro teria sido ironicamente escrito por Machado contra o seu narrador Brás Cubas, cuja filosofia melancólica e cuja volubilidade nada mais seriam do que a expressão do modo como o tipo social que ele personifica defende os seus privilégios falando metafisicamente da impossibilidade de transformar a condição humana, e, conseqüentemente, o que quer que seja.

Se, na primeira leitura, a ironia é um instrumento para a reprodução no plano formal da relação entre geração e corrupção, cuja consciência dilacera e revolta o melancólico, na segunda leitura a ironia é um instrumento para a crítica da ideologia. Apesar de sua aparente disparidade, ambas definem a ironia machadiana como uma espécie de ironia estável, assim literalmente sepultando – *sêma*, em grego, diz tanto sentido quanto sepulcro³¹ – o movimento da obra.

Quando se atenta, no entanto, para o fato de que, no ato mesmo de negar a vida, Brás Cubas a afirma com a criação de uma obra de arte; e também para o fato de que, apesar de sua classe social, Brás Cubas ainda assim toca em uma sabedoria trágica que dificilmente se deixaria reduzir à mera necessidade de conservar seus privilégios, as leituras melancólica e ideológica, sem perderem a sua força, esbarram em algo que, na obra, resiste à estabilização de seu sentido. Essa resistência é o que mais propriamente

caracteriza a ironia machadiana, que é trágica na medida em que, contrariamente a suas intenções, o narrador afirma a vida quando queria negá-la, ou o autor encontra a contradição humana onde queria encontrar apenas a contradição brasileira.

Quando se fala em uma ironia trágica de Machado de Assis, portanto, é preciso entender esse genitivo como simultaneamente objetivo e subjetivo, como uma técnica específica do autor, e como tal em certa medida passível de estabilização, mas, ao mesmo tempo, como aquilo que impossibilita o império da técnica e assim resguarda e torna visível o caráter ironicamente trágico da própria realidade, fundamento ontológico daquilo que anteriormente eu havia chamado de “tragédia da linguagem”.

* Patrick Pessoa é doutorando em filosofia pela UFRJ/PPGF.

¹ Esta entrevista pode ser encontrada no DVD extra que acompanha a versão restaurada com cenas inéditas de *Noites de Cabíria* (IT, 1956), editada pela distribuidora Versátil.

² Cf. SCHLEGEL, F. “Gespräch über die Poesie”. In: *Kritische und theoretische Schriften*. Stuttgart: Reclam, 2002.

³ MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 11.

⁴ THIRLWALL, C. *apud* MENKE, C. *Die Gegenwart der Tragödie: Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, p. 63.

⁵ SZONDI, P. “Versuch über das Tragische”. In: *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, p. 213.

⁶ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1992, p. 61: “Peripécia [*metábole*] é a mutação dos sucessos no contrário”.

⁷ *Ibidem*, p. 61: “O Reconhecimento [*anagnórisis*], como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para a amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita”.

⁸ Cf. nota 4.

⁹ Em *Édipo rei*, um exemplo claro da equivocidade da linguagem trágica aparece na cena em que Édipo, ouvindo os apelos do coro para libertar a cidade da peste, profere o seu discurso, que não é nem univocamente uma sentença judicial, expressão do novo direito que ele quer instituir ao instaurar um processo racional contra o assassino de Laio, nem unicamente uma maldição, expressão do velho direito personificado por Tirésias. Édipo repreende o coro com as seguintes palavras: “O melhor dos reis havia desaparecido: cumpria levar as investigações a fundo. Vejo-me nessa hora de posse do poder que ele teve antes de mim, de posse do seu leito, da mulher que ele já havia tornado mãe [...]. Sendo assim, eu é que lutarei por Laio, como se ele tivesse sido meu pai. [...] Seja quem for o culpado, proíbo a todos, neste país onde tenho o trono e o poder, que o recebam, que lhe falem, que o associem às preces e aos sacrifícios, que lhe dêem a menor gota de água lustral. Quero que todos, ao contrário, o lancem para fora de suas casas, como a imundície de nosso país: o oráculo augusto de Delfos há pouco me revelou isso. Eis como pretendo servir ao deus e ao morto. Rogo aos céus que o criminoso, quer tenha agido a sós, sem se trair, ou com cúmplices, tenha uma vida sem alegria, vivida miseravelmente, como um miserável; e, se porventura viesse a admiti-lo conscientemente em meu lar, que eu sofra todos os castigos que minhas imprecações lançaram sobre outros”.

¹⁰ Cf. BOOTH, W. *A rhetoric of irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

¹¹ LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, pp. 45ff: “O caráter criado pelo drama [...] é o eu inteligível do homem; o criado pela épica, o eu empírico. O dever-ser, em cuja desesperada intensidade busca refúgio a essência proscrita da terra pode objetivar-se no eu inteligível como psicologia normativa do herói; no eu empírico, ele permanece um dever-ser”.

¹² SCHLEGEL, F. *apud* SZONDI, P. “Friedrich Schlegel und die romantische Ironie”. In: *Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 24: “Ironia é a clara consciência da eterna agilidade, do caos infinitamente pleno”.

¹³ Cf. *Ibidem*, p. 18: “Como auto-referencialidade, a reflexão é a expressão do isolamento do sujeito, e parece confirmá-lo. Enquanto o sujeito torna-se objeto de si mesmo, porém, ele ganha distância de si mesmo, vê-se a si mesmo e ao mundo e novamente supera através dessa visão conjunta [*Synopsis*] a divisão [*Spaltung*] que a reflexão produzira. É verdade que o mundo ainda está presente nessa síntese apenas como aparência [*Schein*], e a divisão interior, que o tornar-se objeto significa, só pode ser superada [*aufgehoben*] em uma segunda reflexão. Como esta, igualmente, não desaparece, o processo continua, com uma sempre renovada potenciação da reflexão. O caráter aparente do mundo e do próprio ser aumenta, a reflexão torna-se cada vez mais vazia”.

¹⁴ LUKÁCS, G. *Op. cit.*, p. 27.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 93ff. “A ironia do escritor é a mística negativa dos tempos sem deus: uma *docta ignorantia* com relação ao sentido; uma amostra da manobra benéfica e maléfica dos demônios; a recusa de poder conceber mais do que o fato dessa manobra, e a profunda certeza, exprimível apenas ao configurar, de ter na verdade alcançado, vislumbado e apreendido, nesse não querer saber e nesse não poder saber, o fim último, a verdadeira substância, o deus presente e inexistente. Eis por que a ironia é a objetividade do romance. [...] A ironia, como auto-superação da subjetividade que foi aos limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus”.

¹⁶ *Ibidem*, p. 55: “O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”.

¹⁷ *Ibidem*, p. 90.

¹⁸ *Ibidem*, p. 96.

¹⁹ Cf. MACHADO DE ASSIS, J. M. *Op. cit.*, p. 85.

²⁰ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia. das letras, 1992, p. 36: “Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: – Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer o que seria mais salutar para ti não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer”.

²¹ MACHADO DE ASSIS, J. M. *Op. cit.*, p. 53.

²² FREUD, S. “Trauer und Melancholie”. In: *Psychologie des Unbewussten* (Studienausgabe Band III). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000.

²³ MACHADO DE ASSIS, J. M. *Op. cit.*, p. 55.

²⁴ *Ibidem*, p. 72.

²⁵ *Ibidem*, p. 20: “Ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota de baba de Caim”.

²⁶ Ibidem, p. 24.

²⁷ Ibidem, p. 173.

²⁸ Ibidem, p. 54.

²⁹ Cf. MEYER, A. *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: São José, 1958, p. 14.

³⁰ Cf. SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. E também: SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

³¹ Cf. GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 53.