

O PAPEL DA IRONIA NA ORGANIZAÇÃO FORMAL DO ROMANCE MACHADIANO (ANOS 1870)

DOI: 10.47677/gluks.v24i3.503

Recebido: 09/09/2024

Aprovado: 22/10/2024

CORDEIRO, Rogério¹

RESUMO: Análise dos primeiros romances de Machado de Assis a partir do conceito de ironia formal, estabelecendo parâmetros de compreensão do narrador e das personagens enquanto agentes da instância organizadora da narração. Entende-se que a ironia é um instrumento de mediação através do qual Machado instala a reflexão como método de autoesclarecimento do efeito do narrado, um dispositivo não-artístico que compõe a arte da composição.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis, Ironia, Romance.

Para conseguir organização artística expressiva no romance, Machado de Assis empregou recursos estilísticos de linguagem e discurso inovadores no campo narrativo, desenvolvendo um tipo de experimentalismo (se podemos dizer assim) como resultado de muita meditação e cuja poética vai se modificando a cada novo trabalho. Dentre os recursos utilizados, um dos mais destacados é o da ironia, ativo dos mais elaborados na renovação do gênero.

A teoria estética geral e a crítica literária já listaram inúmeros tipos diferentes de ironia, cada um deles condicionado a um uso específico: ironia verbal, de situação, de evento, de gesto e de palavra; ironia retórica, socrática, romântica, moderna, pós-moderna, trágica, dramática, cósmica, niilista e outras. Além disso, é comum relacioná-la com procedimentos tais como a sátira, o humor, o chiste e a paródia, com os quais chega a se confundir. Quanto à criação estilística, um extenso repertório de dispositivos já foi identificado em seu uso:

¹ Doutor em Literatura Brasileira; Professor titular de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – cordeiro.ufmg@gmail.com

entonação, pontuação, repetição, inversão, justaposição, litotes, preterição, oximoro etc. (Kierkegaard, 1991; Booth, 1974; Muecke, 1995)

Machado fez uso dos diversos modos com que a ironia se reveste e os empregou com razoável liberdade. A crítica pesquisou o assunto com interesse, analisando um leque de opções que parece inesgotável. De modo geral, no entanto, a maioria tomou a ironia como tropo ou figura de linguagem, raramente como técnica de construção ou método narrativo. As duas coisas se misturam mesmo. Em um dos primeiros estudos sistemáticos sobre o estilo machadiano, Alcides Maya defende que a ironia é instalada através do *humour* e é considerada a principal responsável pela desfiguração do universo criado, garantindo, ao mesmo tempo, a consciência desse processo. Nesse escopo, promoveria a superação de gêneros determinados: “Não constitui critério de escola, não representa, sequer, um gênero de regras fixas: é antes oposição aos gêneros, a consciência do escritor sobreposta à norma, o indivíduo exprimindo-se livremente”. (Maya, 1912, p. 11) Apesar de destacar a questão da ironia no universo machadiano, o crítico a considera inferior ao *humour* e dominada por ele.²

Augusto Meyer também parte do *humour* para chegar à ironia, reforçando a tese filosófica anterior: “O humorista sente com viva ironia os caprichos volúveis do eu que se forma e se deforma, afirma e tropeça logo num desmentido cômico, mito em andamento, cancha de contradições, arlequinada moral”. (Meyer, 1958, p. 88) O crítico a reconhece como disposição da personalidade ficta, marcada pela volubilidade e pela contradição e aponta ainda o uso sistemático desse recurso por Machado, que foi se tornando um “maníaco da ironia”, deixando-se seduzir por ela até que se transformasse em um vício de espírito. A ironia, então, perderia graça e entraria em rotina: “A monotonia da análise irônica reduz sem cessar todas as manifestações de espontaneidade a um determinismo rígido de manias”. (Meyer, 1958, p. 83) É preciso distinguir claramente o que está misturado na análise de Meyer: de um lado, seu juízo de valor, que condena a reincidência cansativa dos recursos irônicos como meio de buscar efeitos cômicos ou céticos; de outro, o reconhecimento da ironia como forma de composição verdadeiramente artística, central na poética machadiana,

² Antes de Alcides Maya, o crítico Silvio Romero [1897] acusou Machado de fazer uso mecânico do *humour*. (Romero, 1992, p. 162-164)

responsável por expor dramaticamente o movimento subjetivo da prosa, descobrindo os meios para isso.

Para fechar este pequeno repertório, Ronaldes de Melo e Souza reconheceu na ironia sua importância estrutural, o cerne artístico e filosófico da prosa machadiana, permitindo pensar o próprio pensamento: “A fim de compreender a desconstrução a que o narrador machadiano submete a estrutura arquitetônica da epistemologia, necessário se torna definir o sentido e o alcance especulativo da ironia como forma revolucionária do conhecimento”. (Souza, 2006, p. 35-36) Situando o escritor brasileiro numa tradição que inclui Cervantes, Fielding, Swift, Sterne e Voltaire, ressalta particularidade de seu estilo: “A ironia do narrador reside na utilização da técnica narrativa da expectativa desiludida, que se confirma na neutralização das possibilidades dramáticas”. (Souza, 2006, p. 100)

Esses exemplos esparsos representam esforços autônomos que concorrem para a interpretação da ironia como dispositivo formal e não como tropo ou figura de linguagem, iniciativa mais comum. Com isso, contribuem para os trabalhos de análise dos romances de Machado de Assis de modo particular, partindo do problema mais difícil e relevante de sua poética do romance: a técnica e o método de composição narrativa.

* * * * *

A ironia formal – matéria deste estudo – difere substancialmente da ironia verbal: essa se desenvolve livremente apenas no nível do conteúdo, não alcança o plano da construção, que é o campo de ação da outra; ou seja, uma delimita o sistema de significados dos eventos narrados, enquanto a outra ordena o âmbito da narração. De modo geral, a ironia verbal se caracteriza como mecanismo de linguagem que permite dizer algo com a intenção de dar a entender o contrário, sua habilidade consiste em inverter noções. Esse tipo de ironia produz então uma cadeia de sentidos abertos, multiplicando as interpretações possíveis até o infinito (Muecke, 1995, p. 48), e para cuja execução é exigido do ironista que combine uma série de expedientes estilísticos. (Schoentjes, 2003, p. 117-133) Jogando livremente com noções opostas ou justapondo intenção e efeito de modo contraditório, a ironia se concretiza por meio de uma semântica que altera, na raiz do significado, o sentido das palavras. Pensando na obra

de Machado de Assis, esse tipo de ironia modaliza de diferentes maneiras as situações armadas na ação, nas manifestações das personagens ou na projeção do narrador. Trata-se, portanto, de um dispositivo que dissemina por toda a narrativa. Quanto à ironia formal, é diferente, ela não cria sentidos metafóricos dentro da narrativa, mas se torna responsável pela combinação de sentidos contrastantes subsistentes como método.

Essa concepção nasce nos fins do século XVIII dentro do círculo de Jena, pelas mãos de Tieck, Solger e os irmãos Schlegel. Apesar de nenhum deles ter desenvolvido um trabalho sistemático a respeito, cada um tratou a ironia em seus escritos, alguns dos quais revelam sua lógica de construção e a maneira inovadora de seu funcionamento. Para dar acabamento ao problema da ironia como forma, ocorreu a combinação de duas linhas intelectuais: a parábase aristofânica e o princípio de reflexão de Fichte.

Retomando rapidamente o debate, a parábase é um recurso de palco característico da comédia ática, um expediente técnico de encenação que promove cesuras internas na forma e suspende a ação com o fim de a reiniciar na forma de reflexão sobre ela mesma, seja como constructo, como chave de interpretação ou como efeito estético. É importante destacar que a reflexão não é externa ao desenvolvimento da forma, mas parte interior dela. De maneira paradoxal, a suspensão dramática se mostra extraordinariamente ativa, e nisso consiste a tensão interna da parábase, pois ela integra e desagrega, ao mesmo tempo, a unidade da peça. (Cornford, 2001, p. 34-45; Duarte, 2000, p. 13-49)

Essa aceção de reflexão como dispositivo imanente da forma artística foi reconhecida pelos românticos alemães, como Friedrich Schlegel e Novalis. Para esse último, existe uma disposição mimética nessa operação, isto é, originada na forma dramaturgica, constituindo um tipo de performance: “O mímico vivifica em si uma determinada individualidade arbitrariamente. [...] Dúplice atividade do criar e do conceber, unificada em um único momento, uma perfeição recíproca da imagem e do conceito, através do qual o objeto e o conceito estão prontos”. (Novalis, 1988, p. 123 e 125) Esse entendimento a respeito da reflexão corresponde aos princípios da ironia, ainda seguindo os autores do romantismo. Schlegel retoma a ideia para defini-la: “A ironia é a consciência clara da eterna agilidade” (Schlegel, 1997, p. 153). Dois aspectos devem ser destacados: primeiro, a ironia é tomada

como princípio de análise do ato criador – “O artista deve ter profundo conhecimento e ciência dos seus meios e fins” (Schlegel, 1997, p. 93) –, e, segundo, é entendida como princípio de análise da criação desenvolvido nela mesma – “A ironia é uma síntese absoluta de antíteses absolutas, alternância de dois pensamentos conflitantes que continuamente engendra em si mesma”. (Schlegel, 1997, p. 66) Neste ponto, vê-se que o ato de reflexão é robustecido e potencializado pelo idealismo fichteano, que defende que o ato de refletir é produzido por um trabalho incessante da consciência que se põe e se repõe no ato de pensar, fazendo-se de si mesma instrumento e objeto da reflexão. Assim, a atividade reflexiva se desdobra continuamente entre o pensar e o pensar-o-pensamento-que-pensa. (Benjamin, 1993, p. 36-47)

* * * * *

A forma da reflexão é o substrato da ironia machadiana, que a usou como recurso de construção em praticamente todos os gêneros a que se dedicou. Embora constitua um método de construção comum nos quatro romances (*Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*), o modo de executá-lo se diversifica muito, podendo-se encontrar diferentes estratégias em uma única obra. É preciso reconhecer que esses modos de construção não são independentes, mas nascem uns dos outros. Seu ponto de partida é a disposição mimética, que engendra algum tipo de disjunção no interior da forma; dessa disjunção nascem as condições necessárias para o desenvolvimento da autorreflexão, que passa a ser parte integrante da forma. Com base nessas condições, o procedimento irônico é elaborado de maneira cada vez mais integrada à prosa narrativa.

O gatilho que dispara igualmente a mimese e a ironia é a mobilidade. O ironista, como mímico, nunca preserva uma ideia, nunca defende a mesma opinião ou continua no mesmo lugar de fala, ou, ainda, nunca permanece o mesmo: ele penetra em si mesmo com o fim de se revelar, enquanto os matizes de sentimentos, ideias e atitudes também são expostos e analisados. No fundo, busca dramatizar-se. Essa é a forma do narrador dos primeiros romances, responsável por disciplinar a prosa. Como o narrador se metaboliza o tempo inteiro – seja do ponto de vista existencial, psicológico ou ideológico – seu discurso é plástico e a cada movimento opera-se uma modalização da linguagem, especificando-se estilisticamente.

Tomem o primeiro capítulo de *Ressureição* como exemplo, o qual, embora romanesco, nada tem de simples do ponto de vista da construção. Em cinco parágrafos curtos, surpreendemos a mobilidade vertiginosa do narrador. No início é descritivo, inventariando o dia, a natureza, a casa do protagonista e as cercanias, num estilo solto e superficial. Logo arrisca uma breve reflexão sobre a transitoriedade do tempo e da vida. Ato contínuo, salta para a consciência de Félix, quebrando o distanciamento que até então mantinha com relação ao enunciado, elabora uma pergunta ao leitor, e volta a Félix, dessa vez analisando as suas ações, para logo fazer um resumo de sua biografia e comentar sua posição social. Outra mudança e faz considerações sobre os eventos já narrados, sobre os que ainda irá narrar, os meios a serem empregados e, enfim, sua realização. Ocorre uma espécie de *perpetuum mobile* (Bakhtin, 1997, p. 230-240), objetivado no estilo mutante do narrador: em poucas linhas ele vai da descrição ao diálogo, passando pela análise, a reflexão e a narração, sem descuidar da unidade, apesar da significativa variação de tom.

No ponto em que paramos ocorre uma transformação mais decisiva, formalmente relacionada com as anteriores: o narrador, que se mostra onividente, onisciente e onipresente, capaz de desvendar tudo, do prosaico ao metafísico, de repente rompe o distanciamento, insere-se na narrativa e começa a fazer parte dos fatos: “Se assim me posso exprimir”, “não direi que fosse...”. (Assis, *Ressurreição*, 2008, vol.1, p. 236) São exemplos pelos quais o narrador dramatiza a si mesmo. Com essa atitude, ele se cola à forma geral do romance, pois, se a entendemos como a força que articula o plano da narração ao do narrado, vemos que o narrador faz o mesmo com relação a si. Explicando melhor: o narrador, que, por definição, é um elemento já instalado no âmbito da narração, ao se personificar na história, desdobra-se e se inscreve também no campo do narrado, passando a fazer parte dos dois níveis simultaneamente. Estruturalmente falando, deparamos diante de dois seres distintos, com funções diferentes na economia do romance. Mas, dentro dessa dinâmica, as referidas estruturas se misturam e se modificam mutuamente: quando o narrador, instalado no plano da narração, enuncia a si mesmo no terreno do narrado, trata-se de um ser que se desdobra em dois; quando o narrador, instalado no âmbito do narrado, age por si mesmo, trata-se de – nova dobra – dois seres que se convertem em um, pois toda ação é mostrada por meio da narração.

O eu da narração se encontra implícito no eu do narrado, comandando-o de perto; esse, por sua vez, age, e sua ação é uma forma de dramatização daquele que por seu intermédio se presentifica no enredo. A fala de um completa a ação do outro e vice-versa, pois eles são o único e o mesmo; ambos são narradores, mas a fabulação – marcada pela verossimilhança e pela coerência dos fatos da narração – encobre a disjunção para que assumam aparência mais natural possível.

Mas a ironia desnuda tudo isso e evidencia seu modo próprio de funcionamento. Ela se inicia quando o narrador se personifica na história, criando assim um segundo eu. Um deles, o eu da narração, permanece soberano, comandando a trama; o outro revela quem é e o que pensa, dramatizando assim o primeiro, sobre quem, de outro modo, seria impossível acessar em profundidade. Por exemplo, a ambiguidade do narrador – e, conseqüentemente, da narrativa como um todo – só fica clara quando ele se insere nela e tece algum comentário sobre o próprio trabalho: em um passo, como vimos, se mostra indeciso (“Se assim me posso exprimir”); em outro, afirma sua autoridade autoral – “Entendamo-nos, leitor; eu, que te estou contando essa história...” (Assis, *Ressurreição*, 2008, vol. 1, p. 310) –; e outro ainda se posiciona aquém dos eventos narrados – “Decidam lá os doutores da Escritura qual destes dous amores é melhor. Eu por mim não sei decidir, ambos são amores” (Assis, *Ressurreição*, 2008, vol. 1, p. 263). A mobilidade do narrador se concretiza porque ele se investe de uma personalidade, tornando-se mais palpável. A formalização do eu reúne, como unidade, as tendências opostas de sua cisão; assim, os dois agem a mesma ação e falam a mesma fala. A manifestação formal do ironista se evidencia nessa combinação de matizes heterogêneos, pois ele está empenhado em apreender o seu objeto, que, neste caso, é ele próprio: “Trata-se de uma constante audição das vozes mutantes que ressoam dentro dele”. (Auerbach, 2006, p. 250)

* * * * *

Nos romances iniciais, a dramatização do eu-narrante é garantida por sua própria desenvoltura e mobilidade. A disjunção parece mesmo criar dois seres independentes, como interpreta uma parte dos críticos que a notaram. José Luiz Fiorin (2002, p. 103-126) e Dilson Ferreira da Cruz (2009, p. 285-286), ambos baseados na teoria semiótica, defendem que o

eu-narrante e o eu-narrado são dois “actantes” completamente distintos, enquanto a presença invisível do enunciador venha a ser o dispositivo que os põe em relação, dirigindo-os igualmente. Para José Raimundo Maia Neto (2007, p. 108), o duplo do eu-narrante é o próprio autor, que afinal escreve o livro. Já para Álvaro Martins (2004, p. 85-86), o narrador, dotado de uma personalidade própria, é considerado uma personagem. Sem prejuízo para nenhuma dessas interpretações, penso que a disjunção não torna o narrador o outro de um outro (autor, enunciador ou personagem), mas virtualmente o outro de si mesmo. Em outras palavras, trata-se de uma operação mimética, na qual o eu se desidentifica de si, assume outra personalidade e a manipula de maneira que a aparência é de um ente autônomo; neste caso, a dramatização que ele dispara neste é a dramatização de si mesmo como outro.

Quando o círculo irônico se completa, ou seja, quando a disjunção do eu-narrante propicia a faculdade de um exercício de reflexão, podemos acompanhar a sua finalidade: o narrador se esforça em esclarecer o leitor sobre a organização da trama em diversas situações. Notem como exemplo a passagem em que se refere à união de Raquel e Meneses:

Aqui podia acabar o romance muito natural e sacramentalmente casando-se estes dous pares de corações e indo desfrutar sua lua de mel em algum canto ignorado pelos homens. Mas para isso, leitor impaciente, era necessário que a filha do coronel e o dr. Meneses se amassem, e eles não se amavam, nem se dispunham a isso. Uma das razões que desviavam da gentil menina os olhos de Meneses era que este os trazia namorados da viúva. De admiração ou de amor? Foi de admiração primeiro, e depois foi de amor; cousa de que nem ele, nem o autor deste livro temos culpa. (Assis, *Ressurreição*, 2008, vol. 1, p. 278)

Não se encontra ardência da paixão, nem vilania no combinado, nem interesse financeiro ou outro estímulo qualquer, motivações convencionais que despertavam o interesse do público leitor. A reflexão do narrador é esclarecedora: primeiro, porque explica a lógica do romance em andamento e, segundo, porque analisa o gosto dominante, simpático ao folhetim. Observem ainda que o narrador suspende o efeito de ilusão mimética do romance, reforçando que tudo não passa de prosa a qual ele manipula, pois sabe o que convém. Por fim, admite que segue um plano traçado de antemão, pelo bem do senso de verossimilhança que ele acabara de desrespeitar.

Em outro momento, denunciando agora o modelo dos romances históricos que ainda andavam em moda, o narrador faz discernimento de sua própria obra e mostra a coerência de composição que guia o seu trabalho:

No tempo em que os mosteiros andavam nos romances – como refúgio dos heróis, pelo menos – a viúva acabaria os seus dias no claustro. A solidão da cela seria o remate natural da vida, [...] lá a deixaríamos sozinha e quieta, aprendendo a amar a Deus e esquecer os homens. Mas o romance é secular, e os heróis que precisam de solidão, são obrigados a buscá-la no meio do tumulto. Lívia soube isolar-se na sociedade. (Assis, *Ressurreição*, 2008, vol. 1, p. 313)

Aqui temos um exemplo no qual o procedimento irônico não se realiza apenas internamente, discernindo a técnica, mas empreende também uma análise sobre uma modalidade específica do gênero romance, a partir da qual se pode deduzir o gosto literário disseminado e o condicionamento social de conjuntura que lhe dá suporte. O contraste entre as duas formas de romance – a que circulava e a do seu livro – deixa essa última em vantagem, pois se mostra mais original e mais nova, enquanto a do contexto figura como uma moda ultrapassada. Eis porque a reflexão nos romances de Machado não pode ser tomada como metalinguagem: a reflexão mediada pela ironia possui um raio de análise mais largo, abrangendo mais do que se encontra circunscrito na própria forma literária. A forma social também entra nesse campo de análise, desde que, é claro, encontre-se devidamente sedimentada na forma artística.

Outro emprego da ironia em *Ressurreição* está localizado num trecho no qual Félix se encontra com Lívia no teatro. A cena também é simples e convencional, apresenta ambiguidades que, no entanto, o leitor não tem dificuldade em interpretar.

Do que houve em cena durante esse ato pode-se afirmar que Félix nada soube absolutamente. O ato era curto, e Félix empregou todo o tempo em observar a moça, que, molemente reclinada na cadeira, acompanhava distraída o diálogo dos atores.

— Em que estará pensando essa moça? Dizia Félix consigo. Evidentemente não lhe importavam os suspiros do galã, nem as facécias do gracioso. Olha, mas não vê a cena. Estará à espera de algum namorado remisso? Mas quem é então esse lorpa que deixa entristecer uns olhos tão bonitos?

A ingênua da peça, que desde o ato anterior se sabia apaixonada pelo galã como é de jeito no teatro e no mundo, entrou precipitadamente em cena e

lançou-se nos braços do amado. Algumas palmas para o público premiam essa resolução inesperada e enérgica. Então começou entre a dama e o galã um diálogo de sentimento e paixão, um duelo de suspiros, um protestar de fidelidade e constância, que a plateia ouviu com demonstrações de entusiasmo.

— Ama, não há dúvida, continuou Félix a dizer entre si; basta ver como lhe brilham os olhos a cada frase do diálogo. Agradam-lhe os protestos do narrador e as lágrimas da dama. Creio que sorri; é de aprovação. Oh! Como está divina!”

Enfim, caiu o pano; e a viúva, que já no fim do ato parecera ter voltado à sua anterior preocupação, levantou-se, dizendo que se ia embora. (Assis, *Ressurreição*, 2008, vol. 1, p. 251)

Antes de analisar a atividade reflexiva do narrador, notem que a ironia narrativa foi montada estruturalmente: existe um contraste entre a expectativa de Félix, construída em correspondência com a cena do palco, e o destino que o espera. Se a atenção incidir sobre Félix, a ironia se efetiva novamente, pois o contraste não é entre o Félix do presente e o do futuro (na verdade, ele se mantém constante do início ao fim do romance), mas de estado de espírito, mostrando a gradação de sentimentos e a complexidade que se ergue daí: “A desconfiança tinha raízes na mobilidade do espírito e na debilidade do coração. A energia dele era ato de vontade, não qualidade natural: ele era mais que tudo fraco e volúvel”. (Assis, *Ressurreição*, 2008, vol. 1, p. 275) Nos dois casos acima ocorrem exemplos de “ironia de situação”, que se transforma em outro tipo, indo do externo da situação para o interno do caráter, colocando-os frente a frente. Assim, diverso do que aparece na teoria pura (Muecke, 1995, p. 36-37; Schoentjes, 2003, p. 56-57), a ironia ultrapassa o seu conceito; ela se deposita na estrutura da trama exigindo que o leitor desacomode com relação às peripécias do enredo convencional e se concentre nos detalhes para amalgamá-los no todo.

O jogo de posições da ironia formal ajuda como ler a passagem: Félix se posiciona atrás de Lívia e, assim, observa a mesma cena que ela observa, mas também observa a própria Lívia observando. Ao recuar, Félix se coloca em perspectiva: ele faz e, ao mesmo tempo, não faz parte da cena que ele observa. Esse recuo de Félix dramatiza o método irônico de reflexão, no qual o eu se põe fora da cena para atuar nela, mudando de posição com agilidade

impressionante, como vimos. Graças a ela, o narrador se insere na cena e ao mesmo tempo se coloca distante dela, pondo-se em perspectiva. (Sartre, 2005)

* * * * *

Em outros romances se encontram exemplos parecidos, como o seguinte, de *A mão e a luva*:

A primeira coisa que Estevão pôde descobrir é que a vizinha era moça. Viu-lhe o perfil... a face... os cabelos... o roupão... o broche de safira... Estevão, da distância e da posição em que se achava, não podia ver todas as minúcias que aqui lhes aponto, em desempenho deste meu dever de contador de histórias. O que ele viu, além do perfil, dos cabelos, e da tez branca, foi a estatura da moça... um livrinho, aberto nas mãos... (Assis, *A mão e a luva*, 2008, vol. 1, p. 325-326)

Aqui o narrador ocupa o lugar de Félix (no romance anterior), posicionando-se em certa perspectiva que o permitisse observar a cena integralmente, além do que pode ver a personagem nela presente e incluí-la. A novidade está na reflexão, mais diretamente dirigida para a constituição da cena narrada, isto é, explicitando sem rebuscos o método de narração.

O procedimento irônico neste romance é parecido com o anterior, como se pode ver. De fato, muitos recursos são repetidos sem grandes alterações, mas outros são inteiramente reformulados, apresentando maior engenho. É o caso da inserção da figura do leitor: em *Ressurreição* se encontram algumas passagens nas quais o leitor é referido e levado a participar de algum modo da reflexão. Em *A mão e a luva* este recurso é mais bem preparado e seu efeito é mais interessante, fruto do domínio maior sobre a técnica formal da ironia.

Vimos que em *Ressurreição* o leitor é acionado e serve como uma espécie de duplo do narrador para que esse último desenvolva reflexão sobre a engenharia interna da própria narração; ato contínuo, amplia-se o escopo e o narrador reflete também as modas literárias. Esses expedientes são retomados em *A mão e a luva*, mas não se repetem simplesmente; eles são reelaborados e ganham profundidade. Desde o início a narrativa expõe as reviravoltas de Estevão, jovem advogado que foi inspirado literariamente por Byron e Werther, admirando paixões extremas e melancolias rasgadas. Tão logo avistou Guiomar, apaixonou-se intensamente, mas, preterido, passou a desejar a morte. O narrador demonstra certa

compaixão por Estevão – “na prosa e na realidade era rapaz como poucos” (Assis, *A mão e a luva*, 2008, vol. 1, p. 323), mas não deixa de notar seu déficit moral, seu espírito negligente, pouco dado à vida prática e ao ofício, colocando-se na sombra dos estamentos.³ A narrativa associa a literatura e o político, personificadas nessa única personagem, que se mostra aquém daquilo que a modernidade deixava à vista: na política, não alcançava o progresso do bem público, a civilidade impessoal e burguesa, reduzindo tudo a caprichos sem consequências: “Suas aspirações políticas deviam naturalmente morrer em gérmen. Eram aspirações vagas, intermitentes, vaporosas...”. (Assis, *A mão e a luva*, 2008, vol. 1, p. 323) No que refere à literatura, sua interpretação é mais envenenada no sentido de acompanhar o significado histórico que acusa, estabelecendo o vínculo entre estilo e gosto com o seu momento social. Comentando as literatices de Estevão, o narrador debocha rasgado: “Esta questão, de que se ri o leitor de hoje, como hão de rir os seus sobrinhos de outras análogas puerilidades...” (Assis, *A mão e a luva*, 2008, vol. 1, p. 324). Estevão é o clichê da literatura romântica cuja superficialidade caiu na rotina do romance e ao qual o público leitor se acostumou: “Um leitor perspicaz, como eu suponho que há de ser o deste livro, dispensa que eu lhe conte os muitos planos que teceu em ir afogar a sua dor mortal naquele ainda mais mortal pântano de corrupção em que apodrece e morre tantas vezes a flor da mocidade” (Assis, *A mão e a luva*, 2008, vol. 1, p. 386). Ao desvendar a engenharia discursiva, a ironia desvenda também a engenharia social que dá suporte a ela, mostrando que a primeira é uma manifestação da segunda: o gosto literário convencional e regressivo é sustentado pelos estamentos sociais (e ajuda por sua vez a sustentá-los), o que garante a hierarquia das elites monetárias.

Vejam bem: em outro passo Guiomar está diante da madrinha tendo que eleger um esposo, armando-se uma situação de tensão imprevista. A baronesa tem preferência por Jorge, que é seu sobrinho, enquanto a moça, sabendo dessa predileção, tende para Luís Alves. Mas escolhe Jorge. A madrinha percebe que não era a vontade verdadeira da afilhada e ordena que se case com o outro, sem que Guiomar diga uma palavra. Neste momento, o narrador se volta

³ Ver o capítulo XI, “Luís Alves”, que inicia fazendo análise de sociologia do trabalho a partir das dores de amor de Estevão. (Assis, 2008, p. 238-239)

para o leitor e tece uma série de considerações que permitirão a ele compreender melhor os interstícios da cena:

Vê o leitor que a palavra esperada, a palavra que a moça sentia vir-lhe do coração aos lábios e querer rompê-los, não foi ela quem proferiu, mas a madrinha; e se leu atento o que precede verá que era isso mesmo que ela desejava. Mas por que o nome de Jorge lhe roçou os lábios? A moça não queria iludir a baronesa, mas traduzir-lhe infielmente a voz de seu coração, para que a madrinha conferisse, por si mesma, a tradução com o original. Havia nisto um pouco de meio indireto, de tática, de afetação, estou quase a dizer de hipocrisia, se não tomassem à má parte o vocábulo. Havia, mas isto mesmo lhes dirá que esta Guiomar, sem perder as excelências de seu coração, era do barro comum de que Deus fez a nossa pouco sincera humanidade; e lhes dirá também que, apesar de seus verdes anos, ela compreendia já que as aparências de um sacrifício valem mais, muita vez, que o próprio sacrifício. (Assis, *A mão e a luva*, 2008, vol. 1, p. 382)

Em poucas linhas, o narrador procede ironicamente dando insumo para a reflexão sobre a forma de construção do trecho (desvelando as intenções subjetivas da heroína, esmiuçando sua pessoa) e até mesmo do romance inteiro. A reflexão do narrador penetra bem mais do que as intenções subjetivas de uma personagem ou da outra; ela esmiúça situações contrastantes que se justapõem, revelando personalidades as quais representam posições sociais específicas: de um lado, um membro da elite com prestígio e dinheiro suficientes para moldar a vida de todas as personagens; de outro, uma moça que fazia parte da grande massa social pobre, de onde foi retirada graças à intervenção daquela com quem agora tem que se confrontar. Sabendo da bondade e da boa vontade da baronesa, Guiomar simula uma escolha resignada com o fim de despertar a compaixão da madrinha e torna-la solidária. O que a narrativa não explicita, no entanto, está lá, estruturando a cena: um ambiente social que exigia da protagonista certa habilidade de alguém que pretendesse contrariar as expectativas daqueles a quem ela devia prestar contas. Novo giro do narrador sobre si mesmo e sobre a técnica da qual se alimenta o seu estilo: sua análise ultrapassa a reflexão interna do funcionamento da ficção e lança luz sobre o funcionamento do regime social, onde os indivíduos livres não podem expressar sua verdade e precisam modular suas palavras diante de seus superiores. A máquina de reflexão irônica vai além – mais uma vez – da metalinguagem para se impor como máquina de reflexão sociológica da dinâmica brasileira.

Outra mudança está no papel do leitor: ele é levado a assumir função mais determinada na narrativa. No romance anterior também ocorrem referências ao leitor, o narrador chama sua atenção sobre um ponto qualquer; aqui, a novidade é que o narrador simula um diálogo, incorporando-o ao fluxo da narração. Encontramos a assimilação de uma voz por outra, assim, o discurso do leitor fica suposto no texto, em momentos esparsos e quase despercebidos. A disciplina formal da ironia funciona aqui de uma maneira específica, sobrepondo duas consciências distintas mas as mantendo autônomas, em uma fala única, e mesmo que somente uma dessas consciências se manifeste livremente, a ideia aparece por inteira, não em partes. O leitor entra em cenas como essa, como uma espécie de refletor do ponto de vista do narrador, um duplo seu. Esse expediente foi muito utilizado por Machado, especialmente nos romances maduros, nos quais a crítica reconheceu como um traço de modernidade e invenção.

Nos romances iniciais ele é usado com frequência, em alguns livros mais do que em outros: em *Ressureição* não é muito explorado, mas consegue se destacar; em *A mão e a luva* aparece em abundância, nas mais diversas ocasiões; em *Helena e Iaiá Garcia* diminui bastante, assim como diminui a inserção objetiva do narrador no plano do narrado. Isso não quer dizer que a reflexão foi abolida ou que a ironia perdeu força, ela foi, sim, reconfigurada para ser introduzida na trama por outros meios. Existem pelo menos duas razões para que isso tenha ocorrido. Em primeiro lugar, a composição é mais convencional nos dois últimos romances: a narrativa é mais lisa e corrente, pautada pela organização concatenada dos fatos, forma que não aceita bem a digressão analítica característica da ironia. Em *Ressureição* e *A mão e a luva* a narração se integra à reflexão de modo orgânico; por vezes, ocorrem interrupções no fluxo narrativo, mas isso não quebra a unidade formal do discurso, porque essa se alimentava dessa mudança de ritmo. Agora, em *Helena e Iaiá Garcia*, a narrativa está tão cerrada nos detalhes, que qualquer alteração em seu desenvolvimento comprometeria a totalidade e o sentido da narrativa. As personagens, apesar de apresentarem certa complexidade, agem como modelos. Por fim, os narradores demonstram pouca ciência dos fatos e pequena autoconsciência sobre a narração. Outro motivo consiste no enfraquecimento da prerrogativa do narrador na instância narrativa. Isso ocorre quando sua ação nesse âmbito

vai diminuindo em contraposição às personagens, que cada vez mais ocupam a função de narrar.

Por trás desse esquema se encontra a construção de duas técnicas distintas, ambas componentes da forma romance: a narração e a dramatização. (Nunes, 1983, p. 7-11) A composição integra essas técnicas e as faz trabalhar conjuntamente, não ocorrendo cesuras ou atrito entre elas. O que perturba a unidade não é esse arranjo, mas, a introdução de outra técnica, a da reflexão. Como vimos, a reflexão não é estranha à forma do romance, ao contrário, ela é responsável pela essência de composição deste gênero, pois ele possui, como própria, a capacidade de aprofundar a análise sobre o homem e o mundo. (Lukács, 2000, p. 30-31) O importante é reconhecer a reflexão se desenvolvendo interiormente, fator essencial para atestar a qualidade literária em questão. Nos dois romances tardios dessa fase, a reflexão foi acomodada ao fluxo narrativo, diminuindo, até quase a extinção. Talvez devido a essas razões, a ironia formal seja menos acionada e quase nunca por iniciativa do narrador.

* * * * *

Em *Helena*, a autoinserção do narrador no domínio do narrado altera o procedimento irônico, por meio do qual ele se imiscui nos eventos (“Eugênia desfiou uma historiazinha de toucador, que omito em suas particularidades por não interessar ao nosso caso”), confirma a sua ficcionalidade, quebrando a ilusão realista (“Estácio referiu à tia a cena do capítulo anterior e as palavras que lhe dissera Helena”), e introduz o leitor na trama, dizendo que se visse Eugênia na rua, se encantaria por ela, reestabelecendo a ilusão do verossímil. (Assis, *Helena*, 2008, vol. 1, p. 407, 408 e 406, respectivamente) A voltagem irônica neste livro é baixa, contudo o narrador não é impassível, distante ou insciente; ele conhece e interpreta os fatos, mas de uma maneira convencional, mais interessado nos eventos concretos do que na construção narrativa deles. A reflexão perde o seu papel explicador da engenharia da forma interna ou de sua projeção social, e se volta para as coisas mezinhas da história: o que Estácio pensou sobre Eugênia, qual a natureza do amor dos protagonistas, as intuições de D. Úrsula, as vilanias que Camargo tramava, os interesses em jogo no casamento de Estácio e Eugênia, as escolhas erráticas de Helena etc. Enfim, nada que fizesse grande diferença com relação ao padrão romanesco da época.

Em *Iaiá Garcia*, o convencionalismo também predomina; aqui não encontramos uma inserção direta do narrador na trama. Existem, entretanto, algumas marcas da materialidade do livro; são esparsas e sem ênfase, mas têm função, por menor que seja. No primeiro capítulo, por exemplo, anuncia: “No momento em que começa essa narrativa...” (Assis, *Iaiá Garcia*, 2008, vol. 1, p. 509); e no último, encerra a questão afirmando que o desencontro de Jorge e Estela foi “a causa originária dos acontecimentos narrados neste livro”. (Assis, *Iaiá Garcia*, 2008, vol. 1, p. 620) No mais, a onisciência que o narrador demonstra é previsível e comum, bastante conformada nos moldes do romanesco: penetra a consciência das personagens, mas só revela clichês; retarda alguma revelação, mas ela já é esperada; explica circunstâncias que, no fim das contas, já eram conhecidas.

No que diz respeito ao procedimento que analisamos, existem algumas inovações nesses romances que merecem ser destacadas, como o posicionamento das personagens enquanto consciência refletora do narrador, já observado antes, mas agora mais amadurecido. Evidentemente, isso está correlacionado com a forma narrativa como um todo, pois decorre do fato de se interpolar o narrador e as personagens como agentes responsáveis pela narração. Dada então a proeminência das personagens – a sua projeção no campo estrito do narrado para o da narração –, o uso de sua consciência como espelho refletor da fala do narrador aparece como recurso de autoanálise narrativa, sem que o narrador seja obrigado a criar digressões.

De acordo com isso, *Helena* apresenta um recuo na desenvoltura irônica do narrador, que não apresenta aquelas digressões que víamos antes. A sucessão de acontecimentos não se estrutura muito bem, cheia de lacunas e com algumas contradições; no fim, retoma-se o fio de trás para frente, esclarecendo alguns mal entendidos, como a verdadeira paternidade da protagonista, o incesto tangível entre ela e Estácio, a vida privada do Conselheiro etc.

Pensando nas estratégias narrativas, vemos que são as personagens que encetam a narração em muitos momentos, enquanto o narrador – às vezes insciente – trabalha a partir dos fatos já dispostos, sem saber muito bem como apreendê-los ou analisá-los. Devido à mediação fraca do narrador, as personagens deliberam sobre os fatos. Mas o acanhamento desse narrador tem limite, e ele acaba elaborando outra técnica para desenvolver a reflexão. O

recurso consiste em penetrar na consciência das personagens, uma vez que são elas que comandam a narrativa, e em construir a narração a partir dali. Quando pensamos nesse concerto de vozes, sua organização não fica clara em função da sobreposição de visões distintas. Trata-se de algo relativo à estruturação da prosa, mas não encontramos o narrador se ocupando em explicar o método de composição, como antes. Talvez encontremos o método de composição deste livro a partir de uma opinião solta de Helena, quando se refere à discordância de perspectivas como sendo algo natural: “É tudo uma questão de ponto de vista”. (Assis, *Helena*, 2008, vol. 1, p. 414) Ou seja, a autonomia da consciência das personagens, aliada à sua ação desenvolva no plano da narração, garante a plenivalência de suas ideias. Quando a estrutura narrativa as junta, cria condições para que essa autonomia ganhe forma e nada mais. Para o que interessa aqui, basta dizer que isso permitiu a uma das personagens desenvolver a autorreflexão do método narrativo, ou seja, assumindo ela mesma a função irônica de pensar o enredo.⁴

Em *Iaiá Garcia* ocorre algo ligeiramente diverso, quando a protagonista presencia o pai e a madrasta lendo cartas antigas: ela adivinha o assunto, compara a reação de um e de outro, desconfia da madrasta, relembra a carta, faz nova associação de fatos e a temos recolhida:

Sentada na beira da cama, com os pés juntos, as mãos fechadas entre os joelhos, os olhos cravados no espelho que lhe ficava de frente, Iaiá trabalhava mentalmente a sua descoberta. Confrontava o que acabava de ver com os fatos anteriores, de todos os dias, isto é, a frieza, a indiferença, a estrita polidez dos dous, e mal podia combinar uma e outra coisa; ao mesmo tempo advertia que nem sempre estava presente quando Jorge ali ia, ou fugia-lhe muita vez, e podia ser que a indiferença não passasse de uma máscara. Demais, a comoção da madrasta era significativa. Estendeu o espírito pelo tempo atrás, até o dia da primeira visita de Jorge, e lembrou-se que ele estremeceu ouvindo a voz de Estela, circunstância que lhe pareceu então indiferente. Agora via que não. (Assis, *Iaiá Garcia*, 2008, vol. 1, p. 567)

Ora, todo trabalho mental de Iaiá representa o próprio trabalho formal do narrador. Esse, por sua vez, precisa disciplinar a narrativa, apesar da profusão dos pontos de vista.

⁴ Ver o capítulo XXV, cujo desenvolvimento se encontra totalmente sob domínio de Salvador, que a certa altura explicita: “Tudo é essencial em minha narração”. (Assis, *Helena*, 2008, vol. 1, p. 492)

Também é ele quem dispõe do tempo para estruturar os eventos, quem amarra os dados dispersos e lhes dá ordem e razão, quem reconsidera todos os aspectos, separando e depois comparando os argumentos contra e a favor um ato ou um fato e, por fim, os analisa. Como no exemplo anterior, as personagens assumem a função de refletir sobre a composição. Mas nesses romances tardios, diferentemente do que ocorre em *Ressureição* e *A mão e a luva*, a reflexão não se despreza da dramatização dos eventos, nem quebra o ritmo da narração; ela é encadeada em pleno fluxo narrativo.

Apesar de mais romanescos, *Helena* e *Iaiá Garcia* apresentam uma construção intrincada, razoavelmente complexa. Neles, a ironia formal é instalada, sem contudo criar o desvio digressivo que a caracteriza. Talvez por isso possa passar despercebida, dando a impressão de que foi abolida dessas narrativas, como afirma um estudioso do assunto. (Martins, 2004, 123-124) De fato, se não se atentar para os elementos estruturais da ironia formal, assim como para a sua lei oculta de funcionamento, tendemos a não perceber que ela muda de forma. Nesses romances, nos quais a ironia mimética demonstra energia mais contida, em que ela perde a arbitrariedade artística e parece mesmo não existir, Machado desenvolveu de outra maneira. Ela se encontra mais bem combinada com a forma narrativa, pois foi internalizada por ela, superando dialeticamente a forma anterior, isto é, incorporando suas ideias, mas as utilizando em correlação com outro contexto formal.

Em uma passagem de *Iaiá Garcia*, Valéria exige de Luís Garcia que ele a ajude a convencer Jorge a ir para guerra no Paraguai; ela dá seus motivos, dizendo que a situação política exigia sacrifícios extremos e que os interesses do país deveriam se sobrepor aos particulares:

Valéria proferiu estas palavras com certa animação, que a Luís Garcia pareceu mais simulada que sincera. Não acreditou no motivo público. O interesse que a viúva mostrava agora em relação à sorte da campanha era totalmente novo para ele. Excluído o motivo público, algum haveria que ela não quisera ou não podia revelar. Justificaria ele a resolução? (Assis, *Iaiá Garcia*, 2008, vol. 1, p. 400)

Notem que apesar da técnica variar pouco com relação ao seu emprego anterior, ocorre nova superação de forma. O trecho mostra Luís Garcia analisando a iniciativa de Valéria, procurando descobrir, por trás das intenções manifestas, a sua real motivação. O

procedimento irônico não é desenvolvido diretamente pela personagem, mas a partir dela, por iniciativa do narrador, cuja intervenção, embora sutil, mostra-se decisiva no redesenho do método. O narrador se transfere facilmente para dentro da consciência de Luís Garcia, e inicia então um trabalho sutil de penetração, descobrindo e analisando as suas ideias; chega então a dramatizar o pensamento da personagem, quando ela procura ajustar sua opinião a respeito da interlocutora. A ironia mimética é manejada para fazer parecer que a análise de Luís Garcia sobre Valéria representa o seu ponto de vista em ação, quando, na verdade, a análise que se estrutura por trás é a que verdadeiramente empreende a reflexão que importa, a reflexão que revela algo que a cena em si não mostra. Portanto, o que mais interessa observar, o ponto em que a superação referida se efetiva, não se refere à análise empenhada por Luís Garcia, mas à análise da análise de Luís Garcia, porque nela se revela o processo como um todo. Digamos que por trás de uma análise de primeiro grau, existe a análise de segundo grau, que incorpora e sobrepuja a outra.

A reflexão aqui realizada não é exatamente sobre o método de composição, mas sobre seus componentes: trata-se de personagem analisando personagem. Isto ocorre devido a uma alteração de estrutura, porque as personagens são dotadas de um tipo de autonomia que permite a elas avançarem para além de suas delimitações formais. Elas se analisam umas às outras não somente em função do andamento da trama, mas porque são possibilitadas de interceder por dentro da engenharia que constrói a trama. Ao mostrar a análise de uma análise, a ironia – carregando as personagens em seu bojo – revela a mola do método de composição, sem se referir a ele. O expediente utilizado é sutilmente elaborado: o discurso indireto livre irmana as consciências de ambos – narrador e personagem – de tal maneira que, apesar de o pensamento narrado ser o de Luís Garcia, é o discurso do narrador que lhe dá forma. (Câmara Jr., 1977) Em outras palavras, a autoconsciência típica de ser desenvolvida pelo narrador, se desdobrou e se formalizou na consciência da personagem e dali desenvolveu (por intermédio dessa personagem cuja consciência é ativa e reflexiva por natureza) a mimese. A última instância dela não se realiza por discurso direto, mas no discurso mesclado. Vale aqui a lembrança de uma máxima de Mikhail Bakhtin, segundo a qual a ideia do narrador sobre a

personagem é a “ideia de um discurso”, pois nesse caso se trata do discurso sobreposto ao discurso. (Bakhtin, 1997, p. 64)

Por outro lado, os juízos e valores de Garcia, crivados por ponto de vista definido, aproximam-se muito dos do narrador, ao ponto de parecer decalcá-los. Sem querer diminuir a já referida autonomia da personagem, que é motor da máquina de mimese neste romance, vejo-a como um duplo estruturado a partir de quem a consciência e a autoconsciência do narrador vai se constituindo ou se exprimindo.

* * * * *

A dramatização do eu – expondo e colocando em ação os matizes subjetivos como forças estruturadoras do enredo – se mostra como a base de elaboração do narrador com desenvoltura irônica, assim como da personagem como caracter. O princípio de composição é homólogo, comum a ambos. Isso não quer dizer que o narrador seja uma personagem, nem que a personagem seja um narrador, pois a similitude se dá no plano do desenvolvimento do enredo, não da forma.

Essa ordem de problemas aparece com frequência nos estudos sobre os romances posteriores, principalmente aqueles narrados em primeira pessoa. Brás Cubas, Bentinho e Aires se constituem como narradores-personagens no sentido clássico, isto é, tipificam a condição de sujeito na narrativa, dotados de uma personalidade específica, por mais móveis e volúveis que sejam. As demais personagens interagem com eles no plano do narrado, da significação do conteúdo e da ação. Quanto aos narradores dos primeiros romances – todos em terceira pessoa –, eles se mostram ausentes da história, não participam do desenrolar da trama. Como procurei demonstrar, embora esses narradores se imiscuem ao âmbito do narrado, eles se dramatizam mesmo é no âmbito da narração. A mobilidade ou metamorfose do narrador machadiano são amplamente reconhecidas nos romances maduros, mas nos iniciais, tidos como convencionais, não. Apesar da força contida da instância narrativa nesses livros, existe, todavia, uma complexidade no plano da construção que é relevante e que faz diferença. Os recursos da ironia formal requerem essa complexidade: cisão estrutural no nível da narração, dramatização do narrador, disjunção do eu-narrante e autorreflexão narrativa, e essas não são providências comuns nos romances da época.

A variedade de recursos, surpreendida na comparação dos romances, mostra que Machado testou vários deles, até se esgotarem para ele, naquele momento, os modos de uso em um específico tipo de narrativa. A questão parece ser a de encontrar uma técnica de narração moderna, mas em um meio cultural ainda em formação e sem autonomia de gosto estético. A criação de narradores reflexivos, que auxiliam, quando não conduzem, a interpretação do leitor, mostra a necessidade de equilibrar avanço artístico e recepção. A ironia formal, portanto, não se limita a um procedimento estilístico, ou uma decifração de sua engenharia, ela também se mostra como artifício de intervenção cultural em favor do esclarecimento da sociedade, seja refletindo sobre a máquina estilística do gênero romance, seja refletindo as peculiaridades das relações de classe no país. Trata-se de uma estratégia técnica e política ao mesmo tempo: incutir no público leitor o questionamento para desincumbir o entendimento pleno das estruturas de significação do romance, como também as normas sociais ali implicadas, que são, no fim das contas, as mesmas do público.

Referência

ASSIS, M. de. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

ASSIS, M. de. *Do teatro: textos críticos e escritos diversos*. Org. João Roberto de Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras; Ed. USP, 1993.

BOOTH, W. *A rethoric of irony*. Chicago: Chicago u. p., 1974.

CÂMARA Jr., J. M. “O discurso indireto livre em Machado de Assis”. In: *Ensaios machadianos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ao livro técnico; Brasília: INL, 1977, p. 25-41.

CORNFORD, F. M. *The origin of attic comedy*. Cambridge u. p., 2001.

- CRUZ, D. F. da. *O ethos dos romances de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin, 2009.
- DUARTE, A. da S. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP; FAPESP, 2000.
- FIORIN, J.L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2002.
- KIERKEGAARD, S. *O conceito de ironia*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades; ed. 34, 2000.
- MAIA NETO, J. R. *O ceticismo na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2007.
- MARTINS, Á. *Machado e Lima: da ironia à sátira*. Rio de Janeiro: Utópos, 2004.
- MAYA, A. *Machado de Assis: algumas notas sobre o humour*. Rio de Janeiro: Ed. Jacintho Silva, 1912.
- MEYER, A. *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras; Ed. USP, 1988.
- NUNES, M. L. *The craft of an absolute winner: characterization and narratology in the novels of Machado de Assis*. Westport: Greenwood press, 1983.
- PEREIRA, L. M. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1988.
- ROMERO, S. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.
- SARTRE, J.P. “Sobre John dos Passos e 1919). In: *Situações I: críticas literárias*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 37-45.
- SCHLEGEL, F. *Dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHOENTJES, P. *La poética de la ironia*. Madrid: Cátedra, 2003.
- SOUZA, R. de M.. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2006.

THE ROLE OF IRONY IN THE FORMAL ORGANIZATION OF MACHADO DE ASSIS'S NOVELS (1870s)

ABSTRACT: Analysis of the first novels by Machado de Assis from the point of view of the concept of formal irony, establishing comprehension parameters of the narrator and of the characters as agents of the organizational instance of the narrational process. We view irony as an instrument of mediation through which Machado de Assis installs pondering as a self-clarifying method of the effect of the narrated, a non-artistic device that constitutes his art of composition.

KEYS-WORD: Machado de Assis, Irony, Novel.