



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**PERSPECTIVAS DIALÉTICA E DISCURSIVA DA IRONIA:
POSSIBILIDADES DE COMPARAÇÃO ENTRE JORGE LUIS BORGES E MACHADO DE
ASSIS**

PATRÍCIA LIBRENZ

Foz do Iguaçu
2018



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**PERSPECTIVAS DIALÉTICA E DISCURSIVA DA IRONIA:
POSSIBILIDADES DE COMPARAÇÃO ENTRE JORGE LUIS BORGES E MACHADO DE
ASSIS**

PATRÍCIA LIBRENZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo

Foz do Iguaçu
2018

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação da Biblioteca Latino-Americana
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

L697

Librenz, Patricia.

Perspectivas dialética e discursiva da ironia: possibilidades de comparação entre Jorge Luis Borges e Machado de Assis / Patricia Librenz. - Foz do Iguaçu-PR, 2018.
155 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu - PR, 2018.
Orientador: Antonio Rediver Guizzo.

1. Borges, Jorge Luis. 2. Assis, Machado de. 3. Ironia na literatura. 4. Literatura - conhecimento. 5. Literatura comparada. I. Guizzo, Antonio Rediver. II. Título.

CDU 82.091

PATRÍCIA LIBREZ

**PERSPECTIVAS DIALÉTICA E DISCURSIVA DA IRONIA:
POSSIBILIDADES DE COMPARAÇÃO ENTRE JORGE LUIS BORGES E MACHADO
DE ASSIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo
UNILA

Prof. Dr. Felipe dos Santos Matias
UNILA

Prof.^a Dr.^a Lourdes Kaminski Alves
Unioeste

Foz do Iguaçu, 10 de agosto de 2018.

À Envy
(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

À minha instituição empregadora, a UNILA, por proporcionar a realização deste sonho com dedicação exclusiva.

Ao meu professor orientador, Dr. Antonio Rediver Guizzo, por ter acolhido a mim e à minha pesquisa em sua totalidade, por topar esta loucura que foi comparar Machado e Borges em um trabalho de Mestrado, pela confiança depositada, por sempre me transmitir a tranquilidade que eu precisava para fazer o que era necessário, por valorizar cada passo que eu dei nesta caminhada, pelos 24 meses de parceria. Graças à sua serenidade típica, nem parece que neste Mestrado eu passei por um acidente automobilístico, cuja consequência foi uma cirurgia, e por duas perdas irreparáveis em minha vida pessoal.

À professora Dr.a Mariana Cortez, que acompanhou meus passos desde a entrevista de seleção do mestrado e sempre me auxiliou em meu amadurecimento acadêmico.

Ao professor Dr. Luís Augusto Fischer, que, além de já ter contribuído de forma decisiva para esta pesquisa existir, graças a seu livro Machado e Borges, ainda veio de longe para participar da minha banca de qualificação, trazendo importantes contribuições e indicando possíveis caminhos para o amadurecimento deste texto.

Obrigada aos professores Felipe dos Santos Matias, da UNILA, e Lourdes Kaminski, da Unioeste de Cascavel, por aceitarem estar na banca de defesa desta dissertação. Sou muito grata a vocês por terem aceitado participar desta etapa.

A todos os professores e colegas do curso de Mestrado em Literatura Comparada da UNILA, minha gratidão por todo o conhecimento compartilhado. Devo meu amadurecimento acadêmico a cada um que cruzou comigo nesta jornada.

À professora Lúcia Locatelli Flores, da UFSC, que, além de ter exercido grande importância em minha vida profissional, por ter sido a pessoa que me ensinou e me motivou a exercer o meu ofício de revisora, ainda me concedeu a honra de revisar esta dissertação com tanto carinho e zelo.

Quero agradecer especialmente às minhas amigas Micheli Martini e Andrea Teixeira, pelos momentos únicos de conversa e reflexão sobre esta pesquisa inspiradora e reveladora em tantos aspectos, que vão muito além do universo acadêmico, e à minha irmã de coração, Alessandra Flach, pelo apoio incondicional.

Ao meu amor, Luiz, muito obrigada por estar ao meu lado nesta caminhada e me perdoe pelos momentos em que precisei trocar o conforto do sofá pela frieza dacadeira. Saiba que você foi um elemento determinante para minha saúde mental durante este processo, pois é meu centro de equilíbrio e meu porto seguro.

E, por fim, meu agradecimento mais que especial à Envy (*in memoriam*), uma cachorrinha incrível, com quem tive o imenso privilégio de conviver por pouco mais de 10 anos. Meu eterno amor e minha eterna gratidão a esse anjinho de quatro patas, que esteve comigo em absolutamente todas as etapas da minha vida acadêmica, desde a graduação até um pouco depois do exame de qualificação.

*Que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mí me
enorgullecen las que he leído.*

Jorge Luis Borges

RESUMO

Esta é uma pesquisa comparatista que tem o objetivo de aproximar seis contos — três de Machado de Assis e três de Jorge Luis Borges —, e analisá-los quanto à manifestação da ironia literária como recurso estético, focando no que denominamos, através de estudos de Sócrates e Foucault de “ironia dialética” e “ironia discursiva”. Para isso, realizou-se um percurso histórico buscando conceituar o que é ironia literária, partindo dos pressupostos socráticos e chegando à formulação de ironia moderna que se tem na atualidade. Para compor este capítulo teórico, valemo-nos de Brait (2008) e Moisés (2013), dentre outros pesquisadores que se debruçaram sobre o tema, relacionando-o ao conceito clássico de ironia. Na primeira análise, utilizando-se de chaves de leitura, foram comparados três textos, sendo eles *El Aleph* e *Agosto 25, 1983*, de Borges, e *A Chinela Turca*, de Machado. Utilizando Compagnon (2010), Barthes (2004) e Perrone-Moisés (2016) como principais aportes teóricos, o elo escolhido para aproximar as narrativas dos dois autores foi a metaliteratura. Na segunda análise, a partir de ideias trazidas por Nietzsche (2008) e Foucault (1999), faz-se uma análise acerca da construção do conhecimento, do valor da verdade para esta sociedade e, enfim, dos dogmas construídos a partir disso. Tentou-se demonstrar que tanto Jorge Luis Borges quanto Machado de Assis trabalham com essas perspectivas dentro de três contos selecionados para esta análise — *El Otro*, do escritor portenho, e *O Alienista* e *Ideias do Canário*, do autor carioca. Para isso, utilizaram-se de uma linguagem fortemente irônica permeando todo o discurso, a qual, então, denominamos “ironia discursiva”, denominação também baseada nos pressupostos foucaultianos, a fim de criticar a constituição de alguns discursos acerca do conhecimento (que circulavam no contexto de produção das narrativas). Com isso, foi possível hipotetizar que os autores buscam provocar uma reflexão: de que o excessivo valor que certas “formas de se fazer ciência” levam a humanidade a um dogmatismo empobrecedor que, por fim, reduz a experiência humana no mundo a seus conceitos e métodos constitutivos.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges. Machado de Assis. Ironia. Metaliteratura. Vontade de verdade.

RESUMEN

Esta es una investigación comparatista que tiene el objetivo de aproximar seis cuentos — tres de Machado de Assis y tres de Jorge Luis Borges —, y analizarlos en cuanto a la manifestación de la ironía literaria como recurso estético, enfocándose en lo que denominamos, a través de estudios Sócrates y Foucault de "ironía dialéctica" e "ironía discursiva". Para eso, se realizó un recorrido histórico buscando conceptualizar lo que es ironía literaria, partiendo de los presupuestos socráticos y llegando a la formulación de ironía moderna que se tiene en la actualidad. Para componer este capítulo teórico, utilizamos Brait (2008), Moisés (2013), entre otros investigadores que se inclinaron sobre el tema y lo relacionaron con el concepto clásico de ironía. En el primer análisis, en caso de que se trate de llaves de lectura, fueron comparados tres textos, siendo *El Aleph* y *Agosto 25, 1983*, de Borges, y *A Chinela Turca*, de Machado. Utilizando Compagnon (2010), Barthes (2004) y Perrone-Moisés (2016) como principales aportes teóricos, el enlace elegido para aproximar las narrativas de los dos autores fue la metaliteratura. En el segundo análisis, a partir de ideas traídas por Nietzsche (2008) y Foucault (1999), se hace un análisis acerca de la construcción del conocimiento, del valor de la verdad para esta sociedad y, en fin, de los dogmas construidos a partir de eso. Se intentó demostrar que tanto Jorge Luis Borges como Machado de Assis trabajan con esas perspectivas dentro de tres cuentos seleccionados para este análisis — *El Otro*, del escritor porteño, y *O Alienista* e *Ideias do Canário*, del autor carioca. Para ello, se utilizaron de un lenguaje fuertemente irónico permeando todo el discurso, que entonces denominamos "ironía discursiva", denominación también basada en los presupuestos foucaultianos, con el fin de criticar la constitución de algunos discursos acerca del conocimiento (que circulaban en el mismo contexto de producción de las narrativas). Con eso, fue posible hipotetizar que los autores buscan provocar una reflexión: de que el excesivo valor que ciertas "formas de hacerse ciencia" llevan a la humanidad a un dogmatismo empobrecedor que, por fin, reduce la experiencia humana en el mundo a sus conceptos y métodos constitutivos.

Palabras clave: Jorge Luis Borges. Machado de Assis. Ironía. Metaliteratura. Voluntad de verdad.

ABSTRACT

This is a comparative research that aims to bring six short stories — three from Machado de Assis and three from Jorge Luis Borges — and analyze them as to the manifestation of literary irony as an aesthetic resource, focusing on what we call, through studies of Socrates and Foucault of "dialectical irony" and "discursive irony." For this, a historical course was carried out seeking to conceptualize what is literary irony, starting from the Socratic presuppositions and arriving at the formulation of modern irony that is in the present time. To compose this theoretical chapter, we use Brait (2008) and Moisés (2013), among other researchers who have studied the subject, relating it to the classic concept of irony. In the first analysis, using three reading keys, three texts were compared: *El Aleph* and *August 25, 1983*, by Borges, and *A Chinela Turca* by Machado. Using Compagnon (2010), Barthes (2004) and Perrone-Moisés (2016) as main theoretical contributions, the link chosen to approximate the narratives of the two authors was the metaliterature. In the second analysis, based on ideas brought by Nietzsche (2008) and Foucault (1999), an analysis is made of the construction of knowledge, of the value of truth for this society and, finally, of the dogmas constructed from it. It was tried to demonstrate that both Jorge Luis Borges and Machado de Assis work with these perspectives within three short stories selected for this analysis — *El Otro*, by the writer from Buenos Aires, and *The Alienist* and *Ideas of the Canario*, by the author from Rio de Janeiro. For this, a strongly ironic language was used to permeate the entire discourse, which we call "discursive irony", a denomination also based on Foucault's assumptions, in order to criticize the constitution of some discourses about knowledge (which circulated in the context of narrative production). Thus, it was possible to hypothesize that the authors seek to provoke a reflection: that the excessive value that certain "ways of doing science" lead humanity to an impoverishing dogmatism that, in the end, reduces the human experience in the world to its concepts and methods.

Key words: Jorge Luis Borges. Machado de Assis. Irony. Metaliterature. Will of truth.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 MACHADO E BORGES: TÃO PRÓXIMOS E TÃO DISTANTES	17
1.1 LITERATURA COMPARADA	18
1.2 A VOZ DA CRÍTICA	22
1.2.1 Abel Barros Baptista	23
1.2.2 Alfredo Bosi	25
1.2.3 Antonio Candido	27
1.2.4 Beatriz Sarlo	30
1.2.5 Davi Arrigucci Jr.	33
1.2.6 Edwin Williamson	35
1.2.7 Leyla Perrone-Moisés	38
1.2.8 Luciana Namorato	42
1.2.9 Luís Augusto Fischer	44
1.2.10 Roberto Schwarz	47
1.3 DOIS MESTRES NA PERIFERIA	49
1.3.1 Brasil e Argentina, Rio e Buenos Aires	51
1.4 MACHADO E BORGES: OS MESTRES DO CONTO LATINO-AMERICANO	55
1.4.1 Opositores do Realismo	59
1.4.2 A ironia como estilo literário	63
2 OS PERCURSOS DA IRONIA E SUA APROXIMAÇÃO COM A LITERATURA	68
2.1 A CONCEPÇÃO DE IRONIA DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA AO SÉCULO XVIII	69
2.2 A ERA MODERNA E O SURGIMENTO DA IRONIA LITERÁRIA	74
2.3 A IRONIA E SEUS DESDOBRAMENTOS	79
2.3.1 Ironia discursiva	79
2.3.2 Ironia dialética	83
3 IRONIA DIALÉTICA E METALITERATURA: A CHINELA TURCA, EL ALEPH E AGOSTO 25, 1983	86
3.1 METALITERATURA: UMA BREVE REVISÃO DE CONCEITOS	87
3.2 A LIBERDADE LITERÁRIA POR MEIO DA METAFICÇÃO E DA IRONIA	90
3.2.1 A metaliteratura do ponto de vista de um narrador-leitor	90
3.2.2 A metaliteratura do ponto de vista de um autor-narrador	104
3.3 HUMOR, SARCASMO E IRONIA ENTRE OS DIÁLOGOS	112
4 A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO CIENTÍFICO-FILOSÓFICO: IRONIA DISCURSIVA E VONTADE DE VERDADE EM EL OTRO, IDEIAS DO CANÁRIO E O ALIENISTA	116

4.1 CIÊNCIA E FILOSOFIA EM MACHADO E BORGES À LUZ DE NIETZSCHE E FOUCAULT	117
4.2 (DES)ENREDANDO OS ENREDOS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SÓCIO-HISTÓRICAS	119
4.3 A BUSCA PELA VERDADE	123
4.4 A IRONIA EM TORNO DE CADA DISCURSO	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
REFERÊNCIAS	149

INTRODUÇÃO

Estudar um grande autor é sempre um grande desafio, mas aquilo que não nos desafia, também não nos transforma. Durante os Ensinos Fundamental e Médio, submetida a leituras precoces, foi-me difícil apreciar Machado de Assis. Durante a graduação em Letras, graças a um docente que soube conduzir as disciplinas de Literatura Brasileira, essa situação se inverteu e Machado de Assis passou a ser meu escritor brasileiro favorito. Em razão disso, decidi que, se um dia eu fizesse mestrado em estudos literários, pesquisaria esse autor. Então, quando a Universidade Federal da Integração Latino-Americana abriu o processo seletivo para o Mestrado em Literatura Comparada, percebi que era a hora de “dobrar a aposta”, pois seria necessário confrontá-lo com alguém à sua altura. Uma vez que a área de concentração do mestrado é em literatura latino-americana, seria pertinente que os autores selecionados fossem de países diferentes. A presença de um autor brasileiro deve-se não apenas por estar vinculada a uma instituição de ensino brasileira, mas também devido ao fato de julgar que é fundamental que a nacionalidade, a cultura e a língua dos pesquisadores estejam representadas neste estudo.

Desta forma, o critério de seleção levou em consideração não somente gostos e afinidades particulares, mas principalmente que os dois nomes escolhidos representassem a riqueza, a diversidade e a grandiosidade da literatura latino-americana. Queremos, com isso, mostrar que “a nossa literatura”, produzida aqui na América Latina, não deixa em nada a desejar em relação a outras literaturas mais consagradas. A nós não resta dúvidas de que, assim como nos países do Norte, aqui, “na periferia”, também produzimos literatura de qualidade, também temos escritores que deixaram um legado grandioso para a tradição literária. Essas pretensões nos levaram a voltar nosso olhar para autores que entraram para o cânone ocidental.

Quando se pensa, no Brasil, em um grande autor, Machado de Assis é praticamente unanimidade. Assim, uma vez feita a opção pelo escritor brasileiro, era necessário definir o seu contraponto. Como sempre tive contato com um excelente professor de literatura na minha graduação, não foi tão difícil chegar ao nome de Jorge Luis Borges. A sugestão do meu antigo professor veio com o peso do nome de Machado, que atua como uma triagem natural, uma vez que um gênio só pode ser comparado a outro gênio, caso contrário, o peso da balança literária penderá muito para apenas um dos lados.

Então, buscando harmonia, justiça e equilíbrio, fui pesquisar mais sobre Borges, sobre quem eu não sabia praticamente nada, e só então descobri que o argentino era um escritor, por assim dizer, “à altura” do nosso. Dois mestres na arte de fazer literatura.

O primeiro capítulo, dedicado exclusivamente aos dois escritores, trará, basicamente, a justificativa do trabalho. Neste texto, trataremos de suas vidas e de suas obras. Para isso, traremos pensamentos de críticos estudiosos desses escritores, tais como Antonio Candido (1970 e 1995), Alfredo Bosi (2006 e 2007), Beatriz Sarlo (2007 e 2008), Luís Augusto Fischer (2008), Roberto Schwarz (1987, 1990 e 2004), além de teóricos da área da Literatura Comparada para introduzir o tema, a exemplo de Coutinho e Carvalhal (2011), Texte (1893), Remak (1961), entre outros.

Acreditamos que há muito interesse por parte da crítica literária em analisar as semelhanças entre Machado e Borges. Entretanto, acredita-se que a contribuição desta pesquisa resida justamente na escolha dos contos e das chaves de leitura para viabilizar a comparação, além da estrutura de tripé. Até onde se pôde investigar, esses contos, dispostos de maneira triangular, nunca foram analisados conjuntamente. Por isso, após definir os nomes dos autores que seriam comparados, foi necessário encontrar nas obras desses escritores algo que os aproximasse, um ponto em comum entre os dois. Observamos que ambos são muito bem-humorados, o que faz com que o gosto pela ironia seja uma característica bastante marcante. Dessa maneira, o objetivo desta dissertação é analisar seis contos, três de cada autor, à luz da ironia literária. Buscamos analisar essencialmente contos da fase dita “madura” de ambos os escritores, maturidade literária que, segundo Fischer (2008), os dois atingem aproximadamente aos 40 anos de idade. No caso de Machado, seriam essencialmente as obras da fase madura, cujo divisor de águas deu-se com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e, no caso de Borges, o marco da reviravolta de sua literatura foi *Ficciones* (1944).

Sendo assim, os contos de Machado de Assis selecionados são, cronologicamente: *O Alienista* e *A Chinela Turca*, os dois da coletânea de contos *Papéis Avulsos* (1882); e *Ideias do Canário*, do livro *Páginas Recolhidas* (1899). De Jorge Luis Borges, elegemos os contos *El Aleph* (1949) - do livro homônimo; *El otro*, de *El libro de arena* (1975), e *Agosto 25, 1983*, do livro *La memoria de Shakespeare* (1983). É importante mencionar que não houve nenhum esforço ou intencionalidade em buscar contos em obras específicas. As narrativas foram sendo definidas gradual e naturalmente, ao longo do percurso da pesquisa, e os critérios utilizados foram, exclusivamente, as chaves de leitura que poderiam ser estabelecidas entre elas.

Em nossas análises, pretendemos, em primeira instância, observar como a ironia torna-se um recurso estilístico dos autores e de que forma ela foi utilizada por ambos. No segundo capítulo, para compreender a dimensão e a complexidade do conceito de ironia, de tão difícil definição e consenso, ocupamo-nos em percorrer a transformação e evolução de seu(s) conceito(s) ao longo da história, partindo da tradição grega e chegando a alguns estudos contemporâneos. Nesse capítulo, buscamos montar uma linha do tempo imaginária, explicando como foi que a primeira conceituação da ironia atribuída a Sócrates (hoje conhecida como “ironia filosófica” ou “ironia socrática”), migrou para a Retórica e, muito mais tarde, para a Literatura, nossa área de interesse. Depois, adentramos na Era Moderna e buscamos expor mais detalhadamente o surgimento da ironia literária a partir da concepção de ironia romântica, proposta por Schlegel (1797), e, por fim, em alguns dos estudos contemporâneos sobre o discurso irônico. Neste percurso, nossos aportes teóricos foram Schlegel (1797), Kierkegaard (1841), Brait (2008), Moisés (2013), Hutcheon (2000) e outros teóricos e pensadores sobre os quais esses autores propõem suas reflexões.

Além disso, procuramos delimitar os tipos de ironia com os quais nos deparamos nas análises, após observar que poderiam ser estabelecidas categorias para eles. Como não encontramos nenhum outro trabalho que definisse categorias para as diferentes formas de emprego da ironia, criamos um conceito novo, mas utilizando ideias já consagradas. Assim, a primeira análise estará focada na ironia utilizada de forma dialética (remetendo à dialética da maiêutica socrática), e a segunda análise mostrará a ironia no nível discursivo. Essas duas categorias, as quais denominamos *ironia dialética* e *ironia discursiva*, embora apareçam simultaneamente nos contos, serão explicadas separadamente, para fins didáticos, o que não significa que a presença de uma elimina a presença da outra, apenas reflete nossa opção de leitura em focar um elemento de cada vez e analisá-los separadamente. Então, onde há ironia dialética também há ironia discursiva e vice-versa, mas consideramos mais didático explicar uma em cada capítulo. Essa escolha deu-se devido à predominância e relevância de cada caso.

Já os capítulos três e quatro compreendem o estudo literário da pesquisa e consistem em duas análises triangulares. A metodologia usada para a comparação foram “chaves de leitura”, e cada análise foi realizada levando em consideração um ponto em comum diferente. A divisão será explicada detalhadamente a seguir.

O terceiro capítulo ocupará-se em analisar três contos, sendo: *El Aleph* e *Agosto 25, 1983*, de Jorge Luis Borges e *A Chinela Turca*, de Machado de Assis. A chave de leitura utilizada para esta análise foi a metaficção, ou metaliteratura. Nossos principais

aportes teóricos foram Perrone-Moisés (2015) e Compagnon (2010). Assim, buscaremos analisar como e tentar conjecturar por que os dois escritores optaram por uma linguagem irônica e dialética para provocar reflexão sobre contos metaliterários.

O quarto capítulo também será estruturado em cima de uma análise triangular, mas desta vez Machado de Assis será contemplado com dois contos (*Ideias do Canário* e *O Alienista*), ao passo que Borges contribuirá com um (*El otro*). A chave de leitura utilizada para esta análise foi a vontade de verdade presente no processo de construção do conhecimento científico e filosófico. Os principais aportes teóricos foram Nietzsche (1873) e Foucault (1970), sempre levando em conta as considerações pertinentes à análise da ironia discursiva.

Dessa maneira, o objetivo desta pesquisa é responder, basicamente a três questões: 1) Uma vez sabido que a ironia é um recurso estético presente e relevante na literatura borgiana e machadiana, que tipo de ironia os autores utilizam? 2) Uma vez que se analisam textos metaliterários, qual (meta)literatura está sendo ironizada? 3) Ao ironizar a visão de ciência e dos processos de construção do conhecimento, a qual conhecimento Machado e Borges se referem?

Ao término desse capítulo, traremos algumas considerações finais acerca das duas análises apresentadas até este ponto da pesquisa.

1 MACHADO E BORGES: TÃO PRÓXIMOS E TÃO DISTANTES

Um nasceu pobre, de pais apenas alfabetizados (o pai um mulato pobre, pintor de paredes, e a mãe uma portuguesa pobre, recém-chegada ao novo país, trabalhando em serviços humildes), o outro nasceu muito bem colocado socialmente, com pais requintados leitores (o pai professor e escritor, a mãe tradutora, ambos com ascendentes de primeira importância em seu país). (FISCHER, 2008, p. 9)

Um é brasileiro e escreve em português; o outro é argentino e escreve em espanhol. Os países podem ser vizinhos, mas as fronteiras socioculturais e históricas os afastam. A única semelhança nesse caso é a geográfica: ambos fazem parte da América Latina e estão, portanto, à margem do capitalismo e das vanguardas.

Joaquim Maria Machado de Assis (1839 – 1908) nasceu no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, onde viveu e morreu. Segundo Fischer (2008), Machado jamais saiu do país. De família bastante humilde, seu letramento é um mistério. A tese mais propagada é de que teria aprendido a ler e a escrever em casa, com a madrastra, e o padre da igreja na qual fora coroinha teria lhe ensinado um pouco do latim e da língua francesa (BOSI, 2006). Tudo o que ele sabe além das primeiras letras, de um latim e de um francês “básicos”, seria, portanto, fruto de um autodidatismo, de uma força de vontade e de uma autoinvenção fora do comum.

Para Roberto Schwarz, a prosa machadiana

é detalhista ao extremo, sempre à cata de efeitos imediatos, o que amarra a leitura ao pormenor e dificulta a imaginação do panorama. Em consequência, e por causa também da campanha do narrador para chamar atenção sobre si mesmo, a composição do conjunto pouco aparece. Entretanto ela existe, e, se ficarmos a certa distância, deixa entrever as grandes linhas de uma estrutura social. São estas que dão a terceira dimensão, ou integridade romanesca, ao brilho algo fácil dos gracejos de primeiro plano. Difícil de precisar, esta unidade latente é um segredo da obra machadiana. ([1990] 2000, p. 14)

Já Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (1899 – 1986) nasceu em Buenos Aires, na Argentina, mas mudou-se com a família para Genebra, na Suíça, em 1914, retornando a Buenos Aires somente em 1921.

[...] filho de uma família patriciana que tinha, como a velha senhora de um dos contos de *O informe de Brodie*, alguns próceres menores entre seus antepassados. A biografia de Borges, despida de atos espetaculares, é discreta na exibição de paixões privadas. Quase não tem importância uma

“vida” de Borges fora das histórias de encontros com os livros, as leais amizades literárias e algumas viagens que — sobretudo a primeira à Europa, entre 1914 e 1921 — foram capítulos de uma educação estética. (SARLO, 2008, p. 15)

O escritor argentino aprendeu com a avó, de origem inglesa, a ler em inglês antes mesmo de ler em língua castelhana. Bilíngue de berço, teve o privilégio de ter uma educação primorosa, uma vez que estudou na Suíça, além de ser fluente nos três idiomas de maior prestígio acadêmico (inglês, espanhol e francês), o que lhe permitiu ter, desde muito cedo, acesso aos principais clássicos do cânone literário. Morreu em Genebra, em 1986, aos 86 anos, tendo influenciado fortemente a literatura latino-americana do século XX.

[...] e também teria um impacto notável sobre uma ascendente geração de escritores da Inglaterra, da Itália, da França, dos Estados Unidos e de outros países, pois sua obra ampliava o alcance da ficção séria de forma surpreendente e estimulava os escritores a se afastar do realismo psicológico ou social baseado nos personagens, ou do realismo social do romance do pós-guerra, para adotar a ficção como um artefato reflexivo, retórico, propenso a uma fantasia [da qual não se envergonha] e a preocupações francamente intelectuais e até filosóficas. (GANDOLFO, *in* WILLIAMSON, 2011, p. 9)

Apesar de Machado e Borges não serem contemporâneos, há algo em suas obras que os aproxima: o gosto pelos temas universais e a maneira com que trabalham a ironia.

1.1 LITERATURA COMPARADA

A literatura comparada, ao contrário do que o nome sugere, não trata somente (embora também possa tratar) da abordagem de duas ou mais literaturas. Esta é uma área interdisciplinar por natureza, uma vez que pode propor aproximações entre os mais distintos campos do saber.

Surgida em contraposição aos estudos de literaturas nacionais ou produzidas em um mesmo idioma, a Literatura Comparada traz como marca fundamental, desde a sua constituição como disciplina acadêmica, a noção da transversalidade, seja com relação às fronteiras entre nações ou idiomas,

seja no que concerne aos limites entre áreas do conhecimento. (COUTINHO; CARVALHAL, 2011, p. 7)

A grosso modo, poder-se-ia afirmar que o estudo comparatista tanto pode traçar paralelos da literatura com as outras áreas, como estabelecer relações das diferentes artes entre si, sem que necessariamente isso envolva manifestação literária. Conforme Betz (1973), “toda pesquisa literária que se considere erudita tem de ser comparativa [, já] que nenhuma literatura europeia, à exceção da literatura da Grécia Antiga, desenvolveu-se em bases exclusivamente nacionais [...]”. (*Ibidem*, p. 54).

Desse modo, embora a natureza da própria literatura geral também sugira esse diálogo quase que simultâneo com outras áreas (como a história, a filosofia, a linguística etc.), nem toda pesquisa de literatura comparada pode ser considerada pesquisa literária, uma vez que aquela pode não abarcar estudos literários, enquanto que esta, embora também tenha caráter interdisciplinar, envolve, obrigatoriamente, análise de textos literários. Isso faz com que a literatura comparada seja mais transversal e mais flexível do que a literatura propriamente dita, conforme explica Eduardo Coutinho:

Tal transversalidade, ao assegurar à disciplina um caráter de amplitude, confere-lhe ao mesmo tempo um sentido de inadequação à compartimentação do saber que dominou as instituições do ensino no Ocidente a partir do Iluminismo, e projeta a Literatura Comparada em um terreno muito mais amplo, cujas fronteiras frequentemente se esgarçam, tornando difícil qualquer delimitação. Os estudos comparatistas abarcam, assim, desde o início não só a literatura de duas ou mais nações ou produzida em sistemas linguísticos distintos, como também as relações entre a literatura e as demais formas de manifestação estética ou as relações entre a literatura e outras áreas do conhecimento, em especial aquelas que fazem parte das chamadas Ciências Humanas. (COUTINHO; CARVALHAL, 2011, p. 7)

A literatura comparada teve sua origem na Alemanha, na segunda metade do século XIX, quando foi denominada de “Escola Francesa de Literatura Comparada”. Inicialmente, o objetivo desses estudos era o de investigar a origem das influências dos textos literários que circulavam na época, especialmente os do cânone europeu e norte-americano. O fundador da disciplina, Joseph Texte (1893), afirma: “assim como um organismo animal, uma literatura ou uma nação não crescem isoladas das nações e das literaturas vizinhas.”. Segundo esse autor, “Não há uma literatura nem talvez um escritor do qual se possa dizer que a história se encerra nos limites de seu país de origem.” (TEXTE, *in* COUTINHO; CARVALHAL, 2011, p. 44)

Alguns anos mais tarde, já no século XX, surgiu a “Escola Americana de Literatura Comparada”, que, apesar de menos ortodoxa que a Francesa, de acordo com Coutinho (2011), ficou subordinada a um sistema binário, o que limitou consideravelmente o âmbito dos estudos comparatistas, uma vez que

O foco nessa fase dos estudos comparatistas esteve centrado na abordagem de obras, autores ou movimentos literários, em contraposição uns com os outros, visando em geral à constituição de um sistema universal que pudesse estender-se a todo e qualquer contexto, independentemente de circunstâncias históricas e culturais específicas. O resultado foi uma dissociação, hoje reconhecida como falaciosa, entre o texto e o contexto, e o estabelecimento de uma hierarquia insustentável entre certas produções erigidas como modelares, provenientes evidentemente dos eixos tradicionais de estudos comparatistas, representados pelas culturas mais prestigiosas do Ocidente. (COUTINHO; CARVALHAL, 2011, p. 8)

Infelizmente, a Escola Americana, ao ignorar o contexto histórico de produção das obras, ignorava, também, uma das funções sociais da literatura, como por exemplo a reflexão a respeito de problemas sociais que passaram a figurar algumas obras. Contudo, conforme o que já foi exposto, em sua origem, a pretensão da literatura comparada era a de dedicar-se somente aos estudos literários, uma vez que esse caráter transdisciplinar surgiu apenas mais recentemente. Essa transformação começou porque

O olhar que guiava o comparatismo anterior descentrou-se, passando a assumir explicitamente o seu *locus* de enunciação, e a aura do objeto estético foi posta em xeque, dando lugar a outros tipos de expressão estético-literárias até então excluídas. O eixo tradicional dos estudos comparatistas abriu espaço para outras vozes, vindas de locais até então não levados em conta e de grupos cuja produção era frequentemente considerada secundária ou pouco relevante. O resultado é que o esquema binário, que durante longo tempo prevalecera no seio do comparatismo, foi reavaliado, e seu caráter excludente frequentemente substituído por uma visão de natureza inclusiva, que vem buscando contemplar formas alternativas de expressão, reconhecendo suas diferenças. (COUTINHO; CARVALHAL, 2011, p. 8)

Essas transformações que sofreu a disciplina foram tão profundas e mudaram tanto a natureza das pesquisas realizadas em seu âmbito, especialmente nas últimas décadas do século XX, que se pode afirmar que a Literatura Comparada sofrera uma verdadeira mutação, “por influência de correntes do pensamento como a Desconstrução, a Nova História e os Estudos Culturais e Pós-Coloniais” (COUTINHO; CARVALHAL, 2011, p. 8), impulsionados, também, após uma publicação de Edward Said, intitulada *Orientalismo*, que instiga sobre um pensamento decolonial.

Na nota à segunda edição do livro *Literatura Comparada: textos fundadores*, Eduardo Coutinho menciona a relevância da Escola Americana para o desenvolvimento da Literatura Comparada, mas afirma que

sua forte preocupação com a construção de uma “poética universal” e com a separação entre o estético e o político deu lugar a uma perspectiva a-histórica que a limitou consideravelmente. As reações a esse tipo de visão começaram a se fazer sentir por volta da década de 1970, sobretudo nos contextos situados fora do grande eixo dos estudos comparatistas. (2011, p. 9)

Assim, estando em alta os discursos pós-coloniais relacionados especialmente à independência cultural dos países colonizados, logo a literatura comparada ganhou simpatizantes na América Latina, cuja literatura tendeu, por um período, ser moldada à moda europeia, tendo em vista que neste continente o processo de colonização ainda é muito intenso e arraigado, conforme argumenta Coutinho:

[...] a Literatura Comparada em suas primeiras manifestações sobre a produção literária do continente atuou como mais um elemento ratificador do discurso da dependência cultural. Mais tarde, contudo, graças à própria evolução da disciplina e ao questionamento na América Latina em torno de suas diferenças culturais, o comparatismo mudou completamente seu eixo de atuação e é hoje um dos focos de maior efervescência nos estudos latino-americanos. (COUTINHO; CARVALHAL, 2011, p. 11-12)

Talvez esse sucesso da disciplina neste subcontinente deva-se ao fato de nossas fronteiras serem muito “porosas” e os limites entre os países não conseguirem impedir o fluxo e a movimentação de pessoas e, conseqüentemente, de culturas, promovendo uma miscigenação de manifestações artísticas. Dessa maneira, em uma região fronteiriça esse intercâmbio cultural faz-se muito latente, e, quando, já no século XX, reconheceu-se a necessidade de comparação entre as diversas formas de arte e não apenas entre as literaturas dos diferentes países, Remak (1961) defendeu que “a literatura comparada, pelo menos em teoria, pode comparar qualquer coisa que seja comparável, não importa o quanto as obras sejam antigas ou recentes” (*in* COUTINHO; CARVALHAL, 2011, p.197).

Segundo Jacques Fux (2016), autor do livro *Literatura e Matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo*,

Os estudos interdisciplinares em Literatura Comparada desejam ampliar os campos de pesquisa e a aquisição de competências e expressam a

tendência a ultrapassar fronteiras, sejam elas intelectuais, artísticas ou culturais, além de trabalhar com novas possibilidades de expressão artística e formas de conhecimento. (p. 29)

Com a Literatura Comparada em voga na América Latina, começaram a surgir revistas e eventos científicos especializados, além de associações nacionais no Peru, no Uruguai, na Argentina e no Brasil, (país-sede da ABRALIC — Associação Brasileira de Literatura Comparada), além da Associação Internacional de Literatura Comparada, a AILIC. É importante ressaltar que a maioria dos trabalhos de excelência que vieram à tona sobre literatura comparada latino-americana são frutos de anais de Congressos organizados por essas associações, cuja iniciativa é de pesquisadores em sua maioria com vínculo docente em alguma instituição superior de ensino. Valendo-se do sucesso e da pertinência desses estudos é que a UNILA — Universidade Federal da Integração Latino-Americana — abriu um dos poucos cursos de pós-graduação no Brasil voltado exclusivamente à Literatura Comparada.

Associando-se à preocupação com a busca da identidade, agora já não mais vista por uma óptica ontológica, mas sim como uma construção passível de questionamento e renovação, a Literatura Comparada na América Latina parece ter assumido com firmeza a necessidade de focar a produção literária do continente a partir de uma perspectiva própria, e vem buscando um diálogo verdadeiro no plano internacional. (COUTINHO; CARVALHAL, 2011, p. 12)

Embora o Mestrado em Literatura Comparada abra um leque de possibilidades para o comparatismo, a opção desta pesquisa foi focar na comparação entre dois autores que representam a literatura de dois países. Esta escolha deve-se à própria formação acadêmica dos pesquisadores.

1.2 A VOZ DA CRÍTICA

“Está morto: podemos elogiá-lo à vontade.”

Machado de Assis

A fortuna crítica referente a esses dois escritores, se analisada separadamente, é interminável, mas em se tratando de estudos comparados, há ainda alguma dificuldade em se encontrar material, uma vez que as semelhanças entre eles não

são tão óbvias num primeiro momento. Por essa razão, compilamos aqui a opinião de vários estudiosos que se dedicaram a estudar Machado e Borges, separada ou comparativamente. Sem hierarquizá-los por sua importância dentro dessa área do conhecimento, optamos por trazer ao texto os críticos selecionados em ordem alfabética.

1.2.1 Abel Barros Baptista

É português, professor de literatura na UNL (Universidade Nova de Lisboa), em Portugal, e escreve livros de crítica literária. Seus estudos sobre Machado de Assis ganharam notoriedade no Brasil, e um deles, em particular, nos interessa muito pela sua abordagem peculiar e específica da linhagem contista do escritor carioca: *A emenda de Séneca — Machado de Assis e a forma do conto*. Trata-se de um artigo publicado no Brasil, no ano de 2005, no qual o autor pondera que

Se nem todos os contos de Machado de Assis são excepcionais, o decisivo assenta noutra qualidade: serem exemplos brilhantes do género literário “conto” e, ao mesmo tempo, absolutamente singulares, como se Machado fosse o inventor dum género por que ninguém mais se tivesse interessado. Paradoxal que pareça, isto caracteriza os grandes contistas não se distinguirem por escreverem contos extraordinários mas por inventarem a forma do conto. [...] Além de ser o maior contista da língua, Machado de Assis é um dos fundadores do conto moderno. Lembremos que Tchekhov e Maupassant publicaram o primeiro livro de contos nos anos 80, justamente a década em que a singularidade do conto machadiano se define. Antes disso, a referência é obviamente Poe. (BAPTISTA, 2005, p. 2-3)

Baptista fala também da dificuldade que existe em definir o género “conto”, um texto em prosa, que conserva algumas características do romance, mas não é romance; agrega a brevidade da crônica, mas não é crônica.

Neste sentido, descobrir a forma do conto [...] significa produzir o novo preservando algum elemento reconhecível, qualquer coisa que se reitera: significa, em particular, explorar e comprovar a possibilidade de livre experimentação que caracteriza o romanesco sem recusar a sujeição à brevidade da forma. Não cabe, assim, nem pressupor uma forma genérica dedutível do caso particular nem presumir alguma singularidade irreduzível que impedisse cada conto de aderir ao género. (BAPTISTA, 2005, p. 4)

Assim, como nenhuma teoria do conto parece satisfatória, ocorreu que esse género tornou-se uma espécie de “Novo Mundo” da literatura, no qual cada escritor

pode inventar sua própria forma. Julio Cortázar, exímio contista argentino, é autor da famosa frase: “O romance vence sempre por pontos, enquanto o conto deve vencer por nocaute”. Talvez essa metáfora seja a melhor definição que se tem por ora.

Como muito bem observa Baptista, o gosto por histórias curtas é perceptível em todos os romances da segunda fase de Machado. O autor cita como exemplo *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance composto por vários capítulos curtos, muitos com enredo principal, a ponto de se tornarem quase autônomos entre si, mas “introduzidos pela forma livre da composição romanesca, através de procedimentos de digressão que arrastam inevitavelmente o problema da integração no todo” (p. 4). Essa era a técnica usada por Machado de Assis para “amarrar” o leitor, introduzindo um mistério ao final de cada capítulo, a fim de encontrar as respostas no(s) capítulo(s) seguinte(s), semelhante ao que as novelas e séries fazem na atualidade.

A atração de Machado pelas histórias curtas é explicada nas palavras de Abel Barros Baptista da seguinte forma:

A própria brevidade do conto estaria, assim, fundada numa possibilidade da vida que é também uma possibilidade de interpretação por metonímia: representa-se um episódio, situação particular ou um acontecimento, porque muitas vezes se pode chegar ao todo através da parte. Mas se a menção de Balzac autoriza esta inferência, não nos fiquemos pela conclusão insatisfatória de que a forma do conto se constitui por imitação de uma possibilidade da vida. A forma machadiana inclui ainda o exame desse trânsito da parte para o todo, do particular para o geral: investiga, ficcionalizando-a, a possibilidade de apertar a vida inteira numa hora, acrescentando-lhe outra: a possibilidade de ver a vida inteira apertada numa hora. (2005, p. 6-7)

Lamentavelmente, as limitações do alcance da língua portuguesa, com seus escassos leitores, fizeram Machado ficar conhecido mundialmente mais por seus romances do que pelos seus contos, embora, conforme defende Fischer (2008), tenha sido como contista que Machado de Assis tenha escrito suas maiores obras-primas. O fato é que Machado é mais lido no romance do que no conto, mas se essa situação se invertesse, possivelmente os leitores jovens considerassem sua leitura mais acessível, tendo em vista que histórias curtas são mais atraentes e mais “palatáveis” a esse público. Enquanto muitos tendem a desistir do romance antes de atingir as primeiras 30 páginas, o conto não causa esse tipo de frustração, uma vez que acabará logo. O próprio Machado de Assis defende que a vantagem do conto em relação ao romance é que, se a história for ruim, não se terá perdido muito tempo com sua leitura: “há sempre uma qualidade nos contos, que os torna

superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos” (ASSIS, 1896, *apud* BAPTISTA, 2005, p. 3-4).

1.2.2 Alfredo Bosi

Alfredo Bosi é membro da Academia Brasileira de Letras desde 2003, professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP), autor de diversos livros, artigos e ensaios literários consagrados. Trata-se de um dos maiores críticos literários e historiadores da literatura brasileira ainda vivos. As obras consultadas para compor esta seção foram *História Concisa da Literatura Brasileira* (2006) e *Machado de Assis: o enigma do olhar* (2007).

Conforme Bosi, os primeiros anos da vida de Machado de Assis não foram fáceis, já que era uma criança pobre e ficou órfão muito cedo, primeiro da mãe e, depois do pai, tendo sido criado pela madrasta, Maria Inês.

Já na infância apareceram sintomas de sua frágil compleição nervosa, a epilepsia e a gaguez, que o acometiam a espaços durante toda a vida e lhe deram um feitio de ser reservado e tímido. Aprendidas as primeiras letras numa escola pública, recebeu aulas de francês e de latim de um padre amigo, Silveira Sarmiento; mas foi como autodidata que construiu sua vasta cultura literária que incluía autores menos lidos no tempo como Swift, Sterne e Leopardi. (BOSI, 2006, p. 174)

Já quanto à obra, para o crítico, “o ponto mais alto e equilibrado da prosa realista brasileira acha-se na ficção de Machado de Assis” (2006, p. 147). E quanto a isso há um grande consenso de que a visão de mundo machadiana é qualificada como negativa:

[...] cética, relativista, irônica, sardônica, sarcástica, pessimista, demoníaca. Os leitores sensíveis à pátria decorosa da sua escrita compensam a negatividade da impressão geral com atributos de atenuação que, afinal, sempre remetem ao fundo escuro que estaria sendo matizado: estilo diplomático, contido, medido, civilizado, mediador. (BOSI, 2007, p. 11)

Ainda de acordo com Bosi, praticamente toda a obra de Machado de Assis versa sobre um mesmo assunto: “o comportamento humano. Esse horizonte é atingido mediante a percepção de palavras, pensamentos, obras e silêncios de homens e mulheres que viveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Império” (2007, p. 11). O autor ressalta

que a referência local e histórica é tão relevante na obra o escritor carioca que “para a crítica sociológica é quase-tudo. De todo modo, pulsa entre quase uma força de universalização que faz Machado inteligível em línguas, culturas e tempos bem diversos [...]” (2007, p. 11-12).

No tocante às personagens de Machado, segundo Bosi, são pessoas comuns do Brasil Império,

que têm avatares literários na comédia e na sátira, não por acaso incluídas por Hegel entre as figurações do prosaísmo. Machado encontrou-os, aos pedaços ou inteiros, no seu convívio com homens e mulheres que se agarravam como podiam, com unhas e dentes, à própria sobrevivência social. Haverá algo de darwiniano em toda essa concepção da existência humana: é o universal animalesco que estaria dentro de cada um de nós [...] (2007, p. 17)

No quesito inovação, veremos adiante que Antonio Candido considera que, no Brasil, Machado de Assis foi o primeiro exemplo de literatura original. Ao encontro dessa ideia, Bosi afirma que

A originalidade de Machado está em ver por dentro o que o naturalismo veria de fora. Os seus tipos são e não são parecidos com os dos seus contemporâneos Eça de Queirós e Aluísio de Azevedo, brilhantes traçadores de caricaturas. Vejo, nessa diferença, as potencialidades dos discursos ficcionais que, mesmo se colocados sob o signo do Realismo histórico, não se deixam enrijecer em categorias. O cínico e o hipócrita, figuras recorrentes nas estruturas sociais assimétricas, acabam merecendo, quando avaliados por dentro, ao menos a complacência de um olhar ambivalente. (2007, p. 18)

Por fim, Bosi considera que a experiência pessoal do homem Machado influenciou na composição ficcional do Machado escritor. Isso está sintetizado nas seguintes palavras:

A gênese dessa posição [do *não* ao convencional], que vela as negações radicais com a linguagem da ambiguidade, interessa tanto ao sociólogo, ao pesquisar os problemas de classe do mulato pobre que venceu a duras penas, como ao psicólogo para quem a gaguez, a epilepsia e a consequente timidez do escritor são fatores que marcaram primeiro o rebelde, depois o funcionário e o acadêmico de notória compostura. Creio que nada se ganha omitindo, por excesso de purismo estético, as forças objetivas que compuseram a situação de Machado de Assis: elas valem como o pressuposto de toda análise que se venha a realizar do tecido de sua obra. Mas, em última instância, foi a maneira pessoal de Machado-artista

responder a essa situação de base, dada, que explica muito do que já se disse a respeito do humor, do micro-realismo, das ambivalências, da oculta sensualidade, das reiteraões, do ressaibo vernaculizante, da fatura bizarra de alguns trechos seus [...] (BOSI, 2006, p. 176-177)

Com essa passagem, o autor quer dizer que não há como pensar única e exclusivamente na composição estética machadiana quando se tem tantos fatores importantes da vida pessoal que pesaram na composição da obra. Não que esses fatores se sobressaíam à obra, mas tiveram inegável influência e aí cita alguns exemplos, e chama de “ressaibo vernaculizante” o fato de Machado desprezar a afetação gramatical que alguns autores davam a seus textos. Hoje isso pode soar estranho para nós, principalmente porque Machado de Assis é uma referência de composição estética, mas, para os padrões do século XIX, seu estilo de escrita era relativamente simples e direto.

1.2.3 Antonio Candido

Sociólogo por formação, Antonio Candido (1918-2017) é incontestavelmente o maior nome da crítica literária brasileira. Fez sua carreira na Universidade de São Paulo (USP) e tem vários “discípulos”, que acabaram seguindo seus passos e tornando-se críticos literários respeitados, assim como o seu “mestre”.

De acordo com Luís Augusto Fischer (2008), Candido foi o primeiro brasileiro a ver semelhanças entre Machado e Borges no tocante à formação da literatura em seus respectivos países. Candido fez isso em seu famoso artigo *Literatura e Subdesenvolvimento*, publicado pela primeira vez em 1970.

Na ocasião, o estudioso propôs uma profunda reflexão sobre a literatura latino-americana, resultando em severas críticas à dependência cultural do continente. Ele começa dizendo que “Mário Vieira de Mello, um dos poucos que abordaram o problema das relações entre subdesenvolvimento e cultura, estabelece para o caso brasileiro uma distinção que também é válida para toda a América Latina” (p. 1). Embora o crítico não concorde totalmente com o escritor com o qual ele estabelece um diálogo textual, Candido pondera que o ponto de vista de Mello:

[...] auxilia a compreender certos aspectos fundamentais da criação literária na América Latina. Com efeito, **a idéia de país novo** produz na literatura algumas atitudes fundamentais derivadas da surpresa, do interesse pelo

exótico, de um certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades. ([1970] 1989, p. 1 - grifo nosso)

Essa noção de “país novo” levou os escritores brasileiros a uma busca implacável pela dita “originalidade”. Impulsionados pelo Romantismo, os intelectuais latino-americanos transformaram esse estado de euforia em justificativa ideológica para fazer da literatura uma linguagem de celebração e apego ao que era nacional, sempre ressaltando e exaltando as belezas desta terra:

O nosso céu era mais azul, as nossas flores mais viçosas, a nossa paisagem mais inspiradora que a de outros lugares, como se lê num poema que sob este aspecto vale como paradigma, a "Canção do exílio", de Gonçalves Dias, que poderia ter sido assinado por qualquer um dos seus contemporâneos latino-americanos entre o México e a Terra do Fogo. (CANDIDO, [1970] 1989, p. 1)

Contudo, essa tentativa de os escritores brasileiros de “serem originais” acabou sendo frustrada (e isso se estende a seus contemporâneos latinos), uma vez que “A penúria cultural fazia os escritores se voltarem necessariamente para os padrões metropolitanos e europeus em geral, formando um agrupamento de certo modo aristocrático em relação ao homem inculto” (Ibidem, p. 6). É importante considerar que, quando a literatura brasileira estava em formação, a maior parte dos brasileiros era totalmente analfabeta.

Com efeito, na medida em que não existia público local suficiente, ele [o escritor] escrevia como se na Europa estivesse o seu público ideal, e assim se dissociava muitas vezes da sua terra. Isto dava nascimento a obras que os autores e leitores consideravam altamente requintadas, porque assimilavam as formas e valores da moda européia. Mas que, pela falta de pontos locais de referência, podiam não passar de exercícios de mera alienação cultural, não justificada pela excelência da realização. (CANDIDO, [1970] 1989, p. 6)

Dessa maneira, Antonio Candido vai realizando um percurso histórico por toda a literatura (brasileira, mas sobretudo, latino-americana) e chega ao ponto do artigo que mais nos interessa para este trabalho, no qual diz que “Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores.” (Ibidem, p. 9). Contudo, os criadores do Modernismo, ao contrário da pretensão

do movimento em ser totalmente original e nacional, derivam, em sua grande maioria, das vanguardas europeias.

Mas os poetas da geração seguinte, nos anos de 1930 e 1940, derivam imediatamente deles – como se dá com o que é fruto de influências em Carlos Drummond de Andrade ou Murilo Mendes. Estes, por sua vez, são inspiradores de João Cabral de Melo Neto, apesar do que este deve, também, primeiro a Paul Valéry, depois aos espanhóis seus contemporâneos. No entanto, estes poetas de alto vôo não influíram fora do seu país, e muito menos nos países de onde nos vêm as sugestões. **Sendo assim, é possível dizer que Jorge Luís Borges representa o primeiro caso de incontestável influência original, exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países-fontes através de um modo novo de conceber a escrita. Machado de Assis, cuja originalidade não é menor sob este aspecto, e muito maior como visão do homem, poderia ter aberto rumos novos no fim do século XIX para os países-fontes. Mas perdeu-se na areia de uma língua desconhecida, num país então completamente sem importância.** (CANDIDO, [1970] 1989, p. 9 - grifo nosso)

Ao mencionar esses dois grandes nomes, mas sem entrar em detalhes, Candido mostrou que existia uma possibilidade de estudos (até então pouco explorada) em torno de dois grandes escritores. O próprio Antonio Candido não dedicou sua carreira a fazer esse estudo comparativo mais profundamente e, se o fez, não trouxe isso a público, já que, em sua longa carreira de escritor (viveu 99 anos), menciona muito mais de Machado de Assis do que de Jorge Luis Borges.

Em um de seus textos mais famosos sobre o Bruxo do Cosme Velho, *Esquema Machado de Assis* (1995), Candido pontua que a vida de Machado

é sem relevo comparada à grandeza da obra, e que interessa pouco, enquanto esta interessa muito. Sob o rapaz alegre e mais tarde burguês comedido que procurava ajustar-se às manifestações exteriores, que passou convencionalmente pela vida, respeitando para ser respeitado, funcionava um escritor poderoso e atormentado, que recobria os seus livros com a cutícula do respeito humano e das boas maneiras para poder, debaixo dela, desmascarar, investigar, experimentar, descobrir o mundo da alma, rir da sociedade, expor algumas das componentes mais esquisitas da personalidade. Na razão inversa de sua prosa elegante e discreta, do seu tom humorístico e ao mesmo tempo acadêmico, avultam para o leitor atento as mais desmedidas surpresas. A sua atualidade vem do encanto quase intemporal do seu estilo e desse universo oculto que sugere os abismos prezados pela literatura do século XX. (p. 3)

É interessante observar, conforme apontado por Candido (1995), que, embora tivesse vivido em uma sociedade escravocrata e extremamente racista, a origem

mestiça e humilde não parece ter sido um obstáculo ao prestígio de Machado. Toda sua carreira intelectual foi marcada por admiração desde cedo. Aos 50 anos era considerado o maior escritor do país, obteve reconhecimento e sucesso incomuns, coisa que nenhum outro escritor conseguiu em vida, nem antes nem depois dele.

Neste mesmo ensaio, Antonio Candido pontua, ainda, que em contrapartida da glória nacional conquistada por Machado de Assis e de sua incontestável qualidade, o escritor carioca teve de sentir o gosto amargo da “obscuridade internacional”:

Esta circunstância parece chocante porque, nos seus contos e romances, sobretudo entre 1888 e 1900, nós encontramos, disfarçados por curiosos traços arcaizantes, alguns temas que seriam característicos da ficção do século XX. O fato de sua obra encontrar atualmente certo êxito no exterior parece mostrar a capacidade de sobreviver, isto é, de se adaptar ao espírito do tempo, significando alguma coisa para as gerações que leram Proust e Kafka, Faulkner e Camus, Joyce e Borges. (1995, p. 2)

Assim, mais uma vez, o nome de Borges vem atrelado ao de Machado de Assis. Candido ressalta, novamente, o protagonismo da língua portuguesa nessa não ascensão internacional de Machado de Assis e traz outro exemplo (semelhante e contemporâneo) de escritor que, por também escrever nela, ficou à margem do “eixo Europa-EUA”, apesar de ambos serem tão bons quanto os maiores que escreviam em outras línguas mais consagradas: “Eça de Queiroz, bem ajustado ao espírito do naturalismo; Machado de Assis, enigmático e bifronte, olhando para o passado e para o futuro, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente das suas histórias ‘que todos podiam ler’” (CANDIDO, 1995, p. 3). Este obstáculo relacionado à língua portuguesa também será abordado mais adiante no texto, conforme as observações de Fischer (2008).

1.2.4 Beatriz Sarlo

Uma das mais importantes e consagradas críticas literárias da Argentina é Beatriz Sarlo, que foi professora de literatura argentina da *Universidad de Buenos Aires* (UBA) durante 20 anos. Autora do livro *Borges, un escritor en las orillas* (cuja edição a que tivemos acesso foi somente a traduzida para o português: *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*, de 2008), uma obra instigante, que trafega no contrafluxo daqueles que

consideram Borges um “escritor universal”, Sarlo não apenas reconhece no escritor argentino essa reputação, ao afirmar que “a consideração exclusiva de Borges na chave de escritor universal e cosmopolita tem suficiente razão de ser: Borges *também* é isso, e sua obra sustenta decididamente essa leitura”, como também concede “uma paisagem para Borges” (TITAN JR., orelha do mesmo livro), argumentando que o autor traz muitos elementos nacionais às suas narrativas. Conforme a nota da tradução, este livro foi publicado originalmente em inglês (*Jorge Luis Borges. A writer on the Edge*), em Londres (1993) e depois traduzido e revisto pela própria autora para a edição argentina, no mesmo ano.

Sarlo também é considerada uma autoridade quando o assunto é o escritor portenho, sendo, possivelmente, sua maior estudiosa. Enquanto a maioria dos escritores latinos buscavam ir ao encontro de uma identidade nacional através da literatura ou até mesmo criá-la, enfatizando temas locais, ironicamente Borges parece ter sido um dos primeiros e, possivelmente, um dos poucos autores latinos a conseguir a tão almejada “originalidade”. Dizemos “ironicamente” pelo fato de sua obra ser “perturbada pela tensão entre a mistura e a nostalgia por uma literatura europeia que um latino-americano não pode nunca viver integralmente como natureza original” (SARLO, 2008, p. 17).

De acordo com essa autora, Jorge Luis Borges “navega na corrente universalista da ‘literatura ocidental’ ” (p. 13) . Inclusive, esse é um dos motivos pelo qual Borges teve bastante rejeição de seus compatriotas: alguns críticos mais severos sequer chegavam a considerá-lo um “autor argentino”, por conceber que os textos borgianos não refletiam em nada o seu país.

Nesse livro, Beatriz Sarlo tenta demonstrar que esse julgamento não é válido. Para a escritora, isso ocorreu porque “a imagem de Borges é mais poderosa que a da literatura argentina, ao menos de um ponto de vista europeu” (p. 13); é como se a reputação internacional de Borges o libertasse de nacionalidade. Contudo, ela ressalta com convicção:

Não existe escritor mais argentino que Borges: ele indagou, como ninguém, sobre a forma da literatura numa das margens do Ocidente. Em Borges, o tom nacional não depende da representação das coisas, mas da formulação de uma pergunta: como é possível escrever literatura numa nação culturalmente periférica? A obra de Borges nunca deixa de assediar esse problema, que pertence ao núcleo de grandes questões em aberto numa nação jovem, sem fortes tradições culturais próprias, situada no extremo Sul dos domínios da Espanha na América, confins que foram a sede do menos rico dos vice-reinos e que tampouco puderam exhibir, como outras nações

latino-americanas, grandes formações indígenas pré-colombianas. (SARLO, 2008, p. 16)

Embora a estudiosa afirme que “a literatura de Borges é uma literatura de conflito”, uma vez que “a dimensão rio-pratense aparece inesperadamente para desalojar a literatura ocidental de uma centralidade segura” (p. 17), a autora afirma que é possível

ler Borges sem remetê-lo ao Martín Fierro, a Sarmiento ou a Lugones: lá estão os temas filosóficos, lá está a relação tensa, mas contínua com a literatura inglesa, lá estão o sistema de citações, a erudição extraída das minúcias das enciclopédias, o trabalho de escritor sobre o corpo da literatura europeia e sobre as versões que esta construiu do “Oriente”; lá estão os símbolos, os espelhos, os labirintos, os duplos [...] (SARLO, 2008, p. 17)

Assim, apesar de toda a riqueza que a tradição gauchesca trouxe à obra do argentino, optou-se, para esta pesquisa, fixar o olhar sobre essa dimensão mais universalista dos escritos borgianos, até mesmo para que a aproximação com Machado de Assis ocorra de maneira mais coesa, tendo em vista que não são contemporâneos.

Já no tocante à originalidade do escritor portenho, em sua obra *Escritos sobre literatura argentina* (2007), a autora comenta que

La originalidad de la antología borgeana tiene mucho que ver también con los cruces inesperados. Borges inventa un mapa literario e inventa sus recorridos. En sus ficciones, una pelea a cuchillo en la llanura criolla tiene la dignidad de un duelo clásico; [...] Las observaciones de Borges son, de este modo, borgeanas, porque se siguen repitiendo en su forma: unir lo que no estaba unido; unir lo que, más bien, estaba separado por las jerarquías culturales. Borges, el escritor hiperculto, opera con las culturas populares como un vanguardista, tomando lo que necesita. (SARLO, 2007, p. 207)¹

Aqui a autora pondera que a originalidade de Borges é fruto de cruzamentos literários improváveis, além de traçar caminhos próprios. Como exemplo, cita uma briga de faca em uma planície crioula, que na obra de Borges adquire a mesma dignidade de um duelo clássico. Este seria o grande diferencial adjetivo de sua obra, o que faz com que as observações feitas por ele em suas narrativas sejam “borgeanas”: um

¹ A originalidade da antologia Borgeana tem muito a ver também com os cruzamentos inesperados. Borges inventa um mapa literário e inventa suas rotas. Em suas ficções, uma luta de facas na planície crioula tem a dignidade de um duelo clássico; [...] As observações de Borges são, assim, borgeanas, porque continuam repetindo em sua forma: unir o que não estava unido; unir que, pelo contrário, foi separado por hierarquias culturais. Borges, o escritor hiperculto, opera com as culturas populares como um vanguardista, pegando o que ele precisa. (tradução nossa)

adjetivo que caracteriza o ato de unir o que não estava unido e, mais do que isso, unir o que estava separado por hierarquias culturais.

Por fim, Sarlo sugere que a relação de Borges com as culturas populares ocorreu quase como a de um tradutor. Como um vanguardista, Borges levou o cenário crioulo da literatura gauchesca para o mundo, ao mesmo tempo que trouxe a literatura clássica para dentro da literatura argentina.

1.2.5 Davi Arrigucci Jr.

Muito afinado com as ideias de Sarlo no que concerne à originalidade de Borges, podemos citar um autor brasileiro. Um dos principais tradutores da obra do escritor argentino no Brasil, Arrigucci Jr. foi professor de Teoria Literária na Universidade de São Paulo (USP). As citações diretas atribuídas a ele aqui foram retiradas do livro *Ficções* (2001), em edição traduzida por Carlos Nejar para a Editora Globo, cuja apresentação ficou a cargo deste pesquisador.

Em pouco mais de 17 páginas, Arrigucci Jr. (2001) enfatiza, neste texto, que ele intitulou de *Borges ou do Conto Filosófico*, a originalidade do escritor, ao sugerir que os contos do argentino eram de uma originalidade surpreendente, ao mesmo tempo que “não se deixavam explicar apenas pela filiação à literatura fantástica” (p. 10). O autor ainda menciona um amigo e colaborador literário de Borges, Adolfo Bioy Casares, que proferiu que Borges teria criado “um novo gênero literário que participa do ensaio e da ficção, destinando-o a leitores intelectuais, estudiosos de filosofia, quase especialistas em literatura”. (ARRIGUCCI JR., in BORGES, 2001, p. 11)

Nota-se que este autor trafega na mesma direção de Beatriz Sarlo ao afirmar “que aqui a novidade ou o espanto não dependem tanto do fantástico, mas antes de uma conjunção insólita de arte com pensamento”. Esta relação aparece pelo fato de o crítico brasileiro atribuir a originalidade borgiana “a uma junção de arte com pensamento”, o que a crítica argentina julga ser fruto de um cruzamento literário improvável.

Borges soube ritmar o próprio pensamento, dando expressão artística a uma constante reflexão sobre a literatura e a certas generalizações abstratas sobre o universo, por vezes mais contundentes que as imagens concretas que deste se pudesse ter. **Seu poder de impacto e novidade se deve, em larga medida, a essa junção original de arte com pensamento que soube operar desde o começo de sua produção literária na década de 20.** Chegado da Europa, depois da Primeira Guerra, se entregou à paixão

ultraísta que de lá trouxera: metaforizava com fervor, cumprindo o papel de jovem introdutor da vanguarda da Argentina, o que logo renegaria. (ARRIGUCCI JR., in BORGES, 2001, p. 14 - grifo nosso)

Sucesso de público e de crítica, Borges conseguiu alcançar um patamar de prestígio e logrou uma fama internacional que nenhum outro escritor Sul-americano ousou imaginar atingir. Sobre isso, Arrigucci Jr. comenta:

Jorge Luis Borges é decerto um desses artistas centrais de nosso século, herdeiro da tradição de lucidez moderna, saído de uma literatura até então mal conhecida internacionalmente, que ele logo marcou com o raro exemplo de rigor intelectual e o alto padrão de sua escrita. (2001, p. 13)

O autor menciona, ainda, que, apesar de Borges ter atingido a fama internacional a partir da publicação do livro *Ficciones*, o argentino tardou a escrever contos, que só vieram no final da década de 30. E, como o próprio Bioy Casares sugeriu anteriormente, Borges inovou ao fazer surgir a figura do “escritor-filósofo”:

Penso que essa posição reflexiva do escritor, ao ser levada ao espaço da ficção na figura do Narrador, onipresente, como se disse, em suas narrativas, transforma profundamente a matriz do conto literário que ele trabalha. Por esse ângulo, provoca mudanças substanciais no modo de ser da narrativa curta, que imprime uma fisionomia de fato singular, em grande parte responsável pelo impacto de novidade de suas Ficções. (in BORGES, 2001, p. 15)

Por fim, mais uma vez corroborando com o ponto de vista de Sarlo, o crítico brasileiro considera que despir Borges de nacionalidade argentina tornou-se um lugar-comum da crítica. Para Arrigucci Jr., não é possível vê-lo simplesmente “como o autor de uma visão alucinada do universo, artista da linguagem centrado sobre si mesmo e sempre isolado do real, posto além das circunstâncias imediatas, pairando num universalismo abstrato, meio fantasmal” (2001, p. 23), pois Borges é muito mais do que isso, foi responsável por levar o nome do seu país para o centro da tradição literária universal.

1.2.6 Edwin Williamson

Embora a magnitude da obra preceda a importância do escritor, considerou-se que soa muito relevante o fato de todos os contos de Borges selecionados

para esta análise comparatista trazerem como personagem um homem cujo nome também era Jorge Luis Borges. Por essa razão, buscou-se um estudo biográfico, para entender algumas motivações que poderiam ter levado Borges a colocar-se como personagem (se é que se pode afirmar que esses personagens com o mesmo nome eram mesmo ele). Assim, chegamos à biografia escrita por Edwin Williamson, publicada em 2004 sob o título *Borges: a life*, e traduzida para o português como *Borges: uma vida* (2011).

Conforme esse pesquisador, “a biografia é um ramo da crítica literária, e seu valor, a meu ver, reside na avaliação das possíveis correspondências entre o texto literário e contexto pessoal” (WILLIAMSON, 2011, p. 17). Ainda de acordo com Williamson, essa relação “ajuda a definir a idiosincrasia do estilo e a temática de um autor, e a explicar as distintas etapas da sua evolução.” (p. 17)

Já ao falar sobre suas motivações de fazer este estudo biográfico específico, Williamson explica:

Em um ensaio de 1926 intitulado “Profesión de fe literaria”, Borges havia declarado: “Toda literatura é autobiográfica, em última instância. Tudo é poético na medida em que confessa um destino, na medida em que nos dá um vislumbre dele”. [...] Mesmo depois de ter alcançado fama extraordinária, Borges costumava indicar a correspondência que existia entre vida e obra. Quando lhe perguntaram, por exemplo, se as circunstâncias da vida tinham influenciado sua obra, respondeu: “Poderosamente”. As experiências sentimentais também? “Muito... muito.” E não viu inconveniente em aludir ao fundo de sexualidade subjacente a seus textos: “Creio que, como passei a vida pensando em mulheres, ao escrever tratei de pensar em outra coisa”. E acrescentou: “Claro que isso é freudiano...”. (p. 13)

Aqui, o biógrafo estabelece um paralelo entre essa declaração de Borges sobre as mulheres com o conto *O jardim das veredas que se bifurcam*, no qual um dos personagens pergunta ao outro: “Numa adivinha cujo tema é o xadrez, qual é a única palavra proibida?”. E a resposta era “A palavra *xadrez*”. Ele ainda acrescenta que

Borges era um homem que sofria agudos conflitos internos. Não obstante, enfrentou essas dificuldades com lucidez e coragem impressionantes. Em grande medida, concebia a criação literária como um processo de autorrealização e, de fato, há certa dimensão autobiográfica em seus textos, nos quais sonda e interroga constantemente sua realidade psicológica. (Ibidem, p. 16)

Williamson também se posiciona quanto àquele velho senso comum (já rebatido por Sarlo e Arrigucci Jr.) de que os textos de Borges não tratavam dos temas de sua época e sua terra. Segundo o autor,

O fato é que, longe de viver dando as costas para as grandes questões de seu tempo, Borges estava imbuído de uma forte consciência da responsabilidade do escritor ante a história: tinha um senso muito profundo da pátria e até o fim da sua vida se comprometeu com o destino da Argentina. Por isso, embora seus temas literários não tenham sido políticos, foi um escritor engajado a seu modo. (WILLIAMSON, 2011, p. 17)

Observou-se que todas as leituras feitas de alguns estudos sobre Borges apontam para outra semelhança entre ele e Machado de Assis, que é o fato de a crítica dividir sua obra em “duas fases”. Ambos parecem ter amadurecido por volta dos 40 anos de idade. Conforme Williamson: “Já em 1927 se observa uma mudança violenta em suas ideias literárias, que desencadeia a transformação do jovem poeta crioulista no escritor desiludido, cético, kafkiano, que aparecerá **uma década mais tarde.**” (p. 15 - grifo nosso) Ou seja, a esta altura já se está muito próximo dos anos 1940, quando Borges publica *Ficciones*, obra que provoca uma verdadeira reviravolta na carreira do escritor.

O amor pelos livros aparece não só na ficção, como também faz parte da infância do pequeno “Georgie”, apelido pelo qual era carinhosamente chamado pelas pessoas da família. Segundo relata o biógrafo, Borges teria aprendido a ler já aos 4 anos e vivia com a cara enfiada em algum livro. Quando fazia pirraça, sua mãe lhe tirava os livros para castigá-lo. Essa paixão pela leitura teria levado Borges, quando adulto, à profissão de bibliotecário, que serviu de inspiração ao escritor para compor textos como *La Biblioteca de Babeľ*.

As acentuadas preocupações metafísicas e intelectuais de Borges contribuíram para a criação da lenda — às vezes promovida pelo próprio escritor — de Borges como um homem sem vida: um manso bibliófilo distraído, que vivia recolhido, quase fora do tempo, trancado numa “biblioteca total”. Essa lenda foi ressaltada pela cegueira que o afetou poucos antes de ficar famoso [...] (WILLIAMSON, 2011, p. 11)

Essa ideia de um Borges sem vida foi abordada em inúmeros textos e fica bem evidenciada em um miniconto do argentino, intitulado *Borges y yo*, no qual o escritor salienta a sua insignificância diante “do outro Borges”, o autor das ficções. Pelo fato de o conto ser curto, reproduziremo-lo em sua totalidade:

² É um conto que descreve uma biblioteca infinita, na qual teria todos os livros já escritos no mundo, além dos que ainda seriam escritos.

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasqueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y lo infinito, pero esos juegos son de Borges y ahora tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cual de los dos escribe esta página.³ (BORGES, [1960] 2018, s/p)

Nesse conto, o tema do duplo, muito presente em toda a sua obra, é abordado a partir de uma perspectiva sutil, tendo em vista que não há uma duplicação propriamente dita, como ocorre em outros contos, chegando a coincidir presença física de “dois Borges”, como ocorre em dois contos (*Agosto 25, 1983* e *El otro*) que serão analisados mais adiante. A presença marcante desta temática também é explicada pelas palavras de Williamson, que em sua pesquisa descobriu que, quando criança, Borges

³ Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome numa lista tríplex de professores ou num dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Não me custa nada confessar que alcançou certas páginas válidas, mas essas páginas não podem me salvar, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição. Além disso, estou destinado a perder-me, definitivamente, e só um ou outro instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco lhe vou cedendo tudo, embora conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. Spinoza entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser; a pedra eternamente quer ser pedra e o tigre um tigre. Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos em seus livros do que em muitos outros, ou do que no laborioso rasqueado de uma guitarra. Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei de imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página. (tradução de Josely Vianna Baptista, *in* BORGES, 2008a, p. 54-55)

Costumava ter sonhos ruins em que arrancava a pele do rosto e descobria que havia outro embaixo, ou tirava uma máscara e descobria que estava usando outra. Ansiedades similares também o invadiam quando estava acordado: tinha medo de espelhos e fugia de sua imagem até quando a via refletida no mogno polido da mobília de seu quarto; às vezes, imaginava que podia ver o rosto de outra pessoa olhando fixo para ele e odiava ter de se olhar no espelho, como se o seu reflexo ameaçasse roubá-lo do sentimento de quem era de fato: “Quando menino, eu temia que o espelho / Me mostrasse o outro rosto ou uma cega / Máscara impessoal que ocultaria / Algo na certa atroz”. Esse horror aos reflexos levaria, quando adulto, à sua fascinação perversa com duplos, reproduções, cópias, fac-símiles, traduções — com qualquer coisa que pudesse solapar a singularidade de um objeto ou de uma pessoa à força de repeti-la. (WILLIAMSON, 2011, p. 65-66)

Desta maneira, torna-se perigoso afirmar que a vida de um escritor não interfere em sua obra, uma vez que o próprio Borges reconheceu que suas experiências pessoais o influenciaram “poderosamente”, a ponto de definir os temas mais recorrentes das suas narrativas. Parece que Borges procurou confrontar seus medos, transformando-os em alegorias para suas ficções, trazendo à tona a reflexão de que a literatura é tão importante para quem a lê quanto para quem a produz, pois foi através do enfrentamento de seus piores pesadelos que Borges constituiu suas obras-primas.

1.2.7 Leyla Perrone-Moisés

Discípula de Antonio Candido, Leyla Perrone-Moisés é crítica literária e atua como docente na Universidade de São Paulo (USP). No texto *Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local*, constante em seu livro *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário* (2007), a autora aponta algumas semelhanças entre Machado de Assis e Jorge Luis Borges no tocante a determinados textos teórico-críticos escritos por ambos acerca do nacionalismo literário. Os ensaios que Perrone-Moisés analisa, nos quais Machado e Borges expressam pontos de vista convergentes acerca do tema, são respectivamente: *Instinto de nacionalidade* (1873) e *El escritor argentino y la tradición* (1956⁴).

A pesquisadora ressalta que, apesar de ambos estarem separados por oito décadas e estarem em contextos nacionais e artísticos distintos, Machado e Borges

⁴ Este ensaio, publicado em 1956, em uma edição revisada e ampliada do livro *Discusión* (cuja primeira edição é de 1932), tem registro oficial do ano de 1953 (conforme consta nas Referências), sendo resultado de uma versão taquigráfica de uma aula proferida por Borges no *Colegio Libre de Estudios Superiores*.

expressam opiniões bem semelhantes, com argumentação bastante similares sobre o mesmo tema: “os arroubos de nacionalismo literário que agitavam seus países naqueles dois momentos” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 82).

Embora a autora reconheça que há teorias análogas que justificam certas afinidades na prática literária dos dois autores, nesse texto ela se ocupa especificamente em demonstrar o ponto de vista que os dois compartilham sobre as teorias da ficção, guardadas as devidas particularidades relativas a tempo (contexto histórico) e espaço (lugar de enunciação).

Perrone-Moisés afirma que, na época da publicação do referido ensaio, “Machadinho” já havia conquistado certo reconhecimento como escritor, mas ainda não era o Machado de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance que transformaria a vida do escritor e toda a trajetória da literatura brasileira. A crítica ressalta que se vivia um momento de transição, uma vez que, em 1874, as obras românticas já apresentavam alguns pequenos “traços realistas” (nesse quesito, pode-se citar como exemplo o romance *Senhora*), e a Europa já estava sendo sacudida pelo Realismo, ao passo que “a literatura brasileira firmava-se como autônoma e buscava consolidar uma tradição própria a fim de assumir seu lugar no conjunto das literaturas ocidentais”. De acordo com a autora, o romantismo contribuiu para o avanço dessa autonomia “com o romance e a poesia indianistas, praticados pelos já então reconhecidos José de Alencar (com *O Guarani* e *Iracema*) e Gonçalves Dias (com *Os timbiras*, *I-Juca Pirama* e *Tabira*), nas décadas de 1850 e 1860.” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 82)

No Brasil, esse movimento do nacionalismo literário, “como em quase todos os países latino-americanos, coincidiria com a Independência [...] conquistada em 1822, e encontrara sua expressão na exaltação da natureza local e de seus primeiros habitantes” (p. 82). E é nesse contexto que Machado de Assis publica seu ensaio *Instinto de nacionalidade*, iniciando o texto da seguinte forma: “Quem examina a atual literatura brasileira, reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade” (ASSIS, [1873] 1959, p. 1). Conforme Perrone-Moisés,

O ensaio demonstrará que o escritor não compactuava nem com a atitude nacionalista estreita, nem com o repúdio total a suas manifestações. Ele via, nessa atitude, determinadas qualidades que não deviam ser menosprezadas e, principalmente, determinados defeitos que era necessário combater. O fato de que o ensaio tenha sido escrito para uma revista publicada em Nova York (*O Novo Mundo*), circunstância ressaltada pelo próprio escritor em seu texto, também merece ser lembrado, na medida

em que essa circunstância ampliava o horizonte de sua reflexão para além das fronteiras nacionais. (2007, p. 83)

Contudo, a primeira diferença apontada pela autora é que, enquanto o ensaio brasileiro fora escrito por um certo “Machadinho”, o argentino foi escrito já numa etapa madura da vida de Borges, na fase pós-*Ficciones*, sendo, portanto, “resultado de uma longa e sinuosa reflexão acerca do assunto” (p. 83). O ensaio *El escritor argentino e la tradición* foi uma resposta que Borges deu às inúmeras acusações que vinha sofrendo (de ser um escritor alienado da realidade que o cercava).

No ensaio de 1956, Borges se coloca contra os ferrenhos defensores da literatura gauchesca e a canonização do *Martín Fierro*, assim resumindo sua posição: “La poesía gauchesca, que ha producido obras admirables — me apresuro a repetirlo — es un género literario tan artificial como cualquier otro”.⁵

Assim, Perrone-Moisés vai construindo sua argumentação, com base na comparação dos pontos de vista que os dois escritores defendem e compartilham nesses ensaios. Machado de Assis, por exemplo,

se baseia no pressuposto universalista expresso logo no início de seu texto: “Tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe”. Disso decorre que considerar a temática indianista como patrimônio exclusivo da literatura brasileira é um erro equivalente ao de rejeitá-la. Aliás, observa ele, a temática indianista é “um legado tão brasileiro como universal” e, assim sendo, não dever ser a única fonte de inspiração dos escritores nacionais. “Não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que nos empobrecam”, aconselha o escritor. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 84)

Borges, por sua vez, utiliza uma argumentação semelhante, referindo-se ao empobrecimento temático, quando diz:

[...] los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunas pobres temas locales, como se los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no de universo.⁶ (BORGES, apud PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 84)

⁵ “A poesia gauchesca, que produziu — apresso-me a repeti-lo — obras admiráveis, é um gênero literário tão artificial quanto qualquer outro.” (tradução de Josely Vianna Baptista, in BORGES, 2008b, p. 149)

⁶ “[...] os nacionalistas fingem venerar as capacidades da mente argentina, mas querem limitar o exercício poético dessa mente a alguns pobres temas locais, como se nós, argentinos, só pudéssemos falar de arrabaldes e estâncias, e não do universo.” (tradução de Josely Vianna Baptista, in BORGES, 2008, p. 154)

Assim, a autora defende que “esse universalismo dos dois escritores não é, em nenhum deles, um desenraizamento, uma perda da identidade nacional” (Ibidem, p. 85), e ainda cita dois momentos em que os dois escritores usam o exemplo de outros grandes autores que trataram de temas não locais, sendo um deles, Shakespeare, que escrevera *Hamlet* (o príncipe da Dinamarca), *Otelo* (o mouro de Veneza) e *Romeu e Julieta* (uma tragédia que se passa em Verona, baseada em um conto italiano). Machado, então, questiona em seu texto se essas obras “têm alguma coisa com a história inglesa [ou] com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês” (ASSIS, [1873] 1959, p. 5). Convergindo com essa ideia, Borges comenta em seu ensaio: “Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y se le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía el derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth* de tema escocês.”⁷ (BORGES, 1956, apud PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 86)

Contudo, talvez o exemplo mais famoso e irônico citado por Borges seja o do Alcorão, o livro sagrado dos muçulmanos, no qual Maomé não cita a presença dos camelos em nenhuma página, fato que, para Borges, comprova a autenticidade do Alcorão, pois para um árabe camelos são seres comuns, que fazem parte de sua realidade e não haveria por que dar destaque algum a eles, ao passo que para “un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabia que podía ser árabe sin camellos.”⁸ (BORGES, 1956, apud PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 87).

Obviamente não cabe a nós apontar aqui cada detalhe da argumentação de Perrone-Moisés na construção de seu texto; o mais importante é compreender que o ponto de vista defendido pela autora é que “O escritor brasileiro, assim como o argentino, não renega a temática nacional; apenas ambos recusam a obrigatoriedade de adotá-la e se reservam o direito de falar de outras coisas.” (p. 87) A opção de trazer a opinião desta autora abordando semelhanças que vão além da ficção, corrobora com nossas análises literárias e fortalece a justificativa desta escolha em aproximar dois escritores que, em

⁷ “Creio que Shakespeare se teria assombrado se tivessem dito que, como inglês, não tinha o direito de escrever *Hamlet*, de tema escandinavo, ou *Macbeth*, de tema escocês.” (tradução de Josely Vianna Baptista, in BORGES, 2008b, p. 152)

⁸ “em compensação, a primeira coisa que um falsário, um turista, um nacionalista árabe teriam feito seria povoar de camelos, de caravanas de camelos, cada página; mas Maomé, como árabe, estava tranquilo: sabia que podia ser árabe sem camelos.” (tradução de Josely Vianna Baptista, in BORGES, 2008b, p. 152)

primeira análise e sem uma observação mais profunda, poderia até parecer que escreveram sobre temas bem diferentes em épocas igualmente distintas. Acreditamos ser importante trazer o ponto de vista de críticos imponentes abordando outros aspectos nos quais Machado e Borges se assemelham, uma vez que a visão que ambos tinham da literatura em muito se reflete nas suas produções ficcionais.

1.2.8 Luciana Namorato

Namorato é uma brasileira radicada nos Estados Unidos, onde atua como professora associada na *Indiana University* (Universidade de Indiana), estando ligada ao “Center for Latin American and Caribbean Studies, Institute for European Studies, Latino Studies Program, and Critical Race and Postcolonial Studies (Department of American Studies).”⁹ (INDIANA UNIVERSITY, 2018) Formada em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), realizou seus estudos de mestrado e de doutorado na Universidade da Carolina do Norte, ambos na área de literatura luso-brasileira.

Em seu livro *Diálogos borgianos: intertextualidade e imaginário nacional na obra de Jorge Luis Borges e de Antonio Fernando Borges* (2011), a autora também aborda essa questão da identidade nacional na obra de Jorge Luis Borges através de uma análise comparatista. Contudo, o que nos interessa nesse estudo de Namorato não é o comparativismo que ela evidencia, mas sim determinados pontos de vista da pesquisadora a respeito de Borges. Embora não seja o foco de sua pesquisa, a autora, em um dos capítulos, também menciona Machado de Assis, colocando-o ao lado de Borges como sendo “os nomes mais reconhecidos das letras brasileiras e argentinas” (NAMORATO, 2011, p. 41). Para ela, ambos foram injustamente acusados de não abordarem temas locais de maneira explícita.

O mérito da obra desses autores advém menos de seu registro de um tempo e de um lugar específicos, do que de seu astuto debate com a tradição literária ocidental. Em lugar de considerarem o legado estrangeiro como uma ameaça a uma herança cultural local ainda em processo de elaboração, Machado e Borges atestam sua liberdade de escolha ao nomear abertamente seus predecessores estrangeiros. Os dois escritores afirmam, dessa maneira, a paridade cultural entre suas respectivas pátrias e a

⁹ Centro para Estudos Latino-Americanos e Caribenhos, Instituto para Estudos Europeus, Programa de Estudos Latinos, e Crítica e Estudos Pós-coloniais (Departamento de Estudos Americanos). (tradução nossa)

Europa, independentemente dos recorrentes ciclos de dominação política e econômica impostos ao Brasil e à Argentina desde a chegada dos exploradores europeus no século XVI. (p. 41)

Nesse âmbito, a pesquisadora levanta alguns pontos cruciais, como o fato de Borges negar ser herdeiro direto da tradição gauchesca: “O autor discorda da eleição da imagem do *gaucho* como único e legítimo símbolo das qualidades e dos valores argentinos, e critica a opção por um realismo meramente descritivo” (p. 20), mas esse posicionamento do escritor, não o impede de trazer à tona em sua obra ficcional alguns temas locais. Embora em muito se defenda a argentinidade de Borges, a pesquisadora afirma que

Borges reinventa personagens e autores estrangeiros [...], afirmando assim sua liberdade de examinar questões não necessariamente suscitadas no contexto geográfico e temporal que o cerca. Desde o presente de sua escrita [...], os textos de Borges lançam-se em direção à atemporalidade e à riqueza espacial de uma literatura dita universal [...]. (p. 14-15)

Dessa maneira, o posicionamento dessa autora corrobora com o dos demais críticos aqui mencionados, que trazem à tona essa ideia de um escritor argentino que, além de tratar de temas universais, ainda dialoga com a literatura ocidental, dando margem ao estudo da intertextualidade.

Namorato salienta que a obra de Borges

abre-se tanto aos discursos que a precedem como aos que a sucedem [...]. Praticante ávido da desleitura, Borges demanda do leitor interpretações insolentes como as suas, que desconsiderem intenções (autorais, de determinada tradição crítica), extrapolem os limites impostos pelos contextos (de produção, de leitura) e contradigam a coerência textual”. (NAMORATO, 2011, p. 30)

Dessa maneira, pode-se inferir que, para compreender Borges, uma dose de ousadia será necessária por parte do leitor, ao passo que as ideias pré-concebidas terão de ser deixadas de lado. Assim, ler Borges é um ato de reflexão, exercício de desconstrução do olhar, pois tudo o que julgamos ser correto até então pode ser desconstruído, em poucas páginas. “A leitura, como primórdio da escrita, é sinônimo de desleitura, ou seja, de uma leitura que vai além da decodificação ao primar pela criatividade e pela surpresa.” (p. 29)

A estudiosa toca, também, num ponto crucial e fruto de muitas polêmicas acerca dos estudos literários, que é a gama de interpretações que um texto literário suscita.

Essas interpretações resultam do estabelecimento de associações entre o texto lido e outros discursos, como, por exemplo, relatos de eventos históricos contemporâneos ao momento da escrita ou da leitura, ou à biografia do autor. Na obra de Borges, o leitor é responsável por preencher as entrelinhas ao ser convidado a tratá-las como espaços de subversão dos significados previstos e propostos pelo autor do texto ou por sua fortuna crítica. Conforme o autor argentino descreve no prólogo da primeira edição de *História universal da la infamia* (1935), os leitores são “cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores” [...].

É verdade que um mesmo texto pode ser lido de várias formas, contudo, é preciso delimitar que nenhum texto pode ser lido de qualquer forma, ou seja, há limites para a interpretação, e esses limites são subjetivos, mas geralmente são ditados implicitamente pelo próprio autor; por isso, a necessidade de conhecer sua história, suas percepções e seu estilo literário.

1.2.9 Luís Augusto Fischer

Um dos autores decisivos para a existência desta pesquisa foi Luís Augusto Fischer, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e autor do livro *Machado e Borges — e outros ensaios sobre Machado de Assis* (2008). Trata-se do primeiro estudo comparado entre os dois escritores ao qual tive acesso, que me serviu como guia, abrindo um mar de possibilidades, encorajando-me a velejar neste oceano.

Assim como Leyla Perrone-Moisés, Fischer não se preocupa em mostrar detalhadamente as afinidades ficcionais entre Machado e Borges, e sim em apontar semelhanças mais generalistas, entre as quais uma que me agradou muito e talvez seja a que mais tenha motivado esta pesquisa: o fato de ambos os autores serem extremamente bem-humorados. Fischer constrói a argumentação de seu ensaio comparatista em duas partes: a) Machado e Borges, clássicos e formativos; e b) Poe, Machado e Borges. A primeira parte, que é a que mais teve relevância para este trabalho, está baseada na análise de 19 elementos. São eles: 1) Histórias tão diferentes; 2) Obra vasta; 3) Sem filhos; 4) Ausência de sensualidade; 5) Temperamento clássico; 6) Desconfiança no Realismo; 7) Escritores europeus; 8) Brasil, Rio de Janeiro/ Argentina, Buenos Aires; 9) Machado vê a Argentina, Borges vê o Brasil; 10) Gerações e contemporâneos; 11) O difícil relacionamento com o popular: Machado; 12) O difícil relacionamento com o popular: Borges; 13) Machado antes do Borges: primeiros casos; 14) Machado antes de Borges: outro caso; 15) Machado,

formativo; 16) Machado e Borges vistos em parceria; 17) Borges, formativo; 18) Internalizando a tensão; 19) Formativos e clássicos.

Não iremos aqui esmiuçar os detalhes do estudo de Fischer, mas cabe destacar alguns pontos que foram mais relevantes para a nossa escolha. O primeiro ponto que o pesquisador traz à tona, o fato de os dois escritores terem histórias muito diferentes, já foi comentado anteriormente, inclusive uma citação do autor a respeito desse assunto abre este capítulo. Uma fala genérica que sintetiza o ponto de partida do professor a respeito de Machado e Borges seria que

algo os une profundamente: cada um a seu tempo e modo, em seu país e sua língua, mediante as armas literárias disponíveis, ambos conseguiram o não pequeno milagre de equacionar satisfatoriamente os dilemas e as tensões entre a vocação das letras, na arte e no pensamento (e não por acaso os dois com temperamento clássico, antiapaixonado, paciencioso), e a condição objetiva de morar e pertencer a contextos culturais secundários, periféricos, mal desenvolvidos em comparação com os melhores contextos ocidentais disponíveis. Os dois, com muitas diferenças, mas com inacreditáveis semelhanças, que interessa conhecer, conseguiram o milagre de produzir obra superior a partir de posições relativamente inferiores. (FISCHER, 2008, p. 10)

Quanto à vastidão de suas obras, embora nenhuma edição de nenhum dos escritores seja totalmente confiável, Fischer mostra alguns números surpreendentes: a obra de Machado teria aproximadamente 1200 páginas e a de Borges, 2000 páginas. Quanto ao gênero preferido de cada um, Fischer menciona:

Machado foi mais contista, romancista e cronista do que ensaísta e, menos ainda, poeta, ao passo que Borges nunca escreveu romance, sendo um mestre do conto, do ensaio e da poesia, mais do que da crônica, se é que se pode pensar com esta última categoria a propósito de sua obra. (p. 12)

Fischer não deixa de levantar aquelas mesmas questões levantadas pelos teóricos já vistos até agora. A questão do idioma parece ter sido decisiva para o destino da literatura de cada um, pois, enquanto Machado escreveu na pouco conhecida língua portuguesa, Jorge Luis Borges, “escritor da muito mais cosmopolita língua espanhola, teve o inglês como segunda língua familiar [...]. Dominava, portanto, duas línguas de grande cultura letrada quando foi para a Europa”, ao passo que Machado aprendeu a língua inglesa apenas na maturidade, quando se casou com Carolina, “que lia em inglês e, ao que indicam as biografias, ajudou muito seu marido no mergulho em Shkespeare, em Poe, em Sterne [...]” (FISCHER, 2008, p. 31).

Outro ponto levantado por Fischer e igualmente por outros críticos foi a “tensão” (periferia *versus* centro/ presente *versus* passado/ local *versus* não local), que se fez presente durante toda a vida dos dois escritores, cuja crítica os acusava de alienados de sua realidade. Para o estudioso, ambos tinham plena consciência de que sua condição de enunciação datava de um momento cuja literatura estava em processo de formação. Nesse ponto, Fischer ressalta que nenhum dos dois deu ouvidos à crítica, nem acatou a ideia de que era necessário falar exclusivamente de temas locais para ajudar na trajetória literária de seus países, ao mesmo tempo que ambos jamais sentiram-se obrigados a renunciar a esses temas, pois sentiam-se livres para falar do que bem entendessem.

Contudo, assim como as semelhanças, as diferenças entre os dois também são gritantes; a maior delas talvez seja relativa aos primeiros anos de vida. Nesse aspecto, “tudo separa e nada une esses dois gênios da literatura”. Enquanto Machado teve pouca escolaridade formal e nunca viajou, Borges estudou na Europa. Enquanto o primeiro viveu na época do navio e do telégrafo, o segundo “viveu no tempo do automóvel, do avião e do rádio (e da televisão)” (FISCHER, 2008, p. 9), isso sem mencionar

a dura batalha pela sobrevivência de Machado, num país desde sempre mesquinho para com os de baixo como ele, aos quais não proporciona nem mesmo uma escola elementar decente, contrastando com a formação muito confortável de Borges, que não foi rico mas nunca teve problemas de sobrevivência. (p. 9)

Para finalizar, o autor é contundente ao afirmar que “os dois ocupam a posição central em seu respectivo país quando se trata de pensar em ‘grande escritor’, essa categoria mais ou menos difusa, mas no fim das contas reconhecível” (2008, p. 10). Além de “serem gênios de seu tempo, lugar e língua, foram repórteres da sensibilidade em um extensíssimo período de tempo” (2008, p. 11). Esses são somente alguns dos pontos que motivam esta pesquisa, além, é claro, da pertinência temática e teórica da abordagem por ela instaurada.

1.2.10 Roberto Schwarz

Possivelmente o maior crítico de Machado de Assis na atualidade seja Roberto Schwarz. Schwarz tem formação em Sociologia, e é reconhecido por dar continuidade ao trabalho de Antonio Candido. Foi professor de Literatura Comparada e

Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e autor de dois livros essenciais à fortuna crítica do escritor brasileiro. Este estudioso ocupou-se mais do estudo dos romances de Machado do que dos contos. Suas principais publicações estruturam-se em duas bases: no primeiro livro (*Ao vencedor as batatas*, de 1977), Schwarz analisa os romances da primeira fase do escritor, situando-os historicamente (os romances tidos como “românticos” ou “de transição”), e fecha com a análise do já mencionado *Instinto de nacionalidade*; já o segundo estudo (*Um mestre na periferia do capitalismo*, de 1990) contempla uma profunda investigação do romance que revolucionaria não só a carreira de Machado de Assis, mas toda a literatura brasileira (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881).

Embora nenhum desses textos faça parte desta pesquisa, é necessário visitar a obra de Schwarz para conhecer as impressões do autor sobre o “Bruxo do Cosme Velho”. Contudo, encontramos textos menos propagados do pesquisador, mas instigantes, que trazem dados relevantes para este estudo. No ensaio *A viravolta machadiana* (2004), ele introduz seu texto dizendo que

Entre 1880 e 1908, Machado de Assis escreveu quatro ou cinco romances e algumas dezenas de contos de grande categoria, muito acima do que a ficção brasileira, incluída aí a produção anterior do próprio Machado, havia oferecido até então. São livros que se afastam da mistura romântica de colorido local, romanesco e patriotismo [...], [cujas] limitações e inconsistências desses mesmos modelos não escapavam a Machado. Com notável espírito de superação, ele as procurou corrigir e discretamente ironizar, retomando em chave menos inocente os núcleos temáticos e formais desenvolvidos pelos antecessores, e aliás por ele mesmo em trabalhos prévios. A justeza das retificações decorre do tino malicioso para os funcionamentos sociais e para a especificidade do país, que servem à verificação satírica. (SCHWARZ, 2004, p. 1)

É por essa reinvenção que se fala que a prosa machadiana, em termos de revolução formal, foi incontestavelmente a mais importante da literatura brasileira. Nas palavras de Schwarz, “Os rearranjos em matéria e forma operados por Machado faziam que um universo ficcional modesto e de segunda mão subisse à complexidade da arte contemporânea mais avançada”. A literatura brasileira estava, enfim, equiparada à europeia em termos de qualidade e inovação. O pesquisador explica essa transformação, ou “viravolta” (que, de acordo com o ensaísta, dá-se com *Memórias póstumas de Brás Cubas*):

A ousadia machadiana começou tímida, limitada ao âmbito da vida familiar, onde analisava as perspectivas e iniquidades do paternalismo à brasileira, apoiado na escravidão e vexado por idéias liberais. Sem faltar ao respeito,

colocava em exame o desvalimento inaceitável dos dependentes e o seu outro pólo, as arbitrariedades dos proprietários, igualmente inaceitáveis, embora sob capa civilizada. [...] Em seguida, a partir de 1880, a ousadia se torna abrangente e espetacular, desacatando os pressupostos da ficção realista, ou seja, os andaimes oitocentistas da normalidade burguesa. A novidade está no narrador, humorística e agressivamente arbitrário, funcionando como um princípio formal, que sujeita as personagens, a convenção literária e o próprio leitor [...] (SCHWARZ, 2004, p. 2)

Essa ousadia acaba por tornar-se uma característica do escritor, uma vez que, posteriormente, “transborda” para suas outras obras, não se limitando apenas a *Brás Cubas*, como observado pelo estudioso, em *Um mestre na periferia do Capitalismo*:

A persistência na afronta, sem a qual as Memórias ficariam privadas de seu ritmo próprio, funciona como um requisito técnico. Para cumpri-lo o narrador a todo momento invade a cena e “perturba” o curso do romance. Essas intromissões, que alguma regra sempre infringe, são o recurso machadiano mais saliente e famoso. A crítica as tratou como traço psicológico do Autor, deficiência narrativa, superioridade de espírito, empréstimo inglês, metalinguagem, nada disso estando errado. (SCHWARZ, [1990] 2000, p. 14)

E foi assim que “Machado [trocou] uma esfera acanhada e provinciana por outra enfaticamente universal e filosófica” (2004, p. 2). É muito comum ouvirmos nos dias de hoje que, apesar de ter pertencido ao século XIX, “Machado ainda é muito atual”, o que o coloca como um escritor atemporal. Quanto a essa “atemporalidade”, pode-se dizer que ela existe, embora seja relativizada, ao passo que o

teor de paradoxo histórico da combinação é alto, mas funcional a seu modo [...]. Seja como for, [essa combinação] pressupunha uma cultura literária e intelectual de tipo novo no país. Ironia no trato com a Bíblia, os clássicos, a filosofia e a ciência; experimentação formal contínua, alimentada por ideias avançadas sobre a dinâmica do inconsciente, pela perspicácia desabusada diante dos interesses materiais e por uma reflexão social própria [...] (SCHWARZ, 2004, p. 3)

Ou seja, para compreender a prosa machadiana da segunda fase como “atemporal”, exige-se do leitor alguns conhecimentos historiográficos essenciais, para então observar-se que a dita atemporalidade reside, de fato, na ausência do progresso do homem, o qual repete os mesmos equívocos do passado. Embora haja, também, uma consciência crítica em torno da caracterização da obra de Machado como “universal”, quando Schwarz levanta a questão já debatida por inúmeros autores a respeito da falta de

brasilidade na prosa machadiana, o autor é categórico ao também discordar desse julgamento e defende o escritor carioca com as seguintes palavras:

Note-se que as singularidades evidentes do país — aquelas em que os patrícios se reconhecem, com orgulho ou com riso — não estão ausentes do romance de Machado, a que entretanto elas não dão a tônica. Digamos sumariamente que em termos de elementos de identificação, Machado buscava relações e formas. A feição nacional destas é profunda, sem ser óbvia. (SCHWARZ, 1987, p. 166)

Assim, Machado foi um observador astuto, sagaz, mas discreto. Descreveu a sociedade de sua época de forma comedida e teve de aprender a usar a ironia para criticar a burguesia “na surdina”. Como seus discursos sempre foram carregados de ambiguidade, o escritor aprendeu a utilizar sua inteligência para proteger-se da censura. Possivelmente, o fato de haver uma certa censura na época seja o real motivo da sua famosa ironia.

1.3 DOIS MESTRES NA PERIFERIA

A escolha por Machado de Assis e Jorge Luis Borges para um estudo comparatista deve-se não somente ao prestígio que ambos conquistaram, tanto na América Latina quanto fora dela, mas também à pertinência da discussão do tema da ironia nesse aspecto latino-americanista, tendo em vista que ela se constitui numa estratégia discursiva. A relevância e a contribuição que esses dois escritores tiveram para o destaque da literatura latino-americana é inquestionável. Do mesmo modo, é indiscutível que, apesar de todo o reconhecimento que os dois alcançaram, ambos tiveram origem na “periferia da literatura”. Apesar de Borges ter feito todo um movimento “da periferia para o centro” (inclusive acompanhando vários trabalhos de traduções de seus livros), estamos falando não só do lugar de enunciação e produção desses escritos, mas sim da nacionalidade propriamente dita.

Nesse ponto, tanto Machado quanto Borges são escritores periféricos: a literatura latino-americana, frente às vanguardas europeias, é marginal. É verdade que Borges, com o passar do tempo e com a grande fama internacional que alcançou, e também graças aos anos que viveu na Europa, mudou sua realidade; já Machado não teve a mesma sorte. Se juntarmos a isso o fato de o brasileiro escrever para um público bem menor (os

leitores de língua portuguesa), fica fácil compreender a primeira das razões pelas quais Borges é mais lido do que Machado. Existem muitas razões para isso. A primeira delas, de acordo com Fischer (2008), está relacionada ao número de pessoas que leem português no mundo (uma língua sem importância acadêmica) em relação ao número de leitores do espanhol (a segunda língua mais importante do universo letrado).

Apesar de terem conquistado semelhante *status* de importância social em seus respectivos países de origem, Machado e Borges pertenciam a classes sociais bem distintas. Borges, apesar de ter nascido em uma família de classe média-baixa, teve duas línguas-maternas, além da oportunidade de viver e estudar na Europa, ao passo que o escritor brasileiro, segundo o crítico literário Alfredo Bosi (2007, p. 51), foi

nascido e criado no meio das assimetrias sociais brasileiras, tão agudas e persistentes, e olhando por dentro as perversões que as secundavam, aprofundou antes o veio negativo, cético e crítico, da Ilustração e da análise moral clássica do que o veio confiante do individualismo burguês, que teria no *spencerismo* do último quarto do século a sua expressão desenvolvida entre nós como em boa parte da cultura liberal do Ocidente.

Apesar de Machado não ter tradição familiar nem ter frequentado os bancos escolares europeus, o estilo dele é extremamente letrado, a exemplo do estilo de Borges. O argentino trouxe consigo, no retorno da Europa à América Latina, uma grande influência da literatura europeia (inglesa, espanhola, francesa, entre outras). Dentre as influências, podemos destacar a mais importante e relevante delas para a longa carreira de Borges: a inovação da literatura fantástica¹⁰, que sacudia a Europa naqueles tempos. A crítica literária argentina Beatriz Sarlo (2008, p. 101-102) afirma que

seus contos dos anos de 1930 e 1940 podem ser lidos como resposta hiperliterária não apenas a acontecimentos na Europa, onde o surgimento do fascismo e a consolidação de um regime comunista na URSS preocupava todos os intelectuais liberais, mas também às desventuras da democracia na Argentina [...]. No movimento literário suscitado por essas mudanças, Borges levou a cabo a invenção literária de um passado e a ordenação fantástica em oposição a uma realidade insuportável [...].

Em um mundo pós-holocausto, as alusões anteriores a respeito da produção estética de Borges situam muito bem um conto analisado nesta pesquisa, *EI*

¹⁰ A literatura fantástica é um ponto muito relevante em toda a produção literária de Borges. Embora se tenha cogitado inicialmente, para esta pesquisa, abordar as semelhanças e distinções entre contos fantásticos dos dois escritores, optou-se por não entrar nesse assunto, pois devido à influência do tema e da quantidade de pesquisas encontradas, isso daria um trabalho de pesquisa à parte.

Aleph (1949), além de, igualmente, explicarem a preferência do escritor argentino pela ironia e pela literatura fantástica. Nesse sentido, Brait (2008) retoma os princípios do crítico literário húngaro Peter Szondi, autor de *Poésie et poétique de l'idealisme allemand* (1991), ao citar que “O que se entende por ironia é a tentativa de suportar sua situação crítica pelo recuo e pela inversão”. (BRAIT, 2008, p. 34)

1.3.1 Brasil e Argentina, Rio e Buenos Aires

Sidney Chalhoub, autor do livro *Machado de Assis, historiador* (2003), disse que o escritor carioca “ao contar suas histórias [...], escreveu e reescreveu a história do Brasil no século XIX [...]: o romancista expressa e analisa aspectos essenciais ao funcionamento e [à] reprodução das estruturas de autoridade e exploração vigentes no período” (CHALHOUB, 2003, p. 17).

Na época da revolução formal de Machado de Assis, o Brasil era um Império e estava em plena campanha abolicionista e pró-República. Também cabe ressaltar que os textos do escritor brasileiro da chamada segunda fase foram produzidos no contexto do Realismo/ Naturalismo, em uma sociedade patriarcal e escravocrata do Segundo Império. Conforme Massaud Moisés, “No plano político, [os realistas] defendiam ideias republicanas e, não raro, socialistas; repudiavam a Monarquia, o Clero e a Burguesia, considerando-as peculiares ao Romantismo” (2001, p. 15). Além dessas características, Massaud Moisés ainda destaca: “Excessivo valor à Ciência, é a primeira inferência a tirar do quadro cultural em que se desenrola a eclosão do Realismo.” (2001, p. 14)

Nessa época, o Positivismo despontava “como uma tentativa de sistematização do conhecimento humano em forma de pirâmide, cujo vértice fosse ocupado pela Sociologia” (MOISÉS, 2001, p. 14). Não só o positivismo de Comte estava em alta, como o cientificismo de forma mais ampla, apoiado, também, na teoria evolucionista de Darwin. De acordo com Moisés, “o dado positivo, como ensinava Comte, passa a substituir o “mistério” e as alegorias do idealismo romântico, e os fatos, observáveis, documentáveis, analisáveis, experimentáveis, a ocupar o território antes dominado pelo devaneio e a fantasia” (MOISÉS, 2001, p. 15). Contudo, é importante destacar que, embora Machado de Assis esteja situado historicamente dentro do realismo, o que ele produziu transcende qualquer tentativa de tipificação ou enquadramento estético, e ele mesmo, como veremos adiante, teceu críticas ao Realismo.

Pode-se dizer que o mesmo acontece com Borges. O escritor portenho não está atrelado diretamente a nenhum movimento literário, embora tenha circulado por várias vertentes. O pesquisador Rafael Alcaraz, em um artigo publicado em 2005, reforça essa ideia ao dizer que “enquadrar Borges neste ou naquele movimento literário é um empreendimento no mínimo arriscado, em virtude do seu polifacetismo.” (p. 22). A arte de Borges transitou por um século cheio de metamorfoses sociais — desde a revolução industrial até a revolução sexual feminina —, coexistiu com as duas Grandes Guerras e presenciou várias transformações no regime político de seu país. Embora a crítica social de seus contos não possa ser desconsiderada, ela parece ser mais sutil do que nos textos do seu vizinho brasileiro Machado de Assis, que, apesar de ter sido um opositor do Realismo e tenha igualmente tratado de temas universais, centrou grande parte de sua obra em observações e críticas à elite carioca do final do século dezenove.

A Argentina, durante a ascensão de Borges, vivia o populismo de Perón. Conforme Williamson (2004), no ano de 1945, a Sociedade Argentina de Escritores (SADE) outorgou a Borges o Prêmio Nacional de Literatura, e em meados de 1950 “a guinada de Perón para o totalitarismo causou alarme entre escritores e intelectuais” (WILLIAMSON, [2004] 2011, p. 372). Foi justamente nessa época que Borges publicou *A muralha e os livros*, no Jornal La Nación, um texto que faz

um ataque velado à política cultural xenofóbica dos peronistas. O ensaio pretendia ser uma reflexão irônica sobre o imperador chinês que tentou impedir a entrada das influências estrangeiras construindo a Grande Muralha e que tentou abolir o passado mandando destruir todos os livros escritos antes de sua época. (WILLIAMSON, [2004] 2011, p. 374)

Portanto, para aqueles que julgam que a obra de Borges é totalmente alheia aos acontecimentos de seu tempo, vale a pena observar as ironias que não estão no texto, mas no intertexto.

Quanto ao contexto histórico dos autores, ao refletir sobre o tema no seu livro *Machado e Borges – e outros ensaios sobre Machado de Assis*, o escritor e crítico literário Luís Augusto Fischer menciona alguns pontos comparativos interessantes:

Primeiro de tudo, o Brasil foi colônia portuguesa [...], ao passo que a Argentina é um feito do império espanhol [...]. O Brasil alcançou um momento de grande empuxo econômico a partir da Independência, com o

café produzindo em esquema tradicional no país [...] em combinação com a estabilidade institucional da monarquia [...]. Já a Argentina, com uma história política muito mais instável pela mesma época, tem um apogeu entre o final do século 19 e o período do pós-Primeira Guerra Mundial, em que vendeu carne, lã e trigo para a Europa e acolheu imigração espontânea num volume impressionante (na altura de 1914, metade da população de Buenos Aires é nascida em outro país). (FISCHER, 2008, p. 33-34)

O Rio de Janeiro de Machado de Assis era capital federal, sede do Reino, cenário da Corte. Em meio a perturbações políticas agitadas por movimentos que pediam a mudança de governo, Machado ascendeu. O bruxo do Cosme Velho vivenciou, portanto, os dois regimes: Império e República.

A capital de Borges, do mesmo modo, também estava em meio a transformações quando o argentino nascia como escritor. “Quando Borges volta da Espanha, em 1921, Buenos Aires entrava numa década de mudanças vertiginosas: a cidade da infância coincidia apenas em parte com a que se estava construindo” (SARLO, 2008, p. 27). Como foi observado por Fischer (2008, p. 95), “pode ser que a história pessoal de Borges o tenha conduzido para outro lado em sua ficção, em que se combinam a ironia erudita do narrador e personagens que são menos cidadãos mergulhados no tempo e no espaço do que tipos [...]”.

Conforme a revisão bibliográfica feita na seção anterior, sabe-se que essa preferência de Borges pela literatura fantástica e o diálogo de suas obras com a filosofia fizeram com que, por muito tempo, o escritor fosse julgado pela crítica literária por produzir discursos deslocados da realidade de seu país, que a partir da década de 1960 fora controlado por governos ditatoriais cruéis e arbitrários. Como vimos, no Brasil, Machado de Assis sofrera críticas semelhantes por não abordar (de forma explícita e direta) em seus textos questões sociais polêmicas, como a manutenção do regime de escravidão até 1888, por exemplo. Mas, como vimos, a forma que Machado encontrou de se proteger da censura foi criando alegorias, usando metáforas e abusando da ironia para tecer críticas contundentes às futilidades da classe social que ele retratava em suas obras.

Pode-se dizer que a riqueza das ficções de Borges e Machado apoia-se justamente nas metáforas que eles criam para trazer à tona os assuntos que pretendem discutir. Essas alegorias, por sua vez, não se subordinam somente a um lugar de enunciação, visto que trazem consigo uma riqueza de composição que permite estabelecer analogias com diferentes contextos. Em outras palavras, os textos de Borges e Machado

são ferramentas privilegiadas de análise sociológica, antropológica, filosófica e histórica, característica na qual se constitui sua maior riqueza.

Outro ponto relevante a ser considerado é que Machado escreveu na época do Império, quando a taxa de analfabetismo no Brasil era altíssima, ao passo que Borges escreveu em uma época e para uma nação com muito mais leitores que se tinha no Brasil Imperial:

tão-somente 18,6% da população livre [...] sabiam ler e escrever. Sim, menos de 20%, menos de um quinto da população estava em condições de ler o que quer que fosse. Certamente no Rio de Janeiro, na Corte, a situação devia ser melhor, e podemos mesmo arbitrar que fosse o dobro, ali, o percentual de leitores potenciais: mesmo assim, é uma tristeza [...]. O caso da Argentina de Borges é bem outro. Na altura de 1920, a taxa de analfabetismo argentino é de mais ou menos 30%, menos da metade da taxa brasileira no mesmo período. Em meados dos anos 1930 [...], a taxa de analfabetismo na capital, Buenos Aires, era só de 6,64%. (FISCHER, 2008, p. 35)

Assim, ao passo que Machado escrevia para um quinto da população de seu país, Borges produzia para um potencial público leitor superior a 90%.

Já no campo mais relacionado à história, no livro *Escritos Argentinos*, em um capítulo dedicado ao escritor portenho, Sarlo situa a obra ficcional de Borges em meio a uma grande transformação pela qual passava a capital argentina, especialmente na década de 1920, quando Borges deixou Genebra e voltou ao seu país de origem:

Durante los años en que Borges estuvo ausente se consolidaron cambios que habían comenzado en el último tercio del siglo XIX. Entonces, Buenos Aires ya estaba en construcción técnica y urbana; cuando Borges regresó, el impulso constructivo iba borrando las cualidades aldeanas e hispano-criollas [...].¹¹ (SARLO, 2007, p. 151)

Então, quando Borges retornou da Europa, ele precisou desconstruir a Buenos Aires de suas lembranças e recriar um novo lugar.

Já no começo da década de 1920, quando volta à Argentina para viver ali quase até o fim da vida, o Borges cosmopolita, educado na Suíça durante a primeira Guerra Mundial e, antes disso, formado pelos livros ingleses da biblioteca paterna, formula a pergunta (que jamais dá por respondida) sobre como é possível escrever literatura num país periférico, com uma população

¹¹ “Durante os anos em que Borges esteve ausente, as mudanças iniciadas no último terço do século XIX foram consolidadas. Então, Buenos Aires já estava em construção técnica e urbana; quando Borges retornou, o impulso construtivo foi apagar as qualidades aldeãs e hispano-crioulas [...]”

de origem imigrante estabelecida numa cidade litorânea. Buenos Aires, que começa a se converter em metrópole, ainda cercada pelo campo, por uma natureza imensa de onde lhe chegam os ecos de uma cultura rural *criolla* que o processo de modernização está liquidando, mas que subsiste como elemento residual e, sobretudo, como mito de intelectuais. Diante do passado *criollo*, Borges se pergunta como evitar as armadilhas da cor local — que só produz uma literatura regionalista e estreitamente particularista — sem ao mesmo tempo renunciar à densidade cultural que vem do passado e que é parte de sua própria história pessoal. (SARLO, 2008, p. 18)

A partir dessa observação, é interessante refletir sobre o papel que Borges desempenhou no desenvolvimento da literatura, não somente no contexto argentino, mas latino-americano. Borges se propôs a repensar a literatura periférica e, dessa forma, transitou entre os mais diversos assuntos, sejam eles locais ou universais.

1.4 MACHADO E BORGES: OS MESTRES DO CONTO LATINO-AMERICANO

A natureza de Borges sempre foi de contista. O argentino não escreveu romances, tinha uma certa aversão a esse gênero, conforme ele mesmo expressa no Prólogo de *Ficções*: “Desvario trabalhoso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e propor um resumo, um comentário.” (BORGES [1944], 2007, p. 11). Escreveu, também, poesias, e foi reconhecido como poeta excepcional que é. Contudo, foram seus contos, e não seus poemas, que o levaram à fama internacional.

A agudeza podia despontar com o corte lapidar de cada frase, revelando poder de síntese e rigor de construção similares aos do verso. A atitude inquisitiva, de busca intelectual, do narrador lembrava o ensaísta e podia cristalizar-se em sentenças de tom aforismático, Às vezes casadas com muita graça a uma perspectiva de humor desconcertante. E naquela prosa de clareza, concisão e elegância clássicas, cada termo reverberava com uma inesperada ironia. Assim, tudo no conjunto confluía de algum modo para um resultado único, de efeito artístico avassalador. (ARRIGUCCI JR., *in* BORGES, 2001, p. 10)

Machado de Assis também tinha uma predileção pelas histórias curtas e chegou a compartilhar sua ideia sobre o conto: “O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem

curtos” (ASSIS, 1896, *apud* BAPTISTA, 2005, p. 3-4). Para Baptista, a genialidade de Machado no conto residiu no fato de o escritor se apropriar de algo ainda indefinido para se autoinventar e, assim, criou uma fórmula própria:

Como todos os grandes contistas, Machado inscreve na particularidade do conto uma teoria implícita da forma, como se esta incluísse necessariamente a própria justificação e ao mesmo tempo a fizesse sempre precária. Nunca adquirida, por isso reiterável: cada conto desdobra-se para contar a história — sempre a mesma, mas sempre outra — do seu aparecimento, da sua razão de ser, da sua finalidade. (p. 4)

É verdade que o brasileiro fora um excelente romancista, mas de acordo com Fischer (2008), foi como contista que Machado escreveu suas verdadeiras obras-primas.

Tivesse Machado sido apenas um contista, e grande como foi também nesse gênero, talvez sua sorte fosse outra [...]. Mas não foi assim, porque Machado, grande no conto e no romance, até agora foi mais saudado por este gênero do que por aquele, e as traduções que mereceu inicialmente na Europa se fixaram no romance, não dando espaço para o conto. (FISCHER, 2008, p. 128)

Um pouco mais adiante, Fischer examina o universo do conto machadiano: “Trata-se de obra vasta, que sozinha justificaria a perenidade de qualquer autor: se mais não houvesse feito, seria já um clássico da língua portuguesa e da literatura ocidental” (2008, p. 131). Patrícia Flores da Cunha, cuja tese de doutoramento transformou-se em no livro *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos* (1998), observa que

quanto a Machado de Assis, a análise de seu romance tem sido feita à exaustão, oferecendo notáveis e reconhecidos enfoques à compreensão de sua obra. O mesmo geralmente não sucede com o estudo do conto, cuja interpretação tem quase sempre funcionado como elemento subsidiário, nem por isso menos valioso, ao alcance proposto àquele conjunto de escritura do autor [...] (FLORES DA CUNHA, 1998, p. 17)

É interessante observar que os contos, tanto de Machado quanto de Borges, unem-se por uma mesma matriz filosófica, apontada por Arrigucci Jr. (2001) e por Candido (1995) como sendo característica de Voltaire:

É curioso observar como Borges, que sob vários aspectos se parece tanto com Machado de Assis — para ele, ao que tudo indica, completamente

desconhecido —, também com relação à técnica de narração mostra a mesma semelhança. Não será por mera coincidência, pois se ligam, até certo ponto, a uma tradição comum, em que contam, entre outros fatores, os reflexos do conto filosófico. (ARRIGUCCI JR., *in* BORGES, 2001, p. 18)

Arrigucci Jr. (2001) frisa que Voltaire demorou para chegar à formulação do que hoje se conhece por conto filosófico, pois “o termo só aparece no tomo XIII de suas obras, em 1768” (p. 21). Ele próprio, inicialmente, “tratava o gênero como fábula, conto de velhas, romances das Mil e Uma Noites, devaneios, extravagâncias, parecendo-lhe algo inverossímil, uma absurda mitologia cujos erros e crendices deveriam ser corrigidos pela razão.” (*in* BORGES, 2001, p. 22)

É sabido, todavia, que, em se tratando de dois grandes escritores como Machado de Assis e Jorge Luis Borges, cujas obras, fortuna crítica e pesquisas científicas em torno de seus textos parecem ser intermináveis, corre-se o risco de analisar, interpretar, escrever e publicar o que pode vir a ser um lugar-comum. Mas, paradoxalmente, a riqueza de possibilidades interpretativas que as variadas perspectivas de leituras suscitam motiva a execução deste trabalho, mesmo sabendo que as possibilidades de leituras feitas aqui, apesar de trazerem um elemento novo devido à sua natureza comparatista, não serão definitivas e, menos ainda, as primeiras ou últimas.

Os dois autores são tidos como atemporais, por tratarem, em suas obras, embora não somente disso, de temas universais, ou ainda, de acordo com Luís Augusto Fischer (2008), essa fama deve-se ao “temperamento clássico” de ambos. Já Williamson pontua que

Em vistas dessa lenda de um Borges atemporal, não é de se estranhar que muitos críticos tenham situado seus escritos numa espécie de utopia literária em que a criação artística tinha se convertido em um jogo de recriação de textos anteriores e o papel do autor se confundia com o do leitor. (WILLIAMSON, 2011, p. 12)

Para Beatriz Sarlo (2008), Borges, mesmo aqui da periferia, consegue fazer sua literatura dialogar de igual para igual com a literatura ocidental e, assim, “encontra sua originalidade: escritor-crítico, contista-filósofo, discute obliquamente os tópicos capitais da teoria literária contemporânea”. (p. 19)

Ainda conforme a mesma autora,

El nombre de algunos pocos escritores de este siglo ha dado origen a un adjetivo que los identifica y también designa algo más que su propia obra: joyceano, proustiano, kafkiano, bretchiano, sartreano, faulkneriano, borgeano. Estos adjetivos son quizás el efecto máximo, el más amplio y el más extendido, que puede producir una invención literaria. Kafkiano o borgeano no son sólo una cualidad de la escritura, aunque puedan haberse utilizado, por primera vez, para nombrarla. Diría que son los adjetivos de la originalidad.¹² (SARLO, 2007, p. 206)

No que diz respeito à obra de Machado de Assis, Candido (1995) considera que é difícil reunir numa única fala a análise adequada das suas diversas manifestações, mas observa que a originalidade, que hoje ainda é uma tônica machadiana, foi sendo desvendada lentamente, tal era a profundidade de sua inovação.

Contudo, é interessante observar que, embora as marcas do tempo histórico não sejam nada tênues no interior da Corte representada nos contos de Machado de Assis, ainda assim sua visão do homem permanece atual. Para se defender das acusações de escritor alheio à sua realidade, Machado utiliza-se de um pressuposto bem universalista na sua argumentação: “Tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe”.

Já para Borges, conforme aponta Arrigucci Jr., “a questão da História parece ter sido descartada — a literatura sempre lembrando um sonho desgarrado —, sendo, no entanto, decisiva para sua compreensão” (*in* BORGES, 2001, p. 24), uma vez que havia uma realidade por detrás de tudo que o escritor buscava evitar falar: “quando se observa melhor e mais a fundo, é notável o peso da realidade imediata em Borges” (p. 25). Não raro, na literatura, o que está nas entrelinhas é mais importante do que aquilo que está explícito. O próprio Borges “brinca” e ironiza isso no Prólogo do livro *Pléiade* (1986), ao dizer “Será preciso explicar que sou o menos histórico dos homens?” e poucas linhas abaixo contradizer-se (certamente de forma intencional): “Para fruir convenientemente de qualquer obra é preciso situá-la no contexto de seu momento histórico” (*apud* ARRIGUCCI JR., *in* BORGES, 2001, p. 24).

1.4.1 Opositores do Realismo

¹² “O nome de alguns escritores deste século deu origem a um adjetivo que os identifica e também designa algo mais que sua própria obra: joyceano, proustiano, kafkiano, bretchiano, sartreano, faulkneriano, borgiano. Esses adjetivos são talvez o efeito máximo, o mais amplo e difundido que uma invenção literária pode produzir. Kafkiano ou borgiano não são apenas uma qualidade de escrita, embora possam ter sido usados, pela primeira vez, para nomeá-la. Eu diria que eles são os adjetivos da originalidade” (tradução nossa).

Quando o Realismo entrou em voga, na Europa, a Escola opunha-se à sua antecessora, o Romantismo. Enquanto o Romantismo buscava exaltar o nacionalismo e o “colorido local”, preferindo os romances de costumes e personagens planas, geralmente protagonizados por mulheres que representavam a classe burguesa.

No Romantismo predomina a dimensão mais localista, com o esforço de ser diferente, afirmar a peculiaridade, criar uma expressão nova e se possível única, para manifestar a singularidade do país e do Eu. Daí o desenvolvimento da confissão e do pitoresco, bem como a transformação do tema indígena em símbolo nacional, considerado *conditio sine qua* para definir o caráter brasileiro e portanto legítimo do texto. Mas é claro que isso continuou a ser feito sob influência européia, devido à nossa ligação orgânica com a cultura ocidental e apesar das afirmações utópicas de originalidade radical. (CANDIDO, 1999, p. 38)

Já o Realismo surgiu para se opor a isso tudo e para quebrar com a expectativa do leitor.

Enquanto o romance romântico gira em torno do casamento, ou melhor, dos antecedentes que conduzem ao enlace burguês, o romance realista focaliza a situação criada pelo casamento [...]. E no panorama “real”, que a instrumentação científica permitia, via-se, em lugar da bem-aventurança pacóvia, o câncer do adultério. (MOISÉS, 2001, p. 23)

Com isso, percebe-se que os enredos da escola realista passaram a não mais seguir a fórmula de sucesso dos folhetins e muitas verdades obscuras, que até então eram um tabu em uma sociedade conservadora (temas como adultério, por exemplo), passaram a ser escancarados, o que gerava um certo mal-estar social.

Contudo, “a dupla Machado e Borges, dois ironistas consumados, é definida como anti ou pós-realista, no sentido de renegar o detalhismo do real-naturalismo, mas também como antivanguarda primitivista” (ARAÚJO, in FISCHER, 2008, p. 247). Um dos 19 pontos levantados por Fischer (2008) ao apontar as semelhanças entre Machado e Borges foi o que ele denominou de “Desconfiança no Realismo”. No tocante ao escritor brasileiro, é curioso observar, entretanto, que, em seu famoso texto *Eça de Queirós: o primo*

Basílio (1878), publicado na época em que ele ainda era filiado ao romantismo, critica justamente aquela escola que, anos depois, o teria consagrado. Para ele, “O *Crime do Padre Amaro* revelou desde logo as tendências literárias do Sr. Eça de Queirós e a escola a que abertamente se filiava. O Sr. Eça de Queirós é um fiel e aspérrimo discípulo do realismo [...]” (ASSIS, [1878] 1994, s/p).

O que mais incomodou Machado de Assis nos referidos romances do renomado Eça de Queirós parece ter sido a linguagem explícita adotada pelo escritor português, conforme o autor carioca expressa a seguir:

Era realismo implacável, conseqüente, lógico, levado à puerilidade e à obscuridade. Víamos aparecer na nossa língua um realista sem rebuço, sem atenuações, sem melindres, resoluto a vibrar o camartelo no mármore da outra escola, que aos olhos do Sr. Eça de Queirós parecia uma simples ruína, uma tradição acabada. (ASSIS, [1878] 1994, s/p).

O escritor brasileiro considera, ainda, que Eça de Queirós cometeu muitos excessos ao caracterizar de forma estritamente negativa a personagem Luísa, d’O Primo Basílio:

Na Eugênia, há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos interessa e prende; a Luísa — força é dizê-lo — a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere¹³ do que uma pessoa moral. Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência. (ASSIS, [1878] 1994, s/p).

Esse desconforto causado pela descrição dos fatos com precisão e rigor parece ter sido uma das causas que teria levado Machado a adotar, futuramente, uma linguagem ambígua em seus romances realistas. De acordo com ele, “A boa escolha dos fâmulos¹⁴ é uma condição de paz no adultério. A um escritor esclarecido e de boa fé, como o Sr. Eça de Queirós, não seria lícito contestar que, por mais singular que pareça a conclusão, não há outra no seu livro” (ASSIS, [1878] 1994, s/p). Parece que esse prenúncio categórico de que haveria um adultério o incomodou a tal ponto de, anos depois, constituir a *Capitu*, a personagem mais enigmática da literatura brasileira, e instaurar um mistério que sempre será impossível de ser desvendado, devido à ambiguidade suscitada por um narrador em primeira pessoa (portanto, isento de parcialidade).

¹³ Fantoche, marionete, alguém sem vontade própria, que é manipulado por outrem.

¹⁴ Criados, empregados.

A dúvida é o eixo central do romance *Dom Casmurro*, que pode ser lido como uma aula de linguagem implícita, ambígua e, ao mesmo tempo, realista, e inovadora, uma vez que deixa uma grande lacuna a ser preenchida pelo leitor. Nada no romance está explícito, exceto a vontade do narrador de tentar convencer o leitor de que a sua verdade é a única possível. Mas, ao contrário do romance de Eça de Queirós, em *Dom Casmurro* é conferido ao leitor o benefício da dúvida. Em última análise, vale lembrar que Machado disse “detesto o escritor que me diz tudo”.

Assim, aparentemente a genialidade de Machado de Assis reside em dois pontos-chave: ele recriou não apenas a forma do conto, mas, justamente por desgostar da fórmula do escritor português, constituiu uma fórmula própria do Realismo, afastada de um determinismo explícito, enredos previsíveis e exaustivo detalhamento do que era representado. Para Fischer (2008), essa implicância de Machado com esse realismo explícito e “vulgar” de Eça “Faz lembrar a falta de paciência de Borges para com o romance em geral, que pode ser contabilizada como falta de apetite para com o realismo miúdo, o mesmo rejeitado por Machado” (p. 23)

Contudo, é interessante observar que, nesse texto de crítica, Machado reconhece que o Romantismo, sua atual escola de filiação, também cometera alguns excessos no passado e parecia estar com os dias contados, mas o escritor sugere que pode haver um meio-termo entre uma escola e outra ao dizer

não peço, decerto, os estafados retratos do Romantismo decadente; pelo contrário, alguma coisa há no Realismo que pode ser colhido, em proveito da imaginação e da arte. Mas sair de um excesso para cair em outro, não é regenerar nada; é trocar o agente da corrupção. (ASSIS, [1878] 1994, s/p.)

Desse modo, ele considera que “seria mal cabido invocar o padrão do Romantismo para defender os excessos do Realismo”. Por fim, o autor propõe que “voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética” (ASSIS, [1878] 1994, s/p.).

Borges, além de ter deixado escrito seu desgosto por romances, fez questão de deixar isso claro em incontáveis entrevistas, ao dizer que havia sido derrotado pelos mais famosos romances do mundo. Sobre esse mesmo tema, o biógrafo Williamson revela que Borges

rejeitava o que considerava a fraude intrínseca do realismo: a pretensão do romancista de erguer um espelho diante da “realidade” quando de fato sabia tão pouco quanto seus leitores sobre o real modo de funcionamento do mundo. Não tinha sentido disfarçar o artifício da ficção [...]. Borges não somente descartava as restrições do realismo, como punha em questão a preeminência do romance na hierarquia da literatura moderna. Ele era atraído por modos de contar histórias que haviam precedido em muito o romance: a fábula, a epopeia, a parábola e o conto folclórico. ([2004] 2011, p. 10)

Contudo, conforme muito bem apontado por Fischer (2008), alguma coisa de realismo ambos praticam:

O que mais há, nos dois, parece ser um certo tino realista, que os levou a registrar cenas, indivíduos, momentos reconhecíveis na vida real, tino que porém se mescla com elementos de reflexão filosófica ou de comentário culto elegante, de todo modo afastado do registro miúdo da vida diária. (p. 28)

Machado, visivelmente apaixonado por contos, parece ter começado um trabalho que o escritor argentino futuramente veio a concluir: levar a América Latina para o mundo através da literatura. E talvez tenha sido do seu longo exercício de leitura das histórias curtas que Borges aprendeu a sua concisão, essa habilidade extraordinária que tinha de dizer muito com poucas palavras.

1.4.2 A ironia como estilo literário

Para esta seção, foi feito um levantamento bibliográfico na fortuna crítica dos dois escritores, especificamente no tocante à ironia. Então, traremos as ideias de alguns dos autores que já foram trabalhados anteriormente. Todavia, a abordagem agora será desse viés irônico de Machado e de Borges. Para começar, valemo-nos das palavras da linguista Beth Brait em seu estudo *Ironia em perspectiva polifônica*. Ao situar a ironia literária como um estilo, a pesquisadora destaca que:

[...] alguns estudiosos da literatura e mesmo escritores conceberam a ironia como princípio de estruturação de um texto. Ainda que não seja necessário mencionar autores e obras, pois isso significaria listar desde Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, passando por Defoe, Swift, Voltaire, Thomas Mann, Flaubert, Henry James, e ainda correr o risco de deixar de lado tantos outros tão representativos quanto Proust, **Machado de Assis e Borges**, basta lembrar, para os interesses de uma perspectiva discursiva, que esse

enfoque dimensiona a ironia no nível do discurso, do texto, com todas as consequências que esse ponto de vista acarreta para a literatura, para a estética, para a teoria do conhecimento e para a própria teoria da linguagem. (BRAIT, 2008, p. 70 – grifo nosso)

Como se pode ver, Machado e Borges ocupam uma posição central na contemporaneidade ao se pensar em ironia literária. No tocante aos cuidados que se deve ter ao fazer análise da ironia em uma obra literária, Brait sugere que se dê particular atenção à “fusão representada pela ironia entre princípio filosófico e estilo literário”, uma vez que isso

também pode constituir-se num aspecto de problematização. Ela poderá ser extremamente pertinente se o analista, interessado em linguagem de uma maneira geral e não somente em literatura, não perder de vista a possibilidade de entender essa relação por uma perspectiva discursivo-enunciativa, isto é, considerando que formações discursivas de caráter literário e também filosófico, de um dado momento, encontram um ponto de intersecção, passando a constituir o elemento dominante de uma instituição literária, ou de um estilo de época. (BRAIT, 2008, p. 36)

Ou seja, para estudar comparativamente as narrativas desses dois escritores, um dos caminhos possíveis é considerar a riqueza e a intenção de seus discursos irônicos e filosóficos, dois pontos bastante explorados, pelos quais esta pesquisa é conduzida.

Para Arrigucci Jr. (2001), a matriz do conto filosófico pode ser a chave para o entendimento da ironia borgiana (e, como já mencionado anteriormente, o autor estende essa semelhança a Machado de Assis, tida por ele como uma herança filosófica de Voltaire).

Na verdade, essa dicotomia latente em toda narrativa [lei da dualidade, que obriga o leitor a desdobrar, de um lado, o plano da história e, de outro, o plano do discurso] é reconhecível pela análise, aflora no conto filosófico pelo papel sobressalente que nele se atribui ao narrador. Este tende a impor sua visão do mundo intelectualizada, dando livre curso à fantasia intelectual e à observação humorística. Além disso, costuma estender-se em digressões, fazendo uso irônico de vasta erudição e, por vezes, tende à simplificação das personagens, descarnando-as em atitudes mentais ou reduzindo-as a caricaturas. A mistura de fantasia com reflexão moral, como se dá em Voltaire, parece essencial à forma dessa modalidade narrativa. Logo se vê que ela depende em profundidade de uma disposição espiritual específica que tem suas raízes prováveis na tradição da sátira. (ARRIGUCCI JR., *in* BORGES, 2001, p. 19)

Essa mistura de fantasia com reflexão filosófica confere a tônica dos textos de Borges analisados nesta pesquisa. Nas três situações, um fato inusitado acontece e o narrador, ao dialogar com os personagens ou com o próprio leitor, vai conduzindo a reflexões que, ao mesmo tempo em que são profundas, possibilitam mais de uma interpretação.

Não é de hoje que a ironia de Machado de Assis chama atenção de críticos e pesquisadores da literatura. De acordo com Salomão (2016, p. 150), “dois aspectos de uma estrutura amalgamada apresentam-se quando consideramos a ironia na prosa machadiana: a ironia como função retórica e enquanto postura ético-filosófica do autor-narrador”. Corroborando com essa análise, o sociólogo e crítico literário Antonio Candido, em seu conhecido ensaio *Esquema Machado de Assis*, comenta:

Logo que ele chegou à maturidade, pela altura dos quarenta anos, talvez o que primeiro tenha chamado a atenção foram a sua ironia e o seu estilo, concebido como “boa linguagem”. Um dependia do outro, está claro, e a palavra que melhor os reúne para a crítica do tempo talvez seja finura. Ironia fina, estilo refinado, evocando noções de ponta aguda e penetrante, de delicadeza e força juntamente. (CANDIDO, 1995, p. 3)

Ainda quanto à ironia machadiana, em sua tese de doutorado, Andrea Perrot defende que nos textos de Machado: “Encontramos [...] uma identidade até então implícita na literatura desse escritor, qual seja, uma identidade romântica, percebida e configurada pela presença da ironia romântica¹⁵ na base estrutural, estilística e de conteúdo de suas obras” (PERROT, 2006, p. 4). Já Salomão tem uma visão divergente. Essa autora considera que a “ironia socrática”¹⁶, estratégia através da qual se busca “esconder a própria opinião, transformando-se uma afirmação que se desejaria fazer em uma pergunta que simula incerteza ou falta de convicção” (SALOMÃO, 2016, p. 150), é a mais recorrente na prosa machadiana.

Enquanto isso, a historiadora e crítica literária Leyla Perrone-Moisés, em seu ensaio *Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local* (2007), aponta que “ambos os escritores são finos cultores da ironia, justamente aquela que falta aos nacionalistas; uma falta de ironia decorrente de sua incapacidade de distanciamento e de

¹⁵ Nomenclatura atribuída a Frederic Schlegel (1797), estudada no próximo capítulo.

¹⁶ A ironia socrática também será explicada no Capítulo 2.

seu apego a uma mitologia metafísica que conduz à guerra, ou simplesmente ao ridículo” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 96). A autora ainda considera que,

Enquanto os escritores menores cedem ao provincianismo ou, inversamente, à imitação e à influência, **os maiores tecem um intertexto irônico**, em que os elementos estrangeiros e os locais produzem uma combinatória inédita, que engrandece tanto a literatura nacional como a internacional. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 96)

Para Fischer (2008), Borges aprendeu a ironia à medida que amadureceu. A crítica argentina Beatriz Sarlo aponta que “a comicidade, o ceticismo e a ironia são as armas do pessimista e do agnóstico”, adjetivos que o próprio Borges atribuía a si. No seguinte trecho, Sarlo (2008, p. 87) ressalta essa característica no argentino:

Toda obra de Borges é um elogio da formalização: o escritor sabe que a imaginação é inacessível sem as figuras de linguagem e a sintaxe da narração. Borges, o melhor artesão, tem olho para a forma: daí, também, seu gosto pela paródia, pelo pastiche, pelas ligeiras modificações, pela superfície dúplice da ironia [...] (2008, p. 112)

O crítico literário Massaud Moisés (2013, p. 235), contudo, pontua que “Machado de Assis cultivou o humor [...], enquanto outros escritores recorrem a expedientes mais imediatos de provocação, como a caricatura [...]”. Essa relação da ironia machadiana com o humor também está presente em Perrot, que argumenta:

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 europeia, absorvida por Machado de Assis através de suas leituras. (2006, p. 30 - grifo nosso)

Já quanto ao aspecto estético da linguagem e, mais particularmente, no tocante à função da ironia, para a crítica literária argentina Beatriz Sarlo, “a sem-cerimônia de Borges permite-lhe **exercer a ironia para refletir**, livre de superstições hierárquicas, **sobre os procedimentos da literatura**” (2008, p. 90). A pesquisadora salienta que, “Por muitos anos, Borges trabalhou o dilema de uma diferença que não termina nunca: expôs a instabilidade de uma cultura em termos de ficção, de alegoria e de discurso irônico — que é, por excelência, um discurso em dobras” (SARLO, 2008, p. 85).

Além da relevância e da representatividade de Machado de Assis e Jorge Luis Borges para a literatura latino-americana, o que os aproxima, esteticamente, é que ambos trazem consigo uma intensa tradição da literatura clássica universal e uma influência forte da literatura de língua inglesa. A predileção por temas metafísicos acaba sendo a característica mais inquietante aos analistas de seus textos, já que suas obras tendem a certa reflexão filosófica.

Igualmente, tanto o brasileiro quanto o argentino produziram textos que hoje a crítica classifica como pertencentes ao insólito ficcional, marcados pela presença de um discurso fortemente irônico. Essas características de suas obras, por vezes, colocam em xeque a própria credibilidade de seus narradores e suscitam as seguintes questões: como confiar em um narrador que diz conversar com um passarinho? Como acreditar em alguém que diz ter visto um Aleph no porão (da casa de um homem que ele mesmo passou o conto todo desqualificando, até concluir que Carlos Argentino era um maluco que imaginou um Aleph)? Consequentemente, essas questões inscrevem essas narrativas fora do âmbito dos sistemas de verdade legitimados na época em que foram escritas, sobretudo no caso de Machado de Assis, que ousou trazer temas insólitos para um contexto histórico extremamente positivista e cientificista. Isso evidencia a experimentação literária que constitui a riqueza de suas ficções.

2 OS PERCURSOS DA IRONIA E SUA APROXIMAÇÃO COM A LITERATURA

Neste capítulo, vamos percorrer alguns pontos relevantes na evolução conceitual da ironia, este recurso estilístico tão apreciado por Machado de Assis e Jorge Luis Borges. Foi através da ironia que optamos por aproximar os dois escritores neste estudo comparativo. Para entender mais a ironia literária (ou a ironia “machadiana” e “borgiana”), fizemos um breve levantamento histórico desde o surgimento do conceito até sua conceituação nos dias atuais.

Por meio da ironia, tratada aqui como recurso textual/ estilístico, estabelece-se entre leitor e autor um pacto. Nesse tipo de emprego da linguagem, a compreensão dos sentidos velados pelo recurso irônico exerce uma espécie de encantamento, pois ao se sobrepor ao sentido mais superficial do texto, afasta uma imagem primeira de seriedade e aproxima-se do humor. Trata-se de um recurso que vem sendo estudado há muitos séculos. De acordo com Kierkegaard ([1841] 2013), os primeiros estudos conhecidos sobre o procedimento irônico no ocidente datam de Sócrates.

Considerada por alguns teóricos que veremos adiante como uma atitude linguística, a ironia é um processo discursivo passível de ser observado em diferentes manifestações de linguagem e "cujo destino interpretativo deve fazer parte de seu próprio mecanismo gerativo", o que significa dizer que ela "atua segundo uma estratégia que inclui previsões do movimento do outro – tal como acontece em toda estratégia" (ECO, 1986, *apud* BRAIT, 2008, p. 14). A ambiguidade da ironia reside justamente no fato de ela ser uma ação discursiva subjacente a outra ação por vezes contrária; então, cabe ao leitor decifrá-la através da ação superficialmente sobreposta (em outras palavras, a ironia torna dúplice a superfície de uma sentença por ela carregar um significado que aponta em uma direção oposta do que foi dito).

Cabe também observar que o conceito de ironia sofreu inúmeras revisões ao longo do tempo. Como observa Adriano Facioli, “Poderíamos dizer que é um tema clássico acerca do qual poucos se entendem, já que seu percurso na história revela muitos desencontros conceituais” (2010, p. 19). Ou seja, embora haja bastante literatura sobre o tema, pois as transformações em torno do assunto levaram os pesquisadores a divergir em certos aspectos conceituais, fazendo com que não se tenha um único conceito do que seria ironia.

O crítico literário Massaud Moisés (2013, p. 255) também destaca essa dificuldade apontada por Facioli, ao trazer à tona estudos de outro pesquisador, Mueke (1976):

Extenso campo semântico abrange o vocábulo “ironia”: é das categorias literárias mais complexas, senão das mais polêmicas, em razão dos seus vários sentidos ou das numerosas interpretações que suscita, além dos vínculos estreitos com noções vizinhas. É praticamente unânime a ideia de que o seu conceito, mercê de sua evidente instabilidade [...], escapa a qualquer uniformidade. Um dos seus estudiosos mais atentos começa por dizer que é “notória a esquiva do conceito de ironia”.

Dessa forma, pode-se dizer que a ironia, que, apesar de ter como a Filosofia como pátria, foi, ao longo dos anos, explorada pela Retórica, Linguística, Literatura, Antropologia e áreas correlatas, mas não pertence exclusivamente a nenhuma delas, ao mesmo tempo que pertence a todas. Essa deve ser a principal razão pela qual a ironia gerou tanta polêmica e divergências conceituais.

Neste capítulo, relataremos o resultado do levantamento da transformação do conceito de ironia ao longo dos anos, trazendo à baila relevantes reflexões acerca do tema. Neste percurso, elegemos Sócrates como ponto de partida e, seguindo a cronologia, incidimos sobre o pensamento de diferentes autores que propuseram variadas interpretações e definições em torno deste recurso textual.

2.1 A CONCEPÇÃO DE IRONIA DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA AO SÉCULO XVIII

Nesta seção, procuramos transitar entre diversas reflexões e definições sobre o caráter ontológico da ironia, com a intenção de circunscrever concepções que dialoguem com nosso campo de análise, no caso, a manifestação da ironia como recurso literário/estético. Quanto à fluidez do conceito de ironia, Moisés (2013, p. 255) arrisca que

Em grande parte, o caráter inextricável do assunto manifesta-se na sua história, ao longo de duas eras: a primeira, que vem desde a Antiguidade clássica até o século XVIII, encara a ironia como instrumento de cognição filosófica e recurso próprio da Retórica. Na etapa seguinte, que [se] desenrola até os nossos dias, a ironia ganha envergadura estética e ampla disseminação no terreno propriamente literário, sem perder de todo as funções anteriores.

Corroborando com o pensamento de Moisés, a crítica literária Sonia Neto Salomão destaca que “o conceito de ironia vem sofrendo uma série de revisões nos últimos anos. Entre as mais importantes linhas está a que procura melhor configurar o seu nascimento na cultura grega [...]” (2016, p. 150). Buscando compreender este recurso linguístico no contexto da antiguidade clássica, Salomão observa que, para Aristóteles, a ironia é entendida como uma atitude de dissimulação; assim, “a ironia seria alguma coisa de imoral porque na sua exagerada ficção simularia ignorância para melhor ressaltar o suposto saber [...]. É por isso que a ironia é tratada por Aristóteles não na *Poética* ou na *Retórica*, mas na *Ética*” (SALOMÃO, 2016, p. 151). Ao encontro dessa ideia, Linda Hutcheon acrescenta que

os ironistas apenas *parecem* ser serenos e contidos na superfície como uma maneira de mascarar uma hostilidade real e um envolvimento emocional [...]. Ao se apresentarem como se estivessem controlados e distantes em seu escárnio, os ironistas conseguem parecer “persistentemente calmos, quase, pode-se acreditar, descomprometidos [...]. Como isso sugere, parece haver um elemento de presença envolvido aqui, de “distanciamento fingido” e “neutralidade aparente” [...]. Realmente, diz-se que a ironia funciona como “o único sentimento do intelectual”, substituindo compromisso e sentimento por seu conhecimento cínico. Esse, presumivelmente, seria um distanciamento real, e não fingido. (2000, p. 69)

A linguista Beth Brait, por sua vez, destaca a utilização do recurso irônico na filosofia dialética de Sócrates (470-399 a.C.), difundida por Platão (428 – 348 a.C.) e, posteriormente, discutida por Aristóteles (384 – 322 a.C.). Sócrates, considerado o pai da Filosofia, foi um importante sábio e uma espécie de professor/mentor na Antiguidade Clássica. Seus alunos tornaram-se seus discípulos, e alguns, como Platão e Aristóteles, obtiveram mais êxito. Em Sócrates, que conhecemos por meio das obras desses dois discípulos, a ironia consiste em uma *técnica* filosófica que possibilita ao homem a *maiêutica*¹⁷, isto é, a descoberta da verdade por meio da autorreflexão e compreensão da própria ignorância, uma vez que o objetivo do interlocutor era justamente questionar seu oponente a ponto de abalar suas convicções.

Essa configuração da ironia como atitude tem em Sócrates, como se sabe, o modelo primeiro de comportamento irônico, graças às técnicas desenvolvidas por esse filósofo, que consistiam basicamente em

¹⁷ Trata-se do método utilizado por Sócrates para, a partir da multiplicação de perguntas, fazer com que seu interlocutor perca sua linha de raciocínio e perceba as falhas de seu pensamento e de sua argumentação.

transformar uma frase assertiva em interrogativa com a finalidade de dar a entender ao interlocutor um desconhecimento ou a ausência de uma convicção em relação a um determinado tema. (BRAIT, 2008, p. 24)

Portanto, para Sócrates, a atitude irônica consistia em fingir-se de humilde, dissimulando ignorância, e, por meio de uma série de perguntas, levar o interlocutor a compreender as contradições de seu próprio pensamento. Neste sentido, a atitude irônica socrática consiste em um procedimento discursivo dialético, como observamos nas palavras de Brait (2008, p. 26):

A forma como Sócrates conduz seu procedimento irônico é, de fato, uma “dialética” no sentido de uma verdadeira arte de dialogar. Por meio de um jogo de perguntas e respostas, Sócrates vai minando as teses de seus interlocutores, como se pode observar na principal fonte de ironia socrática que são os diálogos de Platão, já que Sócrates nunca escreveu.

Neste sentido, também é interessante observar que, em *A República*, a ironia é um recurso interno à obra. Como sabemos, tudo o que conhecemos do pensamento socrático foi o que seus discípulos deixaram registrado. Neste sentido, no caso dos textos platônicos, a ironia é um recurso do personagem Sócrates. Por isso, Brait observa que “é plausível dimensionar a ironia socrática não em termos de atitude de um indivíduo chamado Sócrates, mas em termos de um locutor Sócrates instaurado por um enunciador reconhecido como Platão.” (2008, p. 27)

Quanto a Aristóteles, Perrot (2006, p. 54) traça um panorama das diversas definições de ironia encontradas nas suas obras. Segundo ela, esses conceitos iam “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.” Em *Ética a Nicômaco*, por exemplo, Perrot observa que Aristóteles situa a ironia na dimensão da autenticidade, caracterizando a *eirōneia* como atenuação e a *alazoneia* como o exagero. Sendo assim, em seus textos sobre o tema da ética, Aristóteles define 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.” (PERROT, 2006, p. 54)

Perrot destaca que, em outras duas obras atribuídas a Aristóteles, intituladas *Fisionomia* e *Retórica*, o filósofo ocupa-se, na primeira, em caracterizar a ironia visualmente e, na segunda, textualmente.

Na *Fisionomia*, apresenta o irônico com uma idade elevada, um comportamento negligente e rugas ao redor dos olhos. Entretanto, em outro texto [...], *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. (PERROT, 2006, p. 54)

Dessa maneira, Platão e Aristóteles são indispensáveis para a compreensão do conceito clássico de ironia, “fazendo um amálgama entre ironia como atitude e ironia como linguagem.” (PERROT, 2006, p. 48). É ainda importante destacar que a ironia, no pensamento da antiguidade clássica, primeiramente, constitui um comportamento humano, e só posteriormente será relacionada a uma forma de discurso pertencente à arte retórica, como podemos observar na oposição entre as palavras *eirōn* e *alazon*, utilizadas por Aristóteles ao tentar definir ironia:

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), 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. (PERROT, 2006, p. 49).

Contudo, a autora destaca que o *eirōn* preserva, na verdade, dois sentidos: o positivo e o negativo. O primeiro refere-se à “evidente inteligência de sua zombaria” (2006, p. 49), já o segundo está mais relacionado à forma de simulacro por ele empregada. Esse conceito de ironia atribuído a Sócrates e difundido por Platão e Aristóteles passou intocado por séculos e ficou conhecido como “ironia socrática”. Mas, conforme Perrot situa em sua tese de doutorado, houve, ainda no período clássico, muito depois desses três filósofos, basicamente outras duas correntes que tentaram conceituar a ironia.

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 [a] 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. (PERROT, 2006, p. 45)

A concepção de a ironia ser uma figura de linguagem que diz o contrário do que as palavras significam, atribuída a Quintiliano e conhecida como “ironia retórica”, parece ter prevalecido no tempo, uma vez que é uma das definições de ironia atualmente mais difundidas do termo no senso comum. Muitos séculos depois, no auge do Romantismo, o pensador alemão Friedrich Schlegel conferiu à ironia uma outra significação, ao introduzir o conceito de *ironia romântica* à Era Moderna – que, por sua vez, originou o que, hoje, é conhecido como *ironia literária*. A noção de *ironia literária* surge a partir dos estudos de *ironia romântica* propostos por Schlegel. “Coube a ele, por volta de 1797, distinguir a ironia como figura proposta pela retórica de uma outra que, configurando-se como uma forma de beleza lógica, estaria diretamente ligada à poesia [...]” (BRAIT, 2008, p. 31). A procedência da nomenclatura *ironia romântica* deve-se ao fato de o autor, durante o movimento do Romantismo, ter conduzido a concepção de ironia socrática e a ideia de ironia retórica de Quintiliano, do campo da filosofia e da retórica, ao campo da estética.

Dessa maneira, pode-se dizer que a ironia romântica está diretamente ligada a uma concepção de *poiesis*¹⁸. Até este momento da história, a ironia era considerada uma atitude objetiva e, a partir de Schlegel, passou a ser analisada como um elemento que conferiria um caráter subjetivo/criativo à criação literária. Assim, pela primeira vez, a ironia passou a ser considerada em sua dimensão estética. Conforme Brait,

[...] a lúcida intencionalidade do ironista que tende a tornar-se um observador crítico, a máscara do poeta que guarda uma certa transparência, diferenciando-se radicalmente do mentiroso ou do hipócrita, são alguns dos componentes de uma postura poética em que a ruptura da ilusão constitui o eixo central das relações que se estabeleceram entre o produtor, a obra e o receptor. (2008, p. 32)

É neste ponto que se registra a reviravolta fundamental do conceito de ironia. Foi a partir dos estudos sobre a ironia romântica, propostos por Schlegel (1797), que a ironia tornou-se um objeto de análise literária. Se hoje é possível falar em ironia literária, isso é graças às contribuições deste estudioso do romantismo alemão, a partir das quais outras proposições teóricas desenharam-se.

¹⁸ Embora a origem etimológica dessa palavra seja o latim, os gregos a utilizavam com o significado inicial de criação, ação, confecção, fabricação e, posteriormente, falou-se em arte da poesia e em faculdade poética. Em português, esse vocábulo deu origem à palavra poesia, resgatando o sentido helênico de atividade que revela a beleza, a harmonia e a capacidade de fazer algo de forma criativa, envolvendo, assim, prazer e satisfação.

Essas concepções de ironia motivaram inúmeras outras reflexões por parte de outros filósofos, como é o caso, por exemplo, do dinamarquês Kierkegaard, cuja tese de teologia, datada de 1841, denomina-se precisamente “O conceito de ironia”. Em seu trabalho, o autor retoma os conceitos anteriormente explicitados para confrontá-los, desprezando a ideia de que a ironia é um princípio literário estruturante e específico, aspecto fundamental na argumentação de Schlegel. (BRAIT, 2008, p. 40 – grifo nosso)

Descendente e herdeira da ironia romântica, a ironia literária será, portanto, o recurso estético que estabelecerá o elo entre os dois autores cujos contos selecionados pretendemos analisar comparativamente nesta pesquisa.

2.2 A ERA MODERNA E O SURGIMENTO DA IRONIA LITERÁRIA

Nesta seção, parte-se do princípio de que toda construção de conhecimento deve buscar a origem do seu desenvolvimento. A necessidade de buscar subsídios historiográficos deu-se a fim de entender as diferentes concepções que se tem da ironia, assim como o estigma que ela carrega como algo de valor negativo. Contudo, por mais relevantes e abrangentes que sejam as contribuições da filosofia antiga e da retórica para a constituição do conceito de ironia, interessa-nos, neste estudo, circunscrever a ironia no campo dos fenômenos literários ou, mais especificamente, compreendê-la como estratégia de composição estética que perpassa as obras de Machado de Assis e Jorge Luis Borges.

Desta forma, cabe reiterar que a ideia de *ironia literária* surgiu a partir dos estudos de *ironia romântica* propostos por Schlegel, por volta de 1797.

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 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 esse último, se referia à eficácia da ironia na literatura. (PERROT, 2006, p. 46)

Segundo Kierkegaard ([1841] 2013), para Schlegel, a ironia é que confere ao poeta a liberdade de espírito. Ao encontro disso, Brait (2008, p. 34) destaca que “a ironia romântica pode ser traduzida como ‘o meio que a arte tem para se auto-representar’” e

ainda acrescenta que ela pode ser entendida como uma “articulação entre filosofia e arte, poesia e filosofia, na medida em que não estabelece fronteiras entre princípio filosófico e estilo literário.”

No levantamento sobre o conceito de ironia que Brait realiza em sua obra *Ironia em perspectiva polifônica* (2008), ao abordar especificamente a ironia romântica, a autora caracteriza-a como um procedimento que introduz uma ideia

de contradição, de duplicidade como traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambiguidade propositadamente contraditória desse discurso. (BRAIT, 2008, p. 34 - grifo nosso)

É importante ressaltar que, apesar de ter sido bastante criticado por movimentos posteriores, o Romantismo foi a escola responsável pelas primeiras transformações da arte poética, contudo, Candido (2002, p. 16-17) pondera que

do ponto de vista da história literária esse é um momento de produção geralmente medíocre, caracterizado pela mistura de Arcadismo sobrevivente com traços que no futuro seriam considerados precursores. Inovação formal, praticamente nenhuma. Todos continuavam a fazer odes, cantos épicos, sonetos, elegias, em versificação tradicional e quase sempre com as alusões mitológicas de preceito. Mas aqui e ali começam a aparecer algumas mudanças discretas nos temas e no tom.

De igual modo, o Romantismo teve sua importância para o surgimento da literatura moderna, principalmente no tocante à prosa romanesca – por muito tempo considerada inferior e de menor valor que a poesia e o drama. Portanto, ao romper com essas formas clássicas, que os românticos consideravam ultrapassadas, mesmo o movimento sendo alvo de críticas por seus precursores, em seu tempo eles foram tidos como “modernos” e, até certo ponto, “ousados”. A exemplo disso, Brait cita dois aspectos que, embora sejam característicos da ironia romântica,

podem ser tomados como antecipadores, ou mesmo como precursores, de várias dimensões da arte moderna: a) a utilização da ironia como forma de cortar a ilusão criada pela própria obra de arte; b) a importância da ironia romântica em seu trabalho de abolir a coerência, abalar as regras da lógica, contestar o domínio do racional. (2008, p. 39 - grifo nosso)

Nessa mesma direção, Perrot destaca que “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.” (2006, p. 10 - grifo nosso). Embora a ironia já tivesse sido utilizada anteriormente na literatura, a exemplo da tragédia e da comédia clássica grega¹⁹, é durante o romantismo que ela ganha uma “roupagem nova”, uma nova classificação e, até certo ponto, uma nova possibilidade.

Nesse período, a ironia literária, segundo Perrot (2006), reivindica sua herança romântica de tal maneira, que alguns estudiosos chegam a considerá-la um sinônimo de ironia romântica e/ou de ironia moderna, como é o caso de Behler (1997, *apud* PERROT, 2006, p. 46):

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.

Essa passagem de Behler converge perfeitamente com as ideias de René Bourgeois, quando afirma que “a ironia romântica não é [...] uma forma particular de estilo que somente alguns autores utilizaram, mas um elemento constitutivo, indispensável à própria ideia de ‘romantismo’, a tal ponto que ironia e romantismo puderam parecer a alguns como sinônimo.” (*apud* Brait, 2008, p. 31). O papel fundamental da ironia no espírito romântico também pode ser observado na passagem abaixo, de Friedrich Schlegel (1797/98).

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, [1797] 1997, p. 26)

¹⁹ Na tragédia grega, como destaca Moisés, (2013, p. 256) “a ironia manifestava-se quando o desejo do protagonista era frustrado pelos deuses ou pelos desígnios insondáveis do alto: correspondia, no caso, à ‘ironia do destino’”. Como exemplo, poderíamos citar Édipo, que, ao matar seu pai e desposar a própria mãe, cumpre a profecia, mostrando que não era possível aos humanos fugir do próprio destino, pois nada era superior à vontade dos deuses. A tragédia Édipo Rei é um dos exemplos do que podemos definir como *ironia do destino*, isto é, ao tentar fugir do que estava reservado a ele, na realidade Édipo vai ao encontro do seu destino.

O filósofo alemão defendia, sobretudo, que a ironia fosse utilizada como forma de filosofar nos discursos e nas conversas (ironia socrática); em última instância, deveria servir como uma maneira gentil e não agressiva de dizer o que se pensa (ironia retórica). Desse modo, Schlegel considerava que a ironia socrática era superior à ironia retórica, e que esta, embora tivesse seu valor, era mais artificial que a primeira. Assim, é interessante observar que Schlegel jamais 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.” (PERROT, 2006, p. 58)

Pode-se destacar, ainda, a compreensão da ironia como “fingimento”, noção que preserva as raízes da maiêutica socrática e acompanha o termo ao longo dos séculos.

Na verdade, a ironia pode ser usada por humorismo ou por sarcasmo, como aliás, registra o dicionário *Aurélio*, tanto no sentido original, “do grego *eiróneia*, interrogação”, como na atestação histórica da fonte quintiliana e do antigo sentido grego presente nas comédias, como referido anteriormente: “é modo de exprimir-se que consiste em dizer o contrário daquilo que se está pensando ou sentindo, ou por pudor em relação a si próprio ou com intenção depreciativa e sarcástica em relação a outrem”. (SALOMÃO, 2016, p. 151-152)

Outra contribuição para a discussão sobre o caráter literário da ironia pode ser encontrada no *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés, no qual o autor traz algumas reflexões de Allemann (1978) em torno do tema:

Se todos esses tipos de ironia evidenciam a complexidade que essa antiga noção filosófica e retórica exhibe, o quadro ganha acentos ainda mais agudos quando se trata da ironia literária, como observa Beda Allemann no estudo de 1978, dedicado expressamente ao assunto. Depois de ponderar que é necessário distinguir a ironia “como princípio filosófico e metafísico da ironia como fenômeno de estilo literário” [...] (MOISÉS, 2013, p. 257)

Ao encontro dessas reflexões estão também as ideias de Philippe Hamon que, de certa forma, também retoma uma concepção já trazida anteriormente por Brait acerca da ironia romântica, dada por Bourgeois – a ideia de que quando os estudos de ironia romântica despontaram, para muitos, as palavras “romantismo” e “ironia” pareciam

sinônimos. Repare na semelhança da comparação de Hamon (1996, p. 41) ao mencionar que

a complexidade da comunicação irônica em literatura simboliza exemplarmente a própria complexidade da literatura em geral. A tal ponto que se pode talvez indagar se a questão da ironia não tende, à medida que avançamos na sua pesquisa, a diluir-se numa questão mais vasta, se a ironia não é a própria literatura, [...], a própria essência do ato literário (*apud* MOISÉS, 2013, p. 257)

Perrot salienta que a análise do emprego da ironia literária demanda cuidados no sentido de que

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 de princípio filosófico do autor, enquanto indivíduo inserido em determinado contexto social e, também, do ponto de vista estilístico, funcionando com um modo de discurso singular que representa uma estrutura particular dentre as abarcadas pela literatura. (2006, p. 72-73 - grifo nosso)

Quanto a esta face dupla que abarca, de um lado, a perspectiva de mundo do autor, e de outro, a ironia como recurso estilístico, Beda Allemann critica a maneira pela qual vinham sendo conduzidos os estudos de ironia literária até meados de 1978, centrados muito no autor e quase nada na obra:

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 [ou] 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, *apud* PERROT, 2006, p. 72)

Esta posição também é corroborada por Brait, para quem a ironia é estruturadora de textos e articuladora de discursos, uma vez que “os discursos literários irônicos demonstram uma força de ruptura com estilos anteriores, utilizando justamente a estratégia da ironia em seus diversos mecanismos a fim de representar e revelar as formas esgotadas” (2008, p. 72). Mais adiante, veremos como Machado de Assis e Jorge Luis Borges empoderam-se de ironia e fazem dela um recurso de estilo literário.

2.3 A IRONIA E SEUS DESDOBRAMENTOS

Como vimos, Schlegel revolucionou o conceito de ironia no período romântico com a ideia de ironia literária. Esta seção é uma tentativa de explicar o mapeamento feito dos tipos de ironia que focamos neste estudo. Acreditamos que “a ‘cena’ da ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação.” (HUTCHEON, 2000, p. 17). Então, desdobramos o procedimento irônico em dois níveis, que denominamos de nível dialético e nível discursivo. Embora normalmente esses níveis não se apresentem de forma dissociada na prática, vamos trabalhar com um conceito de cada vez para explicar por que denominamos as ironias identificadas nas narrativas estudadas de *ironia dialética* e *ironia discursiva*.

Tendo em vista que não há uma divisão para as ironias com as quais nos deparamos, para melhor esclarecê-las, criamos categorias para os diferentes tipos de ironia que foram encontrados. É importante esclarecer esse ponto, uma vez que os conceitos de dialética e discurso são mais amplos e complexos que os nossos. Desta forma, procuramos delimitá-los dentro deste estudo, utilizando-os aqui no seu sentido *stricto* (dado por nós), e não somente no sentido *lato* (o sentido original da palavra). Acreditamos ser possível definir tais preceitos assim, para este estudo, porque temos em vista tipificar a ironia como manifestação literária específica de dois escritores. Contudo, não seria possível fazê-lo sem dar luz aos teóricos relacionados.

2.3.1 Ironia discursiva

Antes de explicar nossa ideia de ironia discursiva, é necessário definir o que é um discurso. A exemplo do estudo de Linda Hutcheon, intitulado *Teoria e Política da ironia*, nosso objetivo aqui é “tentar entender como e por que a ironia é usada e entendida como uma prática ou estratégia discursiva e começar a estudar as consequências [...] de sua compreensão [...]” (2000, p. 18). Para essa autora, a ironia trata-se de “uma estratégia que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual)” (p. 27). Na dissertação de mestrado de Fernanda Pereira (2017), a pesquisadora de análise do discurso salienta que é possível saber “que se está diante de um discurso, quando se depara com um enunciado (uma sequência) do qual se conhece quem o produziu, para

quem, sobre que referente, com que objetivo e que efeito de sentido quer produzir” (p. 44). Já para Bakhtin, o discurso é a palavra, o enunciado, independente do meio de manifestação, podendo ser verbal (escrito ou falado) ou não verbal (corporal, por exemplo). Evidentemente, serão trabalhados aqui somente os discursos verbais — que são as narrativas analisadas. Hutcheon ressalta que “essa escolha de discurso como o escopo e o local de discussão tem também o propósito de levar em conta as dimensões sociais e interativas do funcionamento da ironia, quer a situação seja uma conversa, quer a leitura de um romance.” (2000, p. 27)

Bakhtin considera que todo discurso é dialógico e que dialogismo, por sua vez, é a relação que um texto estabelece com outros textos e, em última instância, com seus leitores. Segundo Barros, “é um processo de interação verbal, que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário” (1994, p. 2). E de acordo com Brait (2008), essa interação é uma característica da ironia, pois ela convida o leitor a participar ativamente do texto. Esse convite à decodificação de uma ambiguidade confere ao leitor a condição de coautor (ou, no mínimo, coprodutor da ironia), o que implica, necessariamente, sua instauração como interlocutor. Isso confere naturalmente à ironia um caráter bivocal, por tratar-se de um discurso que carrega mais de um sentido e exige a participação de um “outro” para fazer sentido. Corroborando com essa ideia, Rodrigues (2005) destaca:

O plano de desdobramento do dialogismo de Bakhtin (2003), em relação à ironia é fundamental, uma vez que, para o discurso irônico obter sucesso, é necessária a interação entre locutor e interlocutor, ou seja, é importante que haja adesão do que foi dito pelo locutor por parte do interlocutor. (s/p.)

Foucault, na tentativa de conceituar discurso, diz:

gostaria de mostrar que os “discursos”, tais como podemos ouvi-los, tais como podemos lê-los sob a forma de texto, não são como se poderia esperar, um puro e simples entrecruzamento de coisas e de palavras: trama obscura das coisas, cadeia manifesta, visível e colorida das palavras; gostaria de mostrar que o discurso não é uma estreita superfície de contato, ou de confronto, entre uma realidade e a língua, o intrincamento entre um léxico e uma experiência; gostaria de mostrar, por meio de exemplos precisos, que, analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva. (FOUCAULT, [1969] 2008, p. 54-55)

Para Foucault “os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais que* os torna irredutíveis à

língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever” (FOUCAULT, [1969] 2008, p. 55). Então, para esse filósofo, discurso não é somente aquilo que está dito explicitamente, mas também — e principalmente — aquilo que não está dito, encontra-se encoberto pelo autor do texto/ enunciador e precisa ser descoberto pelo seu leitor/ enunciatário. Por esse viés, consideramos que a ironia pode ser um dos pontos fundamentais que está relacionado ao que Foucault julga ser a parte primordial da mensagem, tornando a ironia discursiva, ou aquilo que está por detrás dos discursos, a parte mais importante da mensagem.

Sendo assim, o nível discursivo da ironia é o mais complexo, pois trata-se de uma ideia que precisa ser desvendada, pelo fato de eventualmente ser tão sutil, a ponto de estar quase imperceptível, uma vez que depende do conhecimento de mundo do leitor. Assim, pode-se dizer que nesse nível a ironia não está somente na linguagem, mas especialmente nas entrelinhas, atuando como um elemento externo ao contexto, mas que, ao ser decodificado, promove uma ruptura de fora para dentro — do contexto para o texto —, pois influencia na interpretação e na compreensão dos fatos. O que está fora do texto (no contexto, portanto) e influencia na compreensão do *não dito* é o mundo do leitor, suas referências textuais, seu conhecimento de mundo, suas filiações ideológicas etc.

Hutcheon observa:

Que a ironia possa ser usada como uma arma, sempre se soube: a humilhação social e a farpa satírica têm seus corolários até na autoridade que os críticos exercem sobre os textos (e especialmente sobre leitores precedentes sem muita percepção) através de sua atribuição de ironia. (2000, p. 26)

Dessa forma, a ironia discursiva é uma estratégia de composição textual que visa a conduzir o leitor a outra direção do que a indicada pelo sentido referencial e/ou representacional do texto. E ela só pode se concretizar quando encontra o leitor pretendido (isto é, todo o autor escreve para um leitor “ideal”), capaz de depreender da construção textual essa intenção divergente, transpondo, assim, os limites textuais. Nesse sentido, Hutcheon considera que “a orientação partidária diz que há um “ironista” com intenção e suas platéias pretendidas — a que “pega” a ironia e a que não ‘pega’ a ironia.” (2000, p. 27)

Quando ocorre essa ruptura provocada pela decodificação do contexto *não dito*, a ironia passa a ser, também, um elemento textual (interno ao texto e não somente externo, como era quando estava somente no plano contextual), fazendo com que o discurso em questão extrapole seus limites ficcionais. “A pessoa geralmente chamada de

‘ironista’, no entanto, é aquela que pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito [...] (HUTCHEON, 2000, p. 28). A partir dessa decodificação, ocorre uma ruptura, e o leitor compreende que o conteúdo referencial e/ou representacional presente na textura superficial é uma alegoria, metáfora, símbolo; enfim, um desvio que visa a representação de outro tema sobre o qual, por alguma razão, o escritor optou para abordar, na verdade, outro assunto sobre o qual, por alguma razão, ele optou por não falar de maneira direta.

Portanto, na ironia discursiva, o enunciador faz uso de um discurso dúbio, irônico, para esconder sua real intenção, como por exemplo, evitar perseguições pessoais e políticas, como acontece com a censura (em regimes ditatoriais). Além disso, o escritor sabe que a ironia é seletiva e estabelece uma série de critérios com objetivos bem definidos quando a intenção do autor é a triagem do público com o qual pretende se comunicar. Há que considerar, ainda, que existem as motivações estéticas, que levam um escritor a extrapolar o recurso como estilo literário, com intenção de imprimir maior qualidade artística à obra; pode esconder, inclusive, uma intenção pedagógica, no sentido de fazer com que o leitor descubra sozinho determinados sentidos. Assim, pode-se dizer que, para captar a ironia discursiva, é necessário haver um processo cognitivo no qual é necessário desvendar certos fundamentos empíricos que não estão explícitos e que dependem quase que exclusivamente do destinatário da mensagem. É por isso que Linda Hutcheon considera a ironia “um negócio arriscado”, pois “não há garantias de que o interpretador vá “pegar” a ironia da mesma maneira como foi intencionada” (2000, p. 28)

Em seu estudo, Hutcheon problematiza algumas questões bem relevantes quando se pensa na ironia como discurso. Para ela, a ironia pode significar

coisas diferentes para diferentes jogadores. Do ponto de vista do interpretador, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma — e diferentemente do que se afirma — com uma atitude para com o dito e o não dito. A jogada é geralmente disparada (e, então, direcionada) por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social. Entretanto, do ponto de vista do que eu também (com reservas) chamarei de ironista, a ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente. (HUTCHEON, 2000, p. 28)

Contudo, é importante mencionar que a não decodificação da ironia não inviabiliza, mas torna a leitura mais limitada, já que em alguns enredos geralmente há, também, possibilidades de leituras mais superficiais. Sendo assim, o que chamamos de *ironia discursiva* (ou *ironia do discurso*) é aquela que permeia todo o texto/ enunciado,

estando, portanto, em uma relação de dependência com o universo do leitor, que se encontra externo ao discurso.

Observou-se, ainda, nas narrativas estudadas no Capítulo 4, que esse é um tipo de ironia que não aparece apenas pontualmente, mas circunda o texto, fazendo parte do conjunto da narrativa, tornando o discurso, na sua totalidade, uma grande ironia — e este é um exemplo do que Foucault mencionou anteriormente ao dizer que os discursos fazem mais do que simplesmente designar coisas. Foi o que pôde ser observado nos contos *El otro*, *O Alienista* e *Ideias do Canário*. Nessas narrativas, conforme poderá ser observado, a ironia funciona como uma espécie de entidade superior e onipresente.

2.3.2 Ironia dialética

O conceito de dialética remete-nos novamente a Sócrates, que, para explicar a ironia, fez uso da dialética, tendo em vista que “a dialética socrática era composta por dois momentos fundamentais nos quais se desenrolava a fiação do novelo irônico: a refutação e a maiêutica” (ZUIN, 2008, p. 16). De acordo com Antonio Zuin (2008), a palavra *maiêutica* foi escolhida por Sócrates como uma homenagem à sua mãe, que era parteira, portanto, sua etimologia está relacionada com o trabalho do parto. O que Sócrates quis demonstrar com isso é que a maiêutica consistia na arte de fazer com que o seu aluno refletisse e, com isso, a verdade viesse à tona. Sócrates seria, portanto, um “parteiro da verdade”, e a dialética, sua prática pedagógica ou metodologia de ensino.

Essa verdade, contudo, ia sendo revelada através do método da refutação: nos famosos *Diálogos Socráticos*, nos quais Sócrates busca demonstrar a *eirōneía* na prática, dissimulando um desconhecimento através de perguntas que têm como objetivo fazer com que o interlocutor perceba as falhas de seus argumentos, até o momento em que o interlocutor refutava sua teoria inicial e se declarava ignorante no assunto. Portanto, ironia e dialética estão intimamente relacionadas, e essa relação costumava estabelecer-se em uma conversa com um interlocutor, com o auxílio da maiêutica e da refutação (ZUIN, 2008).

Portanto, a dialética consiste no método socrático de buscar a verdade através do diálogo. Assim, pode-se afirmar que a ironia dialética também pressupõe um diálogo, sendo, conseqüentemente, interna ao texto ou à /situação comunicativa. A ironia pressupõe uma relação dialética, uma vez que

A ironia supõe a existência do emissor, do receptor e da mensagem, e caracteriza-se geralmente pela reduplicação desses três elementos: o dito diz simultaneamente sim e não; divide-se (ou multiplica-se?) o emissor em dois, o que leva a supor também dois tipos de receptor: um compreende a ironia, o outro é sua vítima. (DUARTE, 2006, p. 153)

Dessa maneira, o nível dialético é o mais elementar, por tratar justamente do tipo de ironia encontrado em várias situações comunicativas que pressuponham a existência de dois ou mais interlocutores envolvidos. Essas situações vão muito além da literatura e podem compreender desde uma conversa informal, uma entrevista, um debate político ou até mesmo um diálogo entre personagens fictícios.

Hutcheon cita Bakhtin ao afirmar que, para ele, a ironia tratava-se de uma “linguagem equívoca dos tempos modernos”, pois ele a via em todos os lugares e de todas as formas — “desde a mínima e imperceptível até ruidosa, que beira o riso” (2000, p. 73). A ironia dialética é justamente essa mais “ruidosa”, percebida, portanto, na superfície do enunciado, e visa a causar determinado efeito de sentido (humor, escárnio, menosprezo). Desse modo, a ironia dialética, diferentemente da ironia discursiva, exige menos competência do leitor em decifrá-la, pois o efeito pretendido pelo autor/ enunciador faz parte das intenções imediatas de comunicação, sendo, dessa forma, mais explícita, enquanto que a ironia discursiva é mais implícita, já que, nesse caso, o objetivo de quem a produz é o oposto: esconder sua verdadeira intenção. Assim, nesta pesquisa, tomamos como *ironia dialética* (ou *ironia do diálogo*) aquele tipo que se institui e vem à tona através de interações comunicativas entre pessoas ou personagens (e até mesmo entre os narradores e seus leitores — ou entre os atores e seu público, numa peça teatral). Hutcheon destaca que “a ironia é uma arma usada por ironistas para julgar — e logo ou para para quebrar as atitudes dos outros ou para colocar (e manter) as pessoas em seu lugar.” (2000, p. 67) e conclui o raciocínio com a ideia de que ironia, é sempre polêmica, sendo, portanto, inadequada para qualquer situação inteiramente pacífica. Assim, pode-se dizer que, neste nível (dialógico), a ironia atua como um elemento interno ao contexto comunicativo, e desempenha inúmeras funções, que vão desde a desqualificação do interlocutor, funcionando, ao uso como recurso humorístico na literatura ou em dramatizações. Assim, pode-se afirmar que “a ironia certamente funciona para reforçar, para ridicularizar e refutar” (HUTCHEON, 2000, p. 73).

Para Linda Hutcheon, “a ironia envolve interação social”, uma vez que ela “tem seus alvos, seus perpretadores e sua plateia cúmplice, embora esses não precisem ser três entidades distintas e separadas” (2000, p. 67). A autora ainda cita um tipo de ironia utilizada na conversação cotidiana, tipo que ela denomina de “reforçadora”, empregada

usualmente para destacar alguma coisa: “ela é tida como necessária para *ênfase*, e frequentemente para maior *precisão* de comunicação, especialmente a comunicação de uma atitude [...]”. Portanto, o que é chamado por Hutcheon de *função reforçadora da ironia*, a qual “sugere pouca ou nenhuma força avaliadora por trás de tal uso ou atribuição de ironia” (2000, p. 78), se assemelha, em nossa opinião com o que denominamos aqui de ironia dialética.

Embora os diálogos analisados no próximo capítulo ocorram entre os personagens criados pelos enunciadores Machado e Borges, que produziram os discursos em questão, há que se considerar que quem dá significação a essa interação verbal é o leitor — que Bakhtin denomina *enunciatário*. Assim, ao dar margem para a participação do leitor através de um intertexto irônico, Machado e Borges não apenas tornam seus leitores sujeitos de suas narrativas, mas instituem uma interação entre texto, personagens, enunciadores e enunciatários. Enquanto a ironia discursiva acompanha o todo de um enunciado, transformando sua totalidade em uma mensagem diferente da expressa pela referencialidade, dos itens lexicais escolhidos e/ou das situações e acontecimentos representados. A, a ironia dialética, diferentemente, acontece em momentos pontuais do texto, nas interações verbais explícitas, seja nas interações representadas no diálogo dos personagens, seja nas interações explícitas entre narrador, personagem e o público leitor.

3 IRONIA DIALÉTICA E METALITERATURA: A *CHINELA TURCA*, *EL ALEPHE* AGOSTO 25, 1983

O conto brasileiro que foi escolhido para esta análise — *A Chinela turca* (1882) — não é dos mais conhecidos de Machado de Assis. Por sua vez, o conto *El Aleph* (1949), de Borges, publicado em obra homônima, está, possivelmente, dentre os mais lidos do escritor argentino, ao passo que o terceiro conto que compõe este capítulo — *Agosto 25, 1983* (1983) — também não é um dos mais famosos do nosso célebre vizinho.

O desenvolvimento deste capítulo foi dividido didaticamente em três seções. A primeira seção trará a base teórica da metodologia utilizada para esta análise comparatista. A metaliteratura, nossa chave de leitura, será a metodologia e o “olhar” utilizado para aproximar as duas narrativas, com o objetivo de identificar o tipo de ironia empregada pelos escritores.

Na segunda seção está a análise literária propriamente dita. Machado de Assis e Jorge Luis Borges estão postos lado a lado nesta seção denominada *A liberdade literária por meio da metaficção e da ironia*, subdividida em duas análises (na primeira, os discursos irônicos de Machado e de Borges em *A Chinela Turca* e *El Aleph* serão confrontados em dupla e, na segunda parte, será analisado o conto *Agosto 25, 1983*). Essa subdivisão foi adotada porque os dois primeiros contos abordam a metaficção do ponto de vista do leitor, enquanto que o segundo traz a perspectiva do autor (metaforizando a morte do autor e, assim, dialogando também com o texto *A morte do autor* (1967), de Roland Barthes).

Na terceira seção, diferencia-se a ironia do sarcasmo. Embora seja muito comum usar essas palavras como sinônimos, observou-se que o sarcasmo, mais agressivo que a ironia, está especialmente presente nos contos *A Chinela Turca* e *El Aleph*. Nesse sentido, procuraremos demonstrar que a forma de Borges trabalhar a ironia no conto *Agosto 25, 1983* difere da estratégia utilizada por ele em *El Aleph*.

Para isso, confrontamos alguns excertos das narrativas, a fim de demonstrar como a ironia em forma de sarcasmo, presente notadamente nos diálogos dos dois primeiros contos, é o recurso estilístico por meio do qual os autores constroem suas narrativas metaliterárias. Já no conto *Agosto 25, 1983*, Borges, além de utilizar outro tipo de ironia, fala também de outra metaliteratura. Para fundamentar esta análise, foram utilizados trechos dos contos selecionados, com análises nossas e algumas considerações

de outros estudos já realizados sobre os mesmos textos e que dialogam com os objetivos desta pesquisa.

3.1 METALITERATURA: UMA BREVE REVISÃO DE CONCEITOS

No *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés (2013), o autor fala que “a literatura é a única arte que pode ser objeto de si própria, tornando-se metaliteratura” (p. 299). Segundo ele, que traz em seu dicionário o vocábulo “metaficção”, esse termo foi proposto por Robert Scholes, “para designar o processo de autorreflexão, levado a efeito pelo discurso narrativo que a descoberta da metalinguagem suscitava” (MOISÉS, 2013, p. 290). O autor também cita Schloes (1970), que afirma que

a metaficção assimila todas as perspectivas críticas dentro do próprio processo ficcional. [...] tende à brevidade, pois busca, entre outras coisas, assaltar ou transcender as leis da ficção – uma empresa que apenas pode ser realizada no interior da forma ficcional (*apud* MOISÉS, 2013, p. 290).

De acordo com a crítica literária Perrone-Moisés (2016), metaliteratura é um termo que, embora possa ser aplicado a outros gêneros literários, refere-se mais ao gênero ficcional. Sendo assim, metaliteratura e metaficção podem ser tomados como sinônimos. Segundo as ideias de Carlos Ceia retomadas por Perrone-Moisés (2016, p. 113), tratam-se de

obras de um gênero literário que se voltam para si mesmas, ou seja, para a essência do gênero[sic] onde elas próprias se inscrevem, adquirindo assim um caráter autorreflexivo, como são exemplo os romances que reflectem sobre o próprio processo de escrita do romance e sua ficcionalidade.

Para Linda Hutcheon (*apud* PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 114), metaficção é “ficção a respeito de ficção, isto é, ficção que inclui nela mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou sobre sua identidade linguística”. Já Perrone-Moisés afirma que

A linguagem literária já é uma metalinguagem que tem por base a língua comum, mas não se identifica com esta, nem na forma, nem na função. Além disso, qualquer obra literária é metaliterária, porque pressupõe a existência de obras literárias anteriores. Ninguém é escritor sem ter sido, antes, um leitor. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 115)

Essa reflexão acerca da metaliteratura traz à tona a necessidade de abordar outro conceito: a intertextualidade. Esse termo “foi criado por Julia Kristeva nos anos 1960, a partir dos conceitos de polifonia e dialogismo, definidos por Mikhail Bakhtin” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 115-116). Essa noção bakhtiniana de dialogismo introduz a ideia de que nada é original, uma vez que todo texto surge de outro texto: “A intertextualidade está pois calcada naquilo que Bakhtin chama de dialogismo, isto é, as relações que todo enunciado mantém com outros enunciados.” (COMPAGNON, 2010, p. 109).

Compagnon considera que a intertextualidade “se apresenta como uma maneira de abrir o texto, se não ao mundo, pelo menos aos livros, à biblioteca” (2010, p. 108). O autor ainda acresce um elemento novo ao conceito de intertextualidade trazido por Bakhtin: “Ela [a intertextualidade] se define [...] por ‘uma relação de copresença entre dois ou vários textos’, isto é, o mais das vezes, pela ‘presença efetiva de um texto num outro’”. (COMPAGNON, 2010, p. 109)

Embora não abordem exatamente os mesmos fenômenos, o discurso metaliterário pode ser alocado, em certa perspectiva, no interior do conceito de intertextualidade, já que decorre da alusão, paráfrase ou transcrição de excertos de outros textos literários dentro de um texto literário. Perrone-Moisés (2016, p. 116), sobre este fenômeno na literatura contemporânea, afirma que

A intertextualidade praticada na literatura contemporânea pode assumir um tom melancólico (alusões a momentos da história em que a literatura alcançou suas maiores realizações e seu maior reconhecimento), ou um tom irônico, lúdico, característico do estilo pós-moderno.

Ainda de acordo com a autora,

[...] boa parte da ficção e da poesia atuais está encharcada de referências à ficção e à poesia anteriores, na forma de citação, alusão, pastiche ou paródia. Essa “memória da biblioteca remete à questão do “fim da literatura”, que se tornou não apenas um tema acadêmico, mas também um tema literário (p. 117).

Desta forma, para a Perrone-Moisés, na contemporaneidade, o fenômeno da intertextualidade, também voltado à discussão sobre o próprio “fazer literário”, inscreve-se ainda em uma crise da literatura, na qual o “desaparecimento dos grandes escritores,

dos editores de boa literatura e dos leitores à altura desses livros” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 122) são tema de contos, romances e poesias.

Já com relação à referencialidade, tema que circunda a intertextualidade, Compagnon traz à tona mais preceitos de Barthes ao afirmar que a literatura tem como referência a própria literatura, e não a realidade: “a única maneira aceitável de colocar a questão das relações entre literatura e a realidade é formulá-la em termos de “ilusão referencial”, ou, segundo a célebre expressão de Barthes, como um “efeito do real”. (2010, p. 107)

Compagnon dialoga com essa ideia de Barthes ao expor sua percepção de que “a finalidade da *mimêsis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade.” (2010, p. 108) Dessa maneira, podemos concluir que o que existe por detrás de um texto literário não é a representação da realidade (que equivale ao referente), mas sim a Referência, “a sutil imensidão das escrituras”. De maneira mais abrangente, pode-se inferir que todo texto é intertexto.

Ainda no âmbito das reflexões sobre a metaliteratura contemporânea, Perrone-Moisés menciona que “outra forma de metaficção que se tornou frequente em nossa época é a inclusão do próprio autor como personagem de sua obra ficcional” (2016, p. 123). A autora explica que essa estratégia literária difere da autoficção, pois “não se trata de ficcionalizar uma biografia, mas de atribuir à personagem que tem o mesmo nome do autor, e a outras personagens reais, dados existenciais evidentemente falsos” (Ibidem, p. 123).

Embora a metaficção e a intertextualidade sejam recursos composicionais frequentes na literatura contemporânea, como afirma Perrone-Moisés, também são encontrados nas obras de Machado de Assis e Jorge Luis Borges. Essa característica é algo bastante representativo na obra do escritor argentino; a exemplo disso, nos dois contos analisados neste capítulo — *El Aleph* (1949) e *Agosto 25, 1983* (1983) —, ambos os personagens chamam-se Jorge Luis Borges, e as histórias são narradas em primeira pessoa. Isso também acontece no conto cuja análise será apresentada no próximo capítulo.

3.2 A LIBERDADE LITERÁRIA POR MEIO DA METAFICÇÃO E DA IRONIA

3.2.1 A metaliteratura do ponto de vista de um narrador-leitor

Por uma escolha didática e de organização de ideias, nesta seção iremos analisar simultaneamente os contos *A Chinela Turca* (1882) e *El Aleph* (1949), que se assemelham por trazerem narradores que não gostam da literatura dos personagens com os quais têm de interagir. *Agosto 25, 1983* (1983) será tratado após concluída essas duas análises.

Em *El Aleph*, após o falecimento de sua namorada — Beatriz Viterbo —, Borges decide visitar sua casa a cada aniversário da falecida, a fim de cumprimentar o pai e o primo da moça e, para isso, sempre levava livros de presente. Segundo as palavras de Micali (2014, p. 1), trata-se de

uma narrativa ficcional construída numa linguagem irônica, crítica, e por vezes paradoxal, se considerarmos as estrofes líricas inseridas no texto de autoria do narrador-protagonista e do antagonista – se é que se pode chamá-lo assim –, o personagem Carlos Argentino Daneri, alguém que se autoconclama um poeta invulgar.

Já o conto de Machado de Assis narra, em terceira pessoa, um episódio vivido pelo bacharel Duarte que, em uma determinada noite do ano de 1850, quando estava em sua residência, preparando-se para ir a um baile, foi interrompido pela notícia inesperada de que o major Lopo Alves o aguardava na sala de visitas de sua casa.

Duarte estremeceu, e tinha duas razões para isso. A primeira era ser o major, em qualquer ocasião, [1] **um dos mais enfadonhos sujeitos do tempo**. [...] [2] **a chegada de Lopo Alves era uma verdadeira calamidade**. (ASSIS, [1882] 1994, p. 1 – grifos nossos)

Na primeira ocorrência [1], pode-se notar o tom sarcástico e jocoso sobre o major, por ser ele uma visita indesejável em qualquer situação, não apenas por ser no momento anterior ao baile, mas por ele ser uma pessoa enfadonha, adjetivo que deriva da palavra enfado, originada do termo latino *fastus*, que remete a certa junção entre soberba e arrogância, duas características que podemos observar na representação do personagem Lopo Alves. Na segunda ocorrência [2], temos a expressão “calamidade”, que é uma palavra comumente usada para dar ideia de uma situação catastrófica, trágica, trazendo consigo noção de destruição e fato imprevisto. Assim, os dois termos, ao serem utilizados para traduzir os sentimentos vivenciados pelo narrador quando avisado da chegada do

major, assumem um tom hiperbólico que, ao representar de forma exagerada as características negativas do personagem Lopo Alves, provocam o tom humorístico que acompanhará toda a narrativa.

O tom irônico também fica bem evidente na apresentação que o narrador-personagem Borges faz de Carlos Argentino, primo-irmão de sua falecida namorada. Borges lança mão da ambiguidade linguística ao contrapor palavras que trazem ideias opostas ao que acabou de dizer (conforme pode ser observado em destaque na citação abaixo), estabelecendo, no contraponto destes opostos, a ironia como recurso da composição estética:

Ejerce no sé que cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; **es autoritario, pero también es ineficaz**; [...] **Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante**. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos. (BORGES, [1949] 2016, p. 194 – grifos nossos)

Aqui a ironia dialética surge através do diálogo do narrador com o próprio leitor, sendo evidenciada pelos contrastes “autoritário/ ineficaz” e “atividade mental contínua, apaixonada, versátil/ insignificante”. Na primeira oposição, a presença da ironia ocorre porque, normalmente, o que se espera de uma pessoa autoritária é que ela exerça suas atividades minimamente com a mesma dedicação que exige dos demais, subordinados a ela ou não. Contudo, pelo relato de Borges, isso não se aplicava a Danieri. A ironia do segundo contraste deve-se a uma série de adjetivos positivos sendo mencionados (contínua, apaixonada, versátil), seguida do adjetivo “insignificante”, que não soa simplesmente como negativo, mas, acima de tudo, desqualificante.

Quando o personagem Duarte, do conto de Machado, finalmente foi à sala receber Lopo Alves, a ironia fica evidente pelo discurso no qual o bacharel fala exatamente o oposto do que a inconveniência daquela visita significava: “- Que bom vento o trouxe a Catumbi a semelhante hora? perguntou Duarte, **dando à voz uma expressão de prazer, aconselhada não menos pelo interesse que pelo bom-tom.**” (ASSIS, [1882] 1994, p. 2 – grifo nosso). A simulação da expressão de prazer “aconselhada pelo interesse” devia-se ao fato de o major ser parente de Cecília, a moça que Duarte pretendia encontrar no baile para o qual estava se preparando para ir, antes de receber aquela desagradável visita.

Duarte, então, recebeu a notícia de que Lopo Alves havia escrito um drama de 180 páginas e que este fora procurá-lo na expectativa de que o bacharel o lesse, naquela noite, para dar-lhe um parecer literário. Neste momento, conforme nos aponta o narrador,

Duarte relembra que Lopo Alves sempre teve gosto pela literatura, mas que seus textos sempre foram de baixa qualidade estética. A descrição da obra de Lopo Alves realizada por Duarte novamente aproxima o estilo composicional da ironia e da zombaria:

Duarte recordou-se de que efetivamente o major falava noutra tempo de alguns discursos inaugurais, duas ou três nêneas e boa soma de artigos que escrevera acerca das campanhas do Rio da Prata. **Havia porém muitos anos que Lopo Alves deixara em paz os generais platinos e os defuntos; nada fazia supor que a moléstia volvesse, sobretudo caracterizada por um drama.** (ASSIS, [1882] 1994, p. 2 – grifos nossos)

Já o personagem antagonista de Borges, em *El Aleph* (ao contrário do Major do conto de Machado de Assis, que dispensava elogios à sua obra e exigia “franqueza rude”), agia com arrogância e falta de modéstia, fato que Borges narra com sarcasmo ao mencionar o pedantismo literário:

Comprendí, entonces, la singular invitación telefónica; el hombre iba a perderme que prologara su pedantesco fárrago. Mi temor resultó infundado: Carlos Argentino observó, con admiración rancorosa, que no creía errar el epíteto al clasificar de sólido el prestigio logrado en todos los círculos por Álvaro Melián Lafinur, hombre de letras, que, si yo me empeñaba, prologaría con embeleso el poema.²⁰ (BORGES, [1949] 2016, p. 200)

Enquanto isso, no conto brasileiro, Lopo Alves, que se sentia em casa, não fez cerimônias ao sugerir a Duarte que fossem ao escritório do bacharel, para que este procedesse à leitura do drama. Neste trecho, recheado de expressões hiperbólicas, observamos um narrador que, assumindo o lado do bacharel Duarte, com a intenção de causar um efeito cômico e sarcástico, descreve o destino do bacharel como de um criminoso que vai de encontro a uma pena inevitável.

Era indiferente, para o bacharel, o **lugar do suplício**; [O major] disse ao moleque que não deixasse entrar ninguém. **O algoz não queria testemunhas [...].** Lopo Alves tomou lugar ao pé da mesa, tendo em frente o bacharel, que **mergulhou o corpo e o desespero numa vasta poltrona de marroquim [...]** (ASSIS, [1882] 1994, p. 3 - grifos nossos)

²⁰ Compreendi, então, o singular convite telefônico; o homem ia me pedir que prefaciasse sua mixórdia pedantesca. Meu temor acabou sendo infundado: Carlos Argentino observou, com admiração rancorosa, que não acreditava errar no epíteto ao qualificar de sólido o prestígio alcançado em todos os círculos por Álvaro Melián Lafinur, homem das letras, que se eu me empenhasse, ficaria encantado de prologar o poema. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2008, p. 143)

O drama dividia-se em 7 quadros, e, ironicamente, o narrador expressa a falta de qualidade e de originalidade ao falar que **“Nada havia de novo naquelas cento e oitenta páginas, senão a letra do autor. O mais eram os lances, os caracteres, as ficelles²¹, e até o estilo dos mais acabados tipos do romantismo desganhado.”** (ASSIS, [1882] 1994, p. 3 – grifos nossos). Aqui também se percebe a crítica de Machado de Assis ao estilo romântico, assim como à falta de originalidade daqueles escritores que ainda conservavam as características românticas; tal crítica também reflete sobre a transição do próprio escritor (do Romantismo ao Realismo), na afirmação da ausência da originalidade, da reutilização de formas esgotadas e ultrapassadas, trazendo, por meio deste jogo lúdico de deixar o personagem afirmar uma posição do escritor, uma ironia voltada à própria produção literária do período.

Situação semelhante ocorre na obra argentina, quando Borges critica até mesmo a proximidade da exposição oral de Danieri:

Tan ineptas me parecieron esas ideas, **tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente com la literatura**; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho: **esos conceptos, y otros no menos novedosos, figuraban en el [...] Canto-Prólogo de un poema en el que trabajaba hacía muchos años.** (BORGES, [1949] 2016, p. 195 – grifos nossos)²²

Esta passagem de Borges também pode ser lida a partir descrição que Cavallin Calanche faz da obra borgiana em um artigo: “Borges asumió la escritura como una creación secreta, críptica, e inconclusa. Basado en esta convicción desdeñó las críticas y se independizó de las formas tradicionales de escritura.”²³ (2008, s/p). Em outras palavras, Cavallin salienta que Borges sempre teve uma produção independente e livre dos estereótipos da crítica e até mesmo de uma filiação literária, de quem, aliás, ele sempre procurou manter uma certa distância, por ter suas convicções antinacionalistas. Sendo assim, o inventivo Borges extrapolou limites de uma forma que outros artistas menos arrojados não ousariam fazer e, com isso, criou uma fórmula única, que se mostrou

²¹ Palavra de origem francesa, traduzida no português para “ficela”, que significa “artifício, procedimento furtivo”. No jogo de cartas, faz referência ao modo “ardil e astucioso com que um jogador procura enganar seus parceiros”. (HOUAISS, 2009)

²² Tão ineptas me pareceram aquelas ideias, tão pomposa e tão vasta a sua exposição, que as relacionei imediatamente com a literatura; perguntei-lhe por que não as escrevia. Previsivelmente, respondeu que já o fizera: aqueles conceitos, e outros não menos novidadeiros, figuravam no [...] Canto Prólogo de um poema em que trabalhava havia muitos anos. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2008, p. 138)

²³ Borges assumiu a escrita como uma criação secreta, enigmática e inacabada. Com base nessa convicção, ele desdenhou as críticas e tornou-se independente das formas tradicionais de escrita”.

funcionar muito bem. É interessante observar, ainda, que Borges pedira a Carlos Argentino que lesse a ele um trecho de seu poema; após o feito, o autor dos versos opinou sobre sua própria obra poética: “– Estrofa a todas luces interesante”²⁴ (BORGES, [1949] 2016, p. 196).

Convém, lembrar, neste ponto, que o objetivo do sarcástico é justamente escrachar e ridicularizar seu oponente. Fischer (2008, p. 65) destaca que “o poema pretensioso é ridicularizado pelo narrador, que se deleita em enumerar randomicamente partes do globo já cobertas pela pena de Argentino naquele andamento brincalhão tão característico de Borges”. A opinião do narrador à obra do primo de Beatriz é exprimida com sarcasmo: “Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. **Nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior**”²⁵ (BORGES, [1949] 2016, p. 196 - grifo nosso). Nesse trecho, Borges deixa transparecer seu desprezo pela criação literária de Carlos Argentino, quando diz que a estrofe em questão não trazia nada de original, mas que “não era muito pior do que anterior”.

Ferraz (apud MICALI, 2014, p. 3) ressalta que:

a ironia revela uma visão crítica sobre o mundo, e isto se reflete na literatura a partir das experiências do homem na realidade que o cerca. Neste sentido, o narrador-autor de “O Aleph” demonstra ser um ironista, pela maneira cínica como narra a sua relação de amizade com o primo de Beatriz, Carlos Argentino Daneri, a exemplo da expressão [...] “aniversários melancólicos e inutilmente eróticos”.

O tom sarcástico, nas duas obras, é utilizado para zombar, ridicularizar e colocar em xeque a credibilidade dos antagonistas (se é que se pode denominar assim os personagens Lopo Alves e Carlos Argentino). Com essa atitude, os autores fazem transparecer sua inconformidade frente à mediocridade da obra literária do outro e/ou a satisfação pelo fracasso literário alheio, traçando uma analogia com a loucura ou, até mesmo, desejando a morte/dissolução do incômodo que o outro representava. Isso pode ser observado na obra de Borges, quando lança mão de ambiguidade ao atribuir um adjetivo a um substantivo com carga semântica oposta, inconciliável, como aparece no trecho a seguir:

²⁴ — Estrofe, a qualquer título, interessante. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2008, p. 139)

²⁵ Leu muitas outras estrofes, que também obtiveram sua aprovação e seu profuso comentário. Nada de memorável havia nelas; nem sequer as julguei muito piores que a anterior. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2008, p. 140)

[...] me asombró no haber comprendido hasta ese momento que Carlos Argentino era un loco. Todos esos Viterbo, por lo demás... Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer, una niña de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, que tal vez reclamaban una explicación patológica. **La locura de Carlos Argentino me colmó de maligna felicidad [1]; intimamente, siempre nos habíamos detestado.** [2]²⁶ (BORGES, [1949] 2016, p. 203 – grifo nosso).

Na ocorrência [1], “maligna felicidad”, e na segunda ocorrência, o narrador admite sem rodeios ao leitor que ele sempre detestara Danieri. Contudo, incitado por estímulos desconhecidos, insistia naquela visita anual à casa de sua amada, apesar de posteriormente revelar que Beatriz, no fundo, também era meio maluca. Toda essa ambiguidade que circunda os pormenores do conto vai tecendo um intertexto irônico (que não está no diálogo do narrador com seu oponente e com o seu leitor), assim como “certas ironias contra o nacionalismo e contra algumas marcas da Buenos Aires do tempo do autor, como o fato de que gente de sobrenome italiano está comprando as casas e expulsando as famílias patricias [...]”. (FISCHER, 2008, p. 67)

Na narrativa de Machado, a ideia da morte do antagonista chega a ser mencionada:

Eram quase onze horas quando acabou a leitura deste segundo quadro. Duarte mal podia conter a cólera; era já impossível ir ao Rio Comprido. **Não é fora de propósito conjecturar que, se o major expirasse naquele momento, Duarte agradecia a morte como um benefício da Providência.** Os sentimentos do bacharel não faziam crer tamanha ferocidade; **mas a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos.** (ASSIS, [1882] 1994, p. 3 – grifos nossos)

Como pode ser observado nas duas últimas passagens, tanto o personagem Borges quanto o personagem Duarte expressam um desejo íntimo de livrarem-se de seus oponentes, seja através da morte ou da hipótese da loucura. Nesta altura da narrativa machadiana, deparamo-nos com a intenção do autor de criar certa expectativa no leitor: quais seriam esses outros “fenômenos ainda mais espantosos”? Com o que acontece a seguir, Machado de Assis começa a ingressar no mérito do ofício de fazer ficção.

²⁶ [...] fiquei assombrado de não ter compreendido até aquele momento que Carlos Argentino era louco. Todos aqueles Viterbo, além do mais... Beatriz (eu mesmo costumo repetir) era uma mulher, uma menina de uma clarividência quase implacável, mas havia nela negligências, distrações, desdêns, verdadeiras crueldades, que talvez exigissem uma explicação patológica. A loucura de Carlos Argentino me enchei de felicidade maligna; no íntimo, sempre nos detestáramos. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2008, p. 146)

Consideramos que os dois contos são compostos por uma primeira e uma segunda parte, sendo que a primeira parte de ambos os textos é metaliterária e, a segunda, é composta por fatos que, em um primeiro momento, podem parecer insólitos, mas que, ao final, trazem uma possibilidade de explicação pelo sonho ou então pelo devaneio/ fantasia dos narradores, que mesclam os acontecimentos com metaficção. A primeira parte do conto brasileiro compreende o seu início até o momento em que Duarte, o protagonista, mergulha na leitura de um drama escrito pelo Major Lopo Alves, pega no sono e, ao acordar, vê seu antagonista saindo ofendido porta afora.

Voava o tempo, e o ouvinte já não sabia a conta dos quadros. Meia-noite soara desde muito; o baile estava perdido. De repente, viu Duarte que o major enrolava outra vez o manuscrito, erguia-se, empertigava-se, cravava nele uns olhos odientos e maus, e saía arrebatadamente do gabinete. Duarte quis chamá-lo, mas o pasmo tolhera-lhe a voz e os movimentos. Quando pôde dominar-se, ouviu o bater do tacão rijo e colérico do dramaturgo na pedra da calçada. Foi à janela; nada viu nem ouviu; autor e drama tinham desaparecido.

— **Por que não fez ele isso há mais tempo? disse o rapaz suspirando.**
(ASSIS, [1882] 1994 p. 3-4 - grifo nosso)

Nessa passagem, o tom irônico também se situa em um plano mais profundo da crítica social, na qual as práticas sociais nos levam a ações indesejadas, protocolos de convivência como a negação da honestidade em nome do desejo de não desagradar a um interlocutor. Neste plano, as relações sociais exigem o estabelecimento de pactos de convivência, de tomar as atitudes esperadas, mesmo que, conseqüentemente, tais ações representem agir com falsidade de propósito. Essa leitura é possível quando observamos, na escrita de Machado de Assis, a constante denúncia da hipocrisia dos costumes e das convenções sociais. Para Duarte, era mais cômodo e útil o suplício à sinceridade, pois o teatro social da sociedade em que ele estava inserido assim o postulava, como também, a relação de parentesco entre Lopo Alves e a moça que Duarte cortejava assim exigia. Desta forma, é possível observar no trecho grifado a ironia caracterizada pelo alívio do protagonista ao ver-se livre da obrigação que lhe fora socialmente imposta.

A segunda parte do enredo inicia-se quando Duarte, sem entender nada, vê sua casa sendo invadida por homens que se diziam policiais e o levam em um carro. “O suspiro mal teve tempo de abrir as asas e sair pela janela fora, em demanda do Rio Comprido, quando o moleque do bacharel veio anunciar-lhe a visita de um homem baixo e gordo.” (ASSIS, [1882] 1994, p. 4)

É desta parte em diante até o final que ocorrem os fatos mais estranhos dentro da narrativa, quando o protagonista, vê-se diante da acusação de haver roubado uma *chinela turca*.

Não teve tempo de examinar a suspeita, porque dentro de alguns segundos, viu entrar cinco homens armados, que lhe lançaram as mãos e o levaram, escada abaixo, sem embargo dos gritos que soltava e dos movimentos desesperados que fazia. Na rua havia um carro, onde o meteram à força. Já lá estava o homem baixo e gordo, e mais um sujeito alto e magro, que o receberam e fizeram sentar no fundo do carro. Ouviu-se estalar o chicote do cocheiro e o carro partiu à desfilada. (ASSIS, [1882] 1994, p. 5)

Duarte foi levado para dentro de um casarão, e lá viu-se coagido a casar-se com uma mulher (a dona da *chinela turca*, objeto que dá nome ao conto e que, a partir deste momento do enredo, desencadeia na narrativa uma série de ações marcadas por acontecimentos inusitados e desconexos da primeira parte), fazer dela sua herdeira e então tomar um veneno para deixar a ela sua fortuna.

— Três coisas vai o senhor fazer agora mesmo, continuou impassivelmente o velho: a primeira, é casar; a segunda, escrever o seu testamento; a terceira engolir droga do Levante...
 — Veneno! interrompeu Duarte.
 — **Vulgarmente é esse o nome; eu dou-lhe outro: passaporte do céu.** (ASSIS, 1994, p. 8)

Novamente, o discurso irônico de Machado de Assis se vislumbra na eufemização da morte. Eufemizar a morte é um ato natural na convivência humana, no entanto, o eufemismo proferido por uma autoridade que tem jurisdição sobre a própria vida do acusado transforma-se em uma ironia que desvela as arbitrariedades e excessos de um poder autoritário que recai sobre um cidadão que nada pode fazer para se defender — situação em que se encontra Duarte.

Depois da cena apresentada, Duarte luta pela vida e, quando consegue escapar, acorda caído em uma cadeira de seu gabinete onde o Major Lopo Alves lia sua peça de teatro. Foi então que o Bacharel percebeu que tudo não havia passado de um pesadelo (portanto, estava sonhando):

Duarte olhou para ele, para a mesa, para as paredes, esfregou os olhos, respirou à larga.
 — Então! Que tal lhe pareceu?
 — **Ah! excelente!** Respondeu o bacharel, levantando-se.
 — Paixões fortes, não?
 — Fortíssimas. Que horas são?

— Deram duas agora mesmo.

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.** (ASSIS, [1882] 1994, p. 9 - grifo nosso)

Nesse trecho é possível observar que o Major, embora inicialmente tenha dito que não queria elogios e sim franqueza rude, neste ponto da narrativa dá um jeito de arrancar elogios de forma forçada de seu interlocutor. Uma crítica sutil à hipocrisia humana, pois, entre “dispenso elogios” e “Paixões fortes, não?,” estabelece-se a incoerência do discurso do major, a partir da qual se desvela a crítica irônica aos ritos sociais em um segundo plano da narrativa.

Anteriormente, o narrador afirmou que “a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos”. Imediatamente após este comentário, Duarte cai em um sono profundo, acontecimento providencial que lhe possibilitou evitar um texto literário de baixa qualidade. Os “fenômenos espantosos” que a leitura de um livro ruim podem provocar foram representados por meio de um sonho, no qual Duarte torna-se autor de outra narrativa, uma “literatura de escape”, que se apresenta como uma ficção dentro da ficção.

No conto de Borges, a primeira parte do enredo compreende toda a apresentação feita pelo narrador-personagem sobre sua relação com Carlos Argentino, primo de sua ex-namorada Beatriz, até o momento em que este revela a Borges que possuía um Aleph no porão.

Vaciló y con esa voz llana, impersonal, a que solemos recurrir para confiar algo muy íntimo, dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos.²⁷ (BORGES, [1949] 2016, p. 202)

O narrador ainda avisa seu leitor que respondeu ao “primo” por telefone: “— Iré a verlo inmediatamente”²⁸ e que teria desligado o telefone antes que Danieri pudesse emitir qualquer contestação. Quando Borges chega a casa da Rua Garay, recebe as

²⁷ Vacilou e, com aquela voz neutra, impessoal, a que costumamos recorrer para confiar algo de muito íntimo, disse que para terminar o poema, a casa era indispensável, pois num canto do porão havia um Aleph. Esclareceu que um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2008, p. 145)

²⁸ — Vou vê-lo imediatamente. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2008, p. 146)

instruções de como deveria proceder para ver o Aleph: “— Una copita del pseudo coñac — ordenó — y te zampuzarás en el sótano. Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, inmovilidad, cierta acomodación ocular [...]”²⁹ (BORGES, [1949] 2016, p. 2013)

Após ouvir o que o narrador-personagem considera como “ridículos requisitos” de Carlos Argentino, ele relata: “Bajé con rapidez, harto de sus palabras insustanciales.”³⁰ (BORGES, [1949] 2016, p. 204). Quando se viu sozinho e trancado no porão, contudo, ele hesitou:

Cerró cautelosamente la trampa; la oscuridad, pese a una hendija que después distinguí, pudo parecerme total. **Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno [...]; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, tenía de matarme. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico.** Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph.³¹ (BORGES, [1949] 2016, p. 204 - grifo nosso)

Apesar de o narrador cogitar possíveis razões para crer que seu interlocutor o envenenara, cercando-se de uma exposição lógica e coerente para convencer o leitor do propósito de Carlos, isso não acontece. A hipótese da loucura de Carlos Argentino, que traz a ambiguidade aos possíveis desenlaces da narrativa, cai por terra. Isso coloca a credibilidade do próprio narrador em xeque, instaurando, ironicamente, também o narrador como criador de narrativas incompletas e/ou falsas — ponto de inflexão que dá início à segunda e última parte do conto: o encontro com o Aleph, momento em que a narrativa passa a ser, além de metaliterária, também inusitada. Mais uma vez, a ironia vem à tona, “quer dizer: o Aleph descoberto na infância pelo maluco Carlos Argentino no fim das contas existe mesmo!” (FISCHER, 2008, p. 66), e, deste ponto em diante, a obra toma outro direcionamento:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; **empieza, aquí, mi desesperación de escritor.** Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo

²⁹ — Uma tacinha do falso conhaque — ordenou — e você vai mergulhar no porão. Você já sabe, o decúbito dorsal é indispensável. E também o escuro, a imobilidade, certa acomodação ocular [...]. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2008, p. 147)

³⁰ Desci rapidamente, farto de suas palavras insubstanciais. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2008, p. 147)

³¹ Fechou cautelosamente o alçapão; o escuro, apesar de uma fresta que depois descobri, chegou a me parecer total. Súbito compreendi o perigo que corria: havia me deixado soterrar por um louco, depois de tomar um veneno. Carlos, para defender seu delírio, para não saber que estava louco, *tinha de me matar*. Sentí um confuso mal-estar que procurei atribuir à rigidez, e não à ação de um narcótico. Fechei os olhos, tornei a abri-los. Então vi o Aleph.

ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Quizá los dioses no me negarían un hallazgo de una imagen equivalente, **pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad**. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En este instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. **Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es**. Algo, sin embargo, recogeré.³² (BORGES, [1949] 2016, p. 204-205 - grifos nossos)

A seguinte citação de Massa (2014, p. 421) sustenta a tese de que: “A literatura no conto é reconhecida como limitada, contaminante; descrever o Aleph em forma de livro ou encontrar uma imagem equivalente tal qual o protagonista espera seria apenas tingi-la de falsidade”. Portanto, também se cria um efeito irônico quando o autor escolhe colocar os substantivos “literatura” e “falsidade” lado a lado, assim estabelecendo certa sinonímia entre os termos. Massa (2014) defende que o conto traz a noção de literatura como sendo algo “limitado”. Se “toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilhem”, então o problema dessa limitação em transmitir tudo o que ele via através do Aleph estava no mundo do leitor, como também na impossibilidade de a literatura oferecer experiências que sejam verdadeiras. A verdade do Aleph estava apenas no Aleph, não podendo ser compartilhada em um relato sobre ele. Em outras palavras, essa experiência literária só seria plena se autor e leitor conhecessem aquilo sobre o que se comenta.

A exemplo disso, tem-se a descrição do que o narrador viu no Aleph, que aos olhos de quem lê parece longa e minuciosa, mas para ele, que viu o Aleph, a linguagem tornou-se reducionista, por isso ele considera que tenha oferecido ao leitor apenas uma ideia da grandiosidade do Aleph. Seguem alguns trechos:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó [...], vi

³² Chego, agora, ao centro inefável de meu relato; começa, aqui, meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar? [...] Os deuses não me negariam, talvez, o achado de uma imagem equivalente, mas este informe ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Além disso, o problema central é insolúvel: e enumeração, mesmo parcial, de um conjunto infinito. Naquele instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. Algo, contudo, recuperarei. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2008, p. 148)

convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho [...], vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, **vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino [...]**.³³ (BORGES, [1949] 2016, p. 205-206)

Encantado, maravilhado e surpreso com o que havia presenciado, o personagem Borges admite ter sentido “uma infinita veneração, uma infinita lástima”. A veneração era ao objeto e a coisas maravilhosas que vira. A lástima era porque havia acabado de ver, no Aleph, “para a tristeza do narrador, cartas obscenas de Beatriz para o idiota de seu primo” (FISCHER, 2008, p. 66) e de ter, no final das contas, descrito um universo semelhante àquele do poema que tanto havia repudiado, fato que traz à baila a reflexão sobre a originalidade na literatura.

En ese instante concebí mi venganza. Benévolo, manifiestamente apiadado, nervioso, evasivo, agradecí a Carlos Argentino Daneri la hospitalidad de su sótano y lo insté a aprovechar la demolición de la casa para alejarse de la perniciosa metrópoli, que a nadie ¡créame, que a nadie! perdona. **Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph; lo abracé, al despedirme, y le repetí que el campo y la serenidad son dos grandes médicos.**³⁴ (BORGES, [1949] 2016, p. 207)

Mais uma vez a superfície dúplice da ironia ganha espaço com sua habitual ambiguidade: o narrador, desagradado com o fato de ter descoberto que Carlos Argentino trocava cartas obscenas com Beatriz, fala que naquele instante, *concebeu sua vingança* (contudo, quem pode garantir que essa não teria sido a vingança do primo de Beatriz?). Em seguida, vem o contraste, ao citar adjetivos inconciliáveis com um ato de vingança, como mostrar-se “benévolo” e “apiedado”. A vingança de Borges consistiu em se negar, *com*

³³ Vi o mar populoso, vi a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu [...], vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o corpo altivo, vi um câncer no peito [...], vi as sombras oblíquas de algumas samambaias no chão de um jardim-de-inverno, vi tigres, émbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que há na Terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, incríveis, precisas, que Beatriz enviara a Carlos Argentino [...]. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2008, p. 149-150)

³⁴ Naquele instante concebi minha vingança. Benévolo, manifestamente apiedado, nervoso, evasivo, agradeci a Carlos Argentino Danieri a hospitalidade de seu porão e o instei a aproveitar a demolição da casa para se afastar da metrópole perniciosa que a ninguém — acredite-me, a ninguém! — perdoa. Neguei-me, com suave energia, a discutir o Aleph; abracei-o, ao me despedir, e lhe repeti que o campo e a serenidade são dois grandes remédios. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2008, p. 150)

suave energia, a discutir o Aleph, com a finalidade de deixar Danieri inseguro em relação à sua sanidade mental, sugerindo, inclusive, que ele se isolasse por um tempo, já que *o campo e a serenidade são dois grandes médicos*. Depois disso, “[Borges] sai então para a rua e reconhece tudo que vê; teme não encontrar nada que o surpreenda, porque acabara de ver tudo, mas depois de algumas noites de insônia percebe haver sido trabalhado pelo esquecimento.” (FISCHER, 2008, p. 66)

Quanto ao título, o conto argentino traz aos sentidos possíveis da narrativa o mito do Aleph — pequena esfera que traz dentro de si todo o universo, conforme o pós-escrito contido no conto —, como também, por meio do mito, da pequena esfera que contém todo o universo, isto é, todas as narrativas, discute os limites da própria arte narrativa. Ao final, possivelmente para não enlouquecer, ele chega a conjecturar que o Aleph da Rua Garay era um falso Aleph. Neste conto, além da ironia presente na linguagem, expressa pela fala dos personagens, nós vemos uma ironia situacional, uma vez que Borges inicialmente considerou que o primo de Beatriz era louco, mas depois ele mesmo procura justificar-se, conforme reiterado Fischer:

O conto se conclui com um PS que ajuda bastante a embaralhar a percepção do leitor, pois agrega informações enciclopédicas sobre o Aleph e outros entes assemelhados, sem contar que, em certa altura, o narrador afirma não apenas ter certeza de haver outro Aleph, como também estar convicto de que o Aleph da velha casa de Argentino era um falso Aleph. Para quem julgara o aborrecido poeta Argentino como maluco... (2008, p. 66)

O título do conto machadiano também pode ser uma ironia, pois a importância da chinela turca acaba diluindo-se em meio às ações narradas, ocupando lugar periférico e contingente na narrativa, pois qualquer outro objeto poderia ocupar seu lugar, pouco (ou em nada) alterando o sentido dos fatos narrados. “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.” (PERROT, 2006, p. 175)

Para finalizar, observamos nestes dois contos algumas percepções que Machado e Borges traziam sobre a literatura. De acordo com Oliveira (2010, p. 2), neste enredo, o escritor carioca “deixa transparecer algumas de suas concepções sobre o fazer literário, demonstrando, inclusive, compartilhar de alguns preceitos que seriam muito discutidos pela Modernidade.” O conto é encerrado com a seguinte frase de Duarte: “tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo:

foi um bom negócio [...] e uma grave lição: **provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco.**” (ASSIS, [1882] 1994, p. 10 - grifo nosso). Conforme observado por Correia (2015), este conto trata-se de uma combinação entre crítica literária e ficção e, para Meirelles (2004, p. 9):

Quando o major havia falado sobre a composição de seu drama, Duarte havia prometido recomendá-lo a amigos que tinha no Correio Mercantil. O Jornal do Comércio que surge, agora, no sonho, nas mãos do major é um deslocamento do Correio Mercantil. Este é o fragmento da volta sutil à vigília, quando o leitor descobre que tudo não passou de um sonho.

Semelhante conclusão pode ser observada no texto de Borges, quando diz: **“Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable;** naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros.”³⁵ (BORGES, 2016, p. 197 - grifo nosso). Sobre essa questão, Fischer salienta que

Borges fez isso incontáveis vezes: esse comprazimento em embaralhar vida e morte, realidade e ficção, sonho e memória, real e irreal, coisa e reflexo da coisa, ação e evocação da ação, etc., está mesmo no centro de sua leitura do mundo, de sua literatura, especialmente depois de “El Aleph” [...] (2008, p. 68)

A atitude dos dois escritores em, por meio de diálogos irônicos, discutir o fazer literário, embora transpareça superficialmente o tom do sarcasmo e da brincadeira, carrega severas críticas à tradição literária do seu tempo, além de importantes discussões sobre as possibilidades da ficção. Este mesmo tom também traz à cena uma reflexão ontológica sobre a literatura, na qual os autores explicitam, mesmo que rapidamente, práticas do campo literário que põem em evidência autores medíocres, não pela qualidade de suas obras, mas pelo prestígio que detêm no campo político ou pelas relações de amizade e compadrio, o que permite a circulação e prestígio social de seus poemas e narrativas. Essa questão retoma a ideia trazida à baila por Perrone-Moisés, no início deste capítulo, sobre uma suposta crise literária ser tema de contos, romances e poesias. Dessa forma, o “desaparecimento dos grandes escritores, dos editores de boa literatura e dos leitores à altura desses livros” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 122) torna-se um tema de

³⁵ Compreendi que o trabalho do poeta não estava na poesia; estava na invenção de razões para que a poesia fosse admirável; naturalmente, esse trabalho ulterior modificava a obra para ele, não para os demais. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2008, p. 140)

reflexão dentro de obras literárias, transformando-se em material para os escritores executarem seu plano de (meta)ficção e engendrarem sua (meta)literatura.

3.2.2 A metaliteratura do ponto de vista de um autor-narrador

No conto *Agosto 25, 1983* a discussão sobre literatura vem à tona através do tema do duplo³⁶. Aqui, a exemplo do que ocorre em *A Chinela Turca*, a justifica do sonho também aparece para explicar um fato estranho, ou seja, para tornar a narrativa mais factível.

Neste conto, o duplo não vem à tona apenas para trazer reflexões sobre o medo da morte e autoconhecimento e sim para suscitar uma questão que tem se mostrado bastante perturbadora para os escritores de ficções: a tensão existente entre o escritor (que todos conhecem) e o sujeito social (que ninguém vê), escondido atrás dessa literatura tramada pelo “outro” — conforto está explícito também no conto *Borges y yo*, transcrito na íntegra no Capítulo 1 (Seção 1.2.6). Toda essa problemática em torno do duplo pode ser relacionada à ideia de dialogismo de Bakhtin (apud CAVALHEIRO, 2011, p. 161), através da qual é possível afirmar que “o eu precisa de seu outro a fim de que possa saber de si, seja para recordar, seja para sonhar, seja para viver, pois é somente através do outro que consegue dar sentido ao mesmo”. Esse “eu” e esse “outro”, na teoria dialógica de Bakhtin, fazem referências ao escritor e ao leitor, mas é possível inferir que todo autor é, em última

³⁶ O tema do duplo, por ser muito recorrente na ficção borgiana, merece nossa atenção. Uma vez que ele virá à tona, também, no próximo capítulo, consideramos importante explicar o que é o duplo e como ele se manifesta na literatura. Segundo França (2009), o tema do duplo é muito recorrente na ficção literária, aparecendo desde nos textos da Antiguidade até na literatura contemporânea, sendo bastante explorado, especialmente, na literatura fantástica e geralmente vem associado ao medo ou ao confronto com a morte, levando a uma reflexão sobre este fim, inevitável a todo ser vivo. Até mesmo algumas religiões, ao falarem da separação entre corpo e alma, sugerem que existe uma natureza dupla do homem, cujas metades vivem em conflito: “Mesmo no Gênesis, o homem é apresentado inicialmente como uno e então separado em dois” (FRANÇA, 2009, p. 10). O fato de Borges dar seu nome aos personagens faz com que o conto analisado carregue outras possibilidades de leitura a partir do tema do duplo, sobretudo ao tratar de “três conceitos especulares que falam diretamente ao arcabouço teórico com o qual nós, estudiosos de literatura, gostamos de nos confrontar: o desdobramento do eu nas identidades do escritor, do autor e do narrador” (VERSIANI, 2009, p. 224). Assim, escritor, autor e narrador (e também personagens), embora sejam a mesma pessoa, na narrativa borgeana, são enunciadores (e pessoas) diferentes, desdobramentos no tempo e no espaço de um mesmo ser. Em outras palavras, apropriando-nos de dois conceitos de Paul Ricoeur (1988), as personagens são a manifestação de um “si” que vive entre duas tensões ontológicas, a “mesmidade”, a singularidade do que permanece do ser no tempo, e a “ipseidade”, o que se constrói no ser no tempo e no espaço devido à pluralidade de acontecimentos que o atravessam. “O desdobramento tem, assim, muitas vezes, um benéfico poder revelador para o indivíduo, que reconhece e identifica, na semelhança do duplo, aspectos até então desconhecidos de seu próprio caráter [...]. Os desdobramentos das imagens do eu, as autoduplicações da consciência, podem, portanto, revelar tanto a semelhança quanto a diferença. (FRANÇA, 2009, p. 8).

instância, leitor de seus próprios textos também e, nessa perspectiva, faria o duplo papel do “eu” e do “outro”.

Sob essa ótica, a escolha de trazer essa discussão sobre literatura à tona utilizando o fenômeno da duplicação do próprio autor certamente tem sua razão de ser. Uma possibilidade de leitura do tema proposto neste conto de Borges é que o homem-autor deve levar em conta a presença sempre forte e enigmática desse ser onipresente em sua vida, que é o escritor, e que por uma influência social sempre será superior ao homem que escreve. Assim, é como se todo escritor tivesse de conviver com “um outro eu”, o seu duplo, seu “alter-ego”, ou até mesmo com os narradores que ele cria. Tanto que, na literatura, sabe-se que nem tudo o que vem a público com a assinatura de um escritor pode ser considerado como sendo ideia do homem-autor. Toda ficção pressupõe, no mínimo, duas personalidades distintas em voga na narrativa: o escritor e o narrador.

Optou-se por analisar este conto depois dos dois anteriores porque nesta narrativa a discussão literária está centrada mais na figura do autor-narrado do que as anteriores (que observamos estarem mais centradas na perspectiva do narrador-leitor). O que fica nítido, nessa história, é que o personagem sofre com o medo do desaparecimento do seu eu, ou seja, é assombrado com a possibilidade da supressão da própria existência pela presença do outro, representado nesse texto como “o escritor”. O momento exato da duplicação do narrador ocorre quando o personagem Borges, em 1960, encontra-se em um quarto de hotel com o seu duplo, que estaria no leito de morte, já no ano de 1983:

Abrió la puerta, que cedió. No habían apagado la araña. Bajo la despiadada luz me reconocí. De espaldas en la angosta cama de fierro, más viejo, enflaquecido y muy pálido, estaba yo, los ojos perdidos en las altas molduras de yeso. **Me llegó la voz. No era precisamente la mía; era la que suelo oír en mis grabaciones, ingrata y sin matices.**

—Qué raro — decía —, **somos dos y somos el mismo.** Pero nada es raro en los sueños.

Pregunté

asustado:

— Entonces, ¿todo esto es un sueño?

— Es, estoy seguro, **mi último sueño.**³⁷ (BORGES, [1983] 2011b, p. 411 - grifos nossos)

³⁷ Abri a porta, que cedeu. Não haviam apagado o lustre. Iluminado pela luz impiedosa, eu me reconheci. De costas na estreita cama de ferro, mais velho, mais magro e muito pálido, estava eu, de olhos perdidos nas altas molduras de gesso. A voz chegou até mim. Não era exatamente a minha; era a que eu costumava ouvir em minhas gravações, ingrata e sem nuances. — Que estranho — dizia —, somos dois e somos o mesmo. Mas nada é estranho nos sonhos. Perguntei assustado: — Então tudo isto é um sonho? — É, tenho certeza, meu último sonho. (tradução de Heloisa Jahn, in BORGES, 2011a, p. 66)

Ironicamente, o narrador confronta-se com o medo da morte colocando-se literalmente de frente com ela e dialogando com seu “outro”, que lhe mostra, então, um frasco vazio sobre a mesa de mármore. Ele havia terminado de ingerir seu conteúdo e o narrador vê-se prestes a presenciar um suicídio por envenenamento. Apesar da interação e do diálogo, não fica claro se eles eram dois, tampouco a mesma pessoa. Quando o Borges mais jovem recorda que eles haviam escrito, há alguns anos, um rascunho sobre uma história que acabava em suicídio, concluiu: “— Por eso estoy aquí — le dije. — **¿Aquí? Siempre estamos aquí.** Aquí te estoy soñando en la casa de la calle Maipú. Aquí estoy yéndome, en el cuarto que fue de madre [...]”³⁸. (BORGES, [1983] 2011b, p. 412 - grifo nosso). Convém retomar que a ironia dialética é aquela que se estabelece em um diálogo entre dois ou mais interlocutores. A ironia deste diálogo traz consigo uma reflexão que pode levar a uma discussão metafísica sobre a relatividade espaço-temporal do universo ao afirmar que “sempre estamos aqui”.

A situação era inusitada a tal ponto, que é impossível afirmar qual dos dois estaria sonhando, se é que de fato havia dois homens naquele quarto. Todavia, quando o mais jovem pergunta ao mais velho: “— Y vos, en 1983, ¿no vas a revelarme nada sobre los años que me faltan?”³⁹, é que se inicia uma conversa sobre literatura, e é, portanto, o ponto da narrativa que mais nos interessa. Eles falaram sobre os livros que escreveriam e sobre o ofício da ficção. O mais jovem interroga o mais velho sobre o futuro, e este lhe responde:

— Escribirás el libro con el que hemos soñado tanto tiempo. Hacia 1979 **comprenderás que tu supuesta obra no es otra cosa que una serie de borradores, de borradores misceláneos, y cederás a la vana y supersticiosa tentación de escribir tu gran libro.** La superstición que nos ha infligido el Fausto, Salambô, el Ulysses. Llené, increíblemente, muchas páginas.

— Y al final comprendiste que habías fracasado.

— Algo peor. Comprendí que era una obra maestra en el sentido más abrumador de la palabra. **Mis buenas intenciones no habían pasado de las primeras páginas; en las otras estaban los laberintos, los cuchillos, el hombre que se cree una imagen, el reflejo que se cree verdadero,** el tigre de las noches, las batallas que vuelven en la sangre, Juan Muraña ciego y fatal, la voz de Macedonio, la nave hecha con las uñas de los muertos, el inglés antiguo repetido en las tardes.

— **Ese museo me es familiar —observé no sin ironía.**

³⁸ — Por isso estou aqui — falei. — Aqui? Sempre estamos aqui. Aqui sonho você na casa da rua Maipú. Aqui estou partindo, no quarto que foi da mãe. (tradução de Heloisa Jahn, in BORGES, 2011a, p. 67)

³⁹ — E você, em 1983, não vai me revelar nada sobre os anos que me restam? (tradução de Heloisa Jahn, in BORGES, 2011a, p. 66)

— Además, los falsos recuerdos, el doble juego de los símbolos, las largas enumeraciones, el buen manejo del prosaísmo, **las simetrías imperfectas que descubren con alborozo los críticos**, las citas no siempre apócrifas.⁴⁰ (BORGES, [1983] 2011b, p. 413 - grifos nossos)

No enunciado, os trechos com ironia estão negritados. Eis que o Borges moribundo revela, então, ter publicado esse livro em Madri, sob um pseudônimo. Mas aquela que ele gostaria que tivesse sido sua mais grandiosa obra, com a qual vinha sonhando há muitos anos, acabou sendo apenas um conjunto de rascunhos, cuja “grandiosidade” não ultrapassaria as primeiras páginas, pois nas demais cedeu aos mesmos temas de sempre (que inclusive aludem à ideia de museu, observada ironicamente pelo próprio Borges na sequência), que sempre habitam suas narrativas (os labirintos, as facas, o homem que acreditava ser uma imagem, o reflexo que acreditava ser verdadeiro e por aí vai...). Mais uma vez está em voga a questão da originalidade literária. O narrador questiona, então:

— ¿ Publicaste ese libro?
 — Jugué, sin convicción, con el melodramático propósito de desconstruirlo, acaso por el fuego. **Acabé por publicarlo en Madrid, bajo un seudónimo. Se habló de un torpe imitador de Borges, que tenía el defecto de no ser Borges** y de haber repetido lo exterior del modelo.
 — No me sorprende — dije yo —. **Todo escritor acaba por ser su menos inteligente discípulo.**⁴¹ (BORGES, [1983] 2011b, p. 414 - grifos nossos)

Essa é uma passagem interessante de ser analisada não somente quanto à ironia presente na fala “todo escritor acaba por ser su menos inteligente discípulo”, mas por haver, por detrás dessa ironia, uma mensagem em torno da ideia do apagamento do

⁴⁰ — Você escreverá o livro com que sonhamos por tanto tempo. Lá por 1979 compreenderá que sua suposta obra não passa de um conjunto de rascunhos, de rascunhos variados, e cederá à inútil e supersticiosa tentação de escrever seu grande livro. A superstição que nos infligiu o *Fausto*, *Salambô*, o *Ulisses*. Incrivelmente, enchi muitas páginas. — E no fim compreendeu que havia fracassado. — Pior. Compreendi que era uma obra-prima no sentido mais assombroso da palavra. Minhas boas intenções não haviam passado das primeiras páginas; nas outras estavam os labirintos, as facas, o homem que acredita ser uma imagem, o reflexo que acredita ser verdadeiro, o tigre das noites, as batalhas que voltam no sangue, Juan Muraña cego e fatal, a voz de Macedonio, a embarcação feita com as unhas dos mortos, o inglês antigo repetido nas tardes. — Conheço esse museu — observei com ironia. —E também as falsas lembranças, o duplo jogo dos símbolos, as longas enumerações, o bom manejo do prosaísmo, as simetrias imperfeitas que os críticos descobrem alvoroçados, as citações nem sempre apócrifas. (tradução de Heloisa Jahn, in BORGES, 2011a, p. 68-69)

⁴¹ — Você publicou esse livro? — Brinquei, sem convicção, com a ideia melodramática de destruí-lo, talvez pelo fogo. Acabei por publicá-lo em Madri, sob um pseudônimo. Alguém falou num imitador inepto de Borges, alguém com o defeito de não ser Borges e de ter repetido o exterior do modelo. — Não me surpreende — disse eu. — Todo escritor acaba sendo seu discípulo menos inteligente. (tradução de Heloisa Jahn, in BORGES, 2011a, p. 68-69)

homem em prol da sobrevivência de alguém “maior”: o escritor. Além disso, há um tom de ironia e deboche em torno da fama e do renome internacional atribuído a certos escritores, pois o fato de Borges ter escrito o livro sob um pseudônimo fez dele um “torpe imitador de Borges, que tenía el defecto de no ser Borges”. Ou seja, por mais qualidade que o texto pudesse ter, ele não seria um sucesso, pois seu defeito era não ser Borges — embora o fosse (mesmo que na condição de “seu menos inteligente discípulo”). Essa última citação é a passagem que traz a reflexão mais bem-humorada do texto. A ironia que Borges utilizou aqui, por soar quase como que uma brincadeira, aproximou-se mais do sarcasmo do que da ironia sutil dos demais fragmentos analisados, assemelhando-se bastante com a estratégia utilizada nos contos *El Aleph* e *A Chinela Turca*.

O sentido central da frase “todo escritor acaba por ser seu menos inteligente discípulo” é muito comum na crítica literária. Escritores cujas obras são vastas acabam sendo alvo de críticas, no sentido de que estão apenas repetindo seu estilo. Não raro, os críticos consideram que muitos escritores têm um momento áureo de sua produção, e depois passam a fazer uma cópia de seu próprio modelo, contudo, sem a mesma força. Dessa maneira, as “simetrias imperfeitas” descobertas com alvoroço pelos críticos, a quem pouco parece importar os textos, mas sim a autoria (o escritor por detrás das palavras), poderiam ser compreendidas como uma crítica à crítica.

A ausência de originalidade literária também é uma questão que Jorge Luis Borges gosta de trazer à baila em suas discussões metaliterárias, a exemplo de *Pierre Menard, autor del Quijote*⁴². Como seria possível escrever uma obra original, sem influência de outras obras, se todo autor é, antes de tudo, um leitor, e se todos os textos são dialógicos, polifônicos e se originam de textos anteriores? Quando o personagem do conto *Agosto 25, 1983* decide publicar um livro sob um pseudônimo, sua verdadeira intenção era não ser identificado, mas acabou cometendo dois erros: o primeiro achar que se tratava de uma grande obra; o segundo foi parecer-se muito consigo mesmo — um grande paradoxo, pois ao repetir-se, ele deixou de ser original e, toda grande obra pressupõe a originalidade. Logo em seguida, ele mesmo admitiu não ter se surpreendido por ter executado uma cópia de seu próprio modelo, já que “todo escritor é seu menos inteligente discípulo”. Com essa fala, o texto aponta para a direção de que o livro não era uma obra-prima, e sim de uma obra menor, possivelmente de “um torpe imitador de Borges”.

⁴² Neste conto, um homem decide reescrever o livro *Dom Quixote* e acaba provando que nada pode ser original, ao reproduzir linha por linha, palavra por palavra do romance de Cervantes. O que Borges discute em *Pierre Menard* é a relação entre o que é escrito e quem escreveu. É por isso que as mesmas frases na pena de Cervantes são um elogio à história, enquanto que na boca de Pierre Menard soam como uma ironia.

O diálogo entre os dois personagens segue, e o velho Borges confessa que este livro foi o motivo que o levou a cometer suicídio. O personagem mais jovem, então, afirma que não escreverá este livro:

— Lo escribirás. Mis palabras, que ahora son el presente, serán apenas la memoria de un sueño.

Me molestó su tono dogmático, sin duda el que uso en mis clases. Me molestó que nos parecíamos tanto y que aprovechara la impunidad que le daba la cercanía de la muerte. Para desquitarme, le dije:

—¿Tan seguro estás de que vas a morir?

— Sí — me replicó —. Siento una especie de dulzura y de alivio, que no he sentido nunca. No puedo comunicarlo. Todas las palabras requieren una experiencia compartida. ¿Por qué parece molestarte tanto lo que te digo?

— Porque nos parecemos demasiado. **Aborrezco tu cara, que es mi caricatura, aborrezco tu voz, que es mi remedo, aborrezco tu sintaxis patética, que es la mía.** ⁴³ (BORGES, [1983] 2011b, p. 414)

Esse fragmento, com passagens irônicas em destaque, alude à noção de autoria e ficção. O homem reconhece no escritor seus traços e isso o incomoda (o tom dogmático, o mesmo que ele costuma usar em suas aulas; o rosto do outro, que é sua caricatura; a voz, que é seu arremedo; e até mesmo sua “sintaxe patética”), porque, ao mesmo tempo que ele precisa da sua identidade, da sua individualidade como sujeito, ele se confronta com a ideia de haver um “outro eu”. O autor, quem escreve, é o ser social legitimado em sua comunidade, enquanto que o homem por detrás do escritor é invisível aos olhos de quem lê, pois não se conhece, de fato, sua opinião, apenas a opinião do enunciador do texto, dos personagens e, quando muito, do narrador. Neste sentido, a morte ou o desaparecimento físico do seu antagonista (vamos considerar que o duplo seja o antagonista do Borges de 1960) torna-se, mais uma vez, uma necessidade para que o autor-narrador comprove sua permanência como sujeito.

O que convém para esta discussão é a noção trazida por Barthes, ao mencionar que a escrita é “esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, [1967] 2004, p.57). Desse fragmento, retirado d’*A morte do*

⁴³ — Escreverá. Minhas palavras, que agora são o presente, serão somente a memória de um sonho. Me incomodou seu tom dogmático, sem dúvida o mesmo que utilizo em minhas aulas. Incomodou-me que nos parecêssemos tanto e que ele se aproveitasse da impunidad que lhe dava a proximidade da morte. Querendo uma revanche, falei: — Você tem assim tanta certeza de que vai morrer? — Tenho — respondeu. — Sinto uma espécie de doçura e de alívio que nunca senti antes. Não consigo comunicar o que sinto. Todas as palavras exigem uma experiência partilhada. Por que você parece ficar tão incomodado com o que que lhe digo? — Porque somos excessivamente parecidos. Detesto seu rosto, que é minha caricatura, detesto sua voz, que é um arremedo da minha, detesto sua sintaxe patética, que é a minha. (tradução de Heloisa Jahn, in BORGES, 2011a, p. 69-70)

autor (1967), é possível apreender que o ato de escrever exige a aniquilação de quem escreve.

No conto *Agosto 25, 1983*, esse conflito entre as duas metades do mesmo homem (ou dois homens que partilham a mesma existência) perpassa toda a narrativa e só é diluído no final, quando um dos dois desaparece.

Con un gesto me llamó a su lado. Su mano buscó la mía. Retrocedí; temí que se confundieran las dos [...]. **Dejó de hablar, comprendí que había muerto. En cierto modo yo moría con él; me incliné acongojado sobre la almohada y ya no había nadie.** Huí de la pieza. Afuera no estaba el patio, ni las escaleras de mármol, ni la gran casa silenciosa, ni los eucaliptus, ni las estatuas, ni la glorieta, ni las fuentes, ni el portón de la verja de la quinta en el pueblo de Adrogué. Afuera me esperaban otros sueños.⁴⁴ (BORGES, [1983] 2011b, p. 415)

Aqui caberia uma analogia com o conto *O Espelho*⁴⁵, de Machado de Assis, no qual o protagonista conclui que “o alferes eliminou o homem”; desse modo, poder-se-ia dizer que, no conto de Borges, “o escritor eliminou o homem”. Esse “fenômeno literário”, que apaga a voz do homem social para a voz do escritor sobrepor-se, faz com que o Borges do conto confronte seu outro eu. Assim como não fica claro quem era o sonhador e quem era o sonhado, também não é possível determinar qual dos dois desapareceu no final da narrativa (homem ou escritor?) e qual continuará vivendo (ou sonhando).

Na obra de Jorge Luis Borges, de muito frequentes espelhos, fazedores de outros, o Outro, enquanto morte em potência, dará sustentação à sua própria existência [...]. E, logo, será apenas a partir da ideia de morte, através de um afastamento de si mesmo, que o mesmo Borges poderá ser um eu mesmo, ainda que outro e, só assim, consciente de sua existência. (CAVALHEIRO, 2015, p. 85)

⁴⁴ Com um gesto, chamou-me para perto dele. Sua mão procurou a minha. Recuei; tive medo de que as duas se confundissem [...]. Parou de falar, compreendi que havia morrido. De certa maneira eu morria com ele; inclinei-me ansioso sobre o travesseiro e não havia mais ninguém. Fugi do quarto. Do lado de fora não havia pátio, nem escadas de mármore, nem o casarão silencioso, nem os eucaliptos, nem as estátuas, nem o coreto, nem os chafarizes, nem o porão da cerca da quinta naquele povoado de Adrogué. Do lado de fora me esperavam outros sonhos. (tradução de Heloisa Jahn, in BORGES, 2011a, p. 70-71)

⁴⁵ Neste conto de Machado de Assis, o personagem Jacobina não via mais sua imagem refletida no espelho se não estivesse vestindo sua farda de Alferes. Por não se reconhecer mais como homem, somente como oficial, o autor optou por essa metáfora da imagem do personagem desaparecendo diante do vidro especular, assim como desapareciam, em Jacobina, todos os resquícios de humanidade, razão pela qual ele disse que “o alferes eliminou o homem”. Trata-se de uma crítica àqueles que ascendem socialmente e usam uma máscara social, esquecendo suas origens e quem realmente são.

Esta narrativa, embora traga o desaparecimento de um dos personagens como uma possível diluição do conflito existencial, tem um final extremamente ambíguo. Nessa perspectiva metaliterária, fizemos algumas leituras de partida acerca da compreensão da morte do personagem Borges; tem-se: 1) ao final, o ser social sobressai-se ao escritor, trazendo exatamente a ideia de que o homem é mais forte, desde que tenha coragem de olhar para si mesmo confrontar seu *alter-ego*. O escritor é quem conhecia todos os livros, todos os poemas, todos os contos, todos os sucessos e fracassos, mas ao final desaparece; 2) a mais adequada e intrigante dentre essas possibilidades de leitura parte dessa mesma perspectiva de a morte representar a perda da identidade do autor; assim, não seria possível determinar quem era o homem e quem era o escritor. Já que os dois eram um só e não se sabe quem estava sonhando e quem era sonhado, não se pode afirmar que uma personalidade sobressaiu-se à outra. Como o personagem Borges, em seu leito de morte, fala ao seu duplo: “La verdad es que somos dos y somos uno.”⁴⁶ (BORGES, [1983] 2011b, p. 413)

No seu estudo biográfico sobre Jorge Luis Borges, Williamson aponta que

Outra razão do imenso prestígio internacional de Borges era que seus contos foram percebidos como antecipações de alguns dos temas principais da teoria crítica moderna. Suas reflexões sutis sobre o tempo e o eu, ou sobre a dinâmica da escrita e da leitura, haviam gerado textos que encarnavam ideias tais como o caráter arbitrário da identidade pessoal, o sujeito descentrado, a **“morte do autor”**, as limitações da linguagem e da racionalidade, a intertextualidade ou a natureza historicamente relativa e “construída” do conhecimento humano [...] (WILLIAMSON, 2011, p. 11 - grifo nosso)

A ambiguidade parece ditar o tom das obras desses grandes escritores, e neste conto não é diferente, tendo em vista que as fronteiras entre o sonhador e o sonhado são tão tênues quanto as existentes entre o homem e o escritor. Desta maneira, não seria possível determinar se quem desapareceu foi sua essência humana ou sua representação social, já que, conforme dito pelo Borges que estava morrendo: “nos sentimos dos y no uno.”⁴⁷ (BORGES, [1983] 2011b, p. 413)

⁴⁶ A verdade é que somos dois e somos um. (tradução de Heloisa Jahn, in BORGES, 2011a, p. 68)

⁴⁷ nos sentimos dois e não um. (tradução de Heloisa Jahn, in BORGES, 2011a, p. 68)

3.3 HUMOR, SARCASMO E IRONIA ENTRE OS DIÁLOGOS

Conforme observado por Linda Hutcheon, “diferentemente da metáfora ou da metonímia, a ironia tem “arestas”. diferentemente da incongruência ou justaposição, a ironia consegue deixar as pessoas irritadas; diferentemente do paradoxo, a ironia decididamente tem nervos à flor da pele” (2000, p. 63). Segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss*, de Houaiss e Villar (2009), a ironia é uma figura de linguagem usada literariamente para criar certos efeitos humorísticos. No entanto, neste trabalho, observamos que a ironia de Machado e Borges é usada como recurso estético, que não tem como alvo o humor (embora seja, muitas vezes, uma consequência inevitável). Neste sentido, nossa proposição de análise vai ao encontro de Moisés (2013, p. 232), que pontua que “tanto a ironia quanto o humor, especialmente o inglês, parecem pressupor a inteligência, não só de quem o produz como também do ouvinte ou destinatário. Ambos provocam o sorriso em vez do riso, por sua vez determinado geralmente pelo cômico de baixa qualidade [...]”.

A ironia parece estar mais a serviço da reflexão do que do riso, embora o promova; o humor, por sua vez, tem o cômico como fim, mas também acaba levando o espectador à reflexão (e é o que ocorre nessas três narrativas estudadas). “A tendenciosidade e a depreciação que frequentemente se encontram na base do humor também têm sido empregadas nas teorias do uso da ironia pelos satíricos ao longo dos tempos no ocidente” (HUTCHEON, 2000, p. 68). Os fins e os meios mesclam-se e, na literatura, ironia e humor acabam tornando-se cúmplices um do outro. Brait, ao tratar desse tema, usa a expressão *ironia humorada*, que, de acordo com ela, seria um “elemento capaz de expor as contradições que, sendo sociais, históricas, culturais, estão fortemente dimensionadas na e pela linguagem literária.” (2008, p. 153). O *Dicionário Houaiss* traz a palavra sarcasmo como um sinônimo de ironia, classificando-o como “ironia cáustica”, cuja etimologia vem do grego “sarkasmos”, que significa “riso amargo” (HOUAISS, 2009). Nesse sentido, complementamos o raciocínio com as seguintes palavras de Hutcheon:

De fato, a opinião dominante dos retóricos clássicos (mais recentemente rearticulada pelos linguistas) tem sido de que a ironia envolve certas atitudes julgadoras (além da crítica simples) por parte do ironista, atitudes como deboche e escárnio [...]. Se os interpretadores são confrontados com tais “julgamentos de valor carregados de emoção” [...], pode não ser surpresa que haja um certo acúmulo de tensão envolvido no simples (ou nem tão simples) ato de atribuir ironia a uma elocução. Quer se perceba a ironia como sinalizando, por um lado, um menosprezo zombeteiro, quer, por outro, distanciamento ou “a aresta cortante de não se importar” [...], me parece que

a emoção está, de alguma maneira, envolvida aqui, potencialmente na atribuição e, é claro, na intenção. (2000, p. 65)

O sarcasmo, portanto, seria uma manifestação mais agressiva (ou “ácida”) da ironia, aproximando-se mais da zombaria.

A ironia é uma forma de humor, ou desencadeia-o, acompanhada de um sorriso; o sarcasmo induz ao cômico e ao riso, quando não à gargalhada. A ironia parece respeitar o próximo, tem qualquer coisa de construtivo, enquanto o sarcasmo é demolidor, impenitente. Mais ainda: a ironia depende do contexto; fora dele, o seu efeito desaparece, tragado pela obscuridade resultante; o sarcasmo, por sua vez, não se condiciona tão estreitamente ao ambiente psicológico e verbal no qual se move. (MOISÉS, 2013, p. 256-257)

O objetivo do sarcástico, portanto, é escrachar, ridicularizar, enquanto que o ironista, mais sutil, não tem a intenção de criar um efeito desmoralizante, e sim convidar o interlocutor a partilhar da mesma opinião sem precisar falar diretamente o que se pensa; ou seja, diz-se o mesmo, mas sem deixar explícito. Essa tônica parece estar bem evidente nesses três contos analisados, situando os dois primeiros como sarcásticos e, o último, mais sutil. Parece pertinente, aqui, relacionar o conceito de ironia ao conceito de “fanfarrão”, dado por Aristóteles. A origem da palavra deriva do grego (*alazon*, *alazoneia*), que seria exatamente o antônimo de *eirōn*, *eirōneia* (ironista, ironia), uma vez que o sarcástico está muito próximo dessa definição de fanfarrão e o sarcasmo, portanto, estaria mais para “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* [fanfarronice], de caráter menos sério.” (PERROT, 2006, p. 49)

Para Moisés (2013), o sarcasmo diferencia-se da ironia porque dispensa a capacidade cognitiva do seu destinatário. Para ele, a ironia está relacionada à diplomacia, “uma espécie de sorriso da inteligência e da urbanidade pleno de sutilezas”, ao passo que o sarcasmo instaura a polêmica ao não evitar “os efeitos corrosivos da ‘sinceridade’.” (p. 258), o que fica bem nítido em *A Chinela Turca* e *El Aleph*.

O crítico literário explica que, em ambas as ocorrências – ironia e sarcasmo –, há a presença da ambiguidade, essa superfície dúplice composta por um significante e dois significados, que aproxima “dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades” (MOISÉS, 2013, p. 256). Pode-se inferir, então, que, para Moisés, a ironia deve ser tão sutil a ponto de o interlocutor não a compreender, ao menos não de imediato, pois considera que ela “resulta do inteligente emprego do contraste, com vistas a perturbar o

interlocutor, ao passo que o sarcasmo lança mão da dualidade para aniquilá-lo” (MOISÉS, 2013, p. 256).

Assim, o que se pode constatar após a análise desses três contos, primeiramente, é que em todos a ironia foi construída de forma dialética, tanto no sentido *lato*, aquele dado por Sócrates — que concebe a ironia como uma oportunidade para interrogar seu interlocutor e instaurar nele a insegurança sobre suas convicções (aumentando, dessa maneira, os limites do destinatário do diálogo, que deixa de ser uma mera interação entre personagens e passa a ser um diálogo entre narrador e leitor) —, quanto no sentido *stricto*, proposto por nós — que traz esse entendimento de que a ironia dialética, machadianamente e borganamente falando, manifesta-se *nos diálogos entre os personagens* das narrativas e nos diálogos entre narradores e leitores.

O diálogo estabelecido entre narradores e leitores, embora seja uma relação desmembrada somente pós-Machado de Assis (nos estudos de *Estética da Recepção*), de acordo com Regina Zilberman, é explorado pelo autor carioca e também por Borges na medida em que:

Concebem uma imagem do leitor, mas também introduzem-na na tessitura do texto. Ao fazê-lo, revelam que estavam interessados em manter vivo e aceso o diálogo com o leitor, o que aponta para o caráter social de suas obras. Com isso, desfazem a crítica de que muitas vezes foram alvo, acusados de se afastarem de questões políticas marcantes no tempo em que viveram ou até de assumirem posições conservadoras. Ao fertilizarem seus textos com uma proposta criativa e multifacetada de comunicação com o leitor, propõem outro modelo de participação social. Simultaneamente, resolvem um problema candente da cultura latino-americana, que, por decorrer do processo de colonização européia e tender a reproduzi-la, pesquisa de modo obsessivo sua originalidade, eles revelam que o encontro da autenticidade da literatura não consiste na representação da nacionalidade ou das peculiaridades locais, contrapostas às que migraram do Velho para o Novo Continente. Consiste, isto sim, na proposta de um confronto com o leitor, agudizando suas percepções e fazendo-o entender a literatura, [e,] por extensão, o mundo que o circunda, independentemente do representado no texto ser conhecido ou ter componentes realistas. (ZILBERMAN, 1996, p. 108).

Assim, ao estabelecer um diálogo, os escritores buscavam levar seus leitores a uma reflexão sobre o mundo e sobre a própria natureza da literatura. Embora os três contos sejam metaliterários e os autores lancem mão de semelhante artifício linguístico, em *Agosto 25, 1983*, observou-se uma ironia mais sutil e branda, ao passo que, em *A Chinela Turca* e *El Aleph*, os escritores utilizaram mais o sarcasmo, que é considerado um tipo de ironia mais agressiva. Observou-se, ainda, que essa ironia mais suave foi utilizada

por Borges para tratar da representação metaliterária do ponto de vista do escritor, enquanto que a zombaria machadiana e borgiana ficou com os contos que abordam a perspectiva do leitor.

Por outro lado, esse tom irônico e bem-humorado, utilizado para falar sobre literatura, permite-nos inferir que, ao falar sobre o ofício da ficção, os autores sentem-se dispostos a usar um tom menos sério e mais brincalhão, o que demonstra uma certa liberdade para tirar sarro dos outros e de si mesmos. É como se, ao falar de literatura, o poeta libertasse sua alma das convenções sociais e literárias. Para finalizar, vale retomar que “a sem-cerimônia de Borges permite-lhe exercer a ironia para refletir, livre de superstições hierárquicas, sobre os procedimentos da literatura” (SARLO, 2008, p. 90).

4 A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO CIENTÍFICO-FILOSÓFICO: IRONIA DISCURSIVA E VONTADE DE VERDADE EM *EL OTRO*, *IDEIAS DO CANÁRIO* E *O ALIENISTA*

Neste capítulo, serão analisados três contos, um de Jorge Luis Borges e dois de Machado de Assis. É importante observar, neste capítulo, que os contos de Machado de Assis circularam no final dos anos 80 do século XIX, enquanto que a narrativa do argentino Jorge Luis Borges fora publicada na metade da década de 70 do século XX. Nesse sentido, observou-se que a estratégia de representação literária deles diverge, uma vez que a fala do argentino está mais voltada a um novo paradigma do conhecimento filosófico e a do brasileiro ao conhecimento científico positivista. Nessas narrativas, ambos os escritores expõem sua visão de ciência criticando a vontade de verdade presente em diferentes discursos que, no intuito de constituir verdades atemporais, cotejam certo dogmatismo que elimina as demais possibilidades de compreensão dos fenômenos. No entanto, como veremos, os autores o fazem de maneira distinta.

Ideias do canário é a única narrativa do escritor carioca que foi selecionada para esta pesquisa, que não está na coletânea de contos *Papéis Avulsos*, e sim no livro *Páginas Recolhidas* (1899). Nesse conto, Machado de Assis critica o dogmatismo acerca do conhecimento científico, que ganhou força a partir da segunda metade do século XIX e início do século XX, com a expansão dos métodos de observação e experimentação (das ciências naturais) e do Positivismo (nas ciências sociais). Discurso e crítica semelhantes podem ser observados em *O Alienista*, do livro *Papéis Avulsos* (1882), no qual se pode observar o darwinismo social⁴⁸ sendo posto em prática — e falhando.

Já Jorge Luis Borges, no conto *El Otro* (1975), trabalha com a crítica aos discursos de verdade no plano filosófico, para fazer uma reflexão acerca do autoconhecimento humano. Para tanto, Borges utiliza-se da concepção do duplo, um tema muito recorrente em sua literatura, que servirá como leitura complementar para esta análise.

Na primeira seção, serão abordadas ideias de Nietzsche e Foucault sobre a vontade de verdade. Na segunda parte, serão abordados rapidamente os enredos e suas

⁴⁸ O darwinismo social foi proposto por Herbert Spencer, no final do século XIX. Esse biólogo e antropólogo acreditava que a vida em sociedade era orientada pela “sobrevivência dos mais aptos”. Hoje esses postulados estão totalmente desacreditados, pois desconsideram os problemas surgidos das desigualdades sociais.

respectivas contextualizações históricas. Devido ao tipo de crítica abordada nas narrativas, consideramos pertinente situar os contos no tempo e no espaço de enunciação, para que fique mais claro quais discursos e ideias estão sendo mencionados. Na terceira seção, foram selecionados alguns trechos mais relevantes das três histórias analisadas, com o intuito de mostrar como a vontade de verdade é trabalhada dentro das narrativas. Na quarta e última seção, procuramos desvendar a ironia de cada conto, levando em conta o conceito de ironia discursiva detalhado no Capítulo 2. Esta análise diferencia-se da anterior, pois não será dado destaque à ironia presente na linguagem, ou em cada situação comunicativa, mas sim à ironia presente no nível discursivo.

4.1 CIÊNCIA E FILOSOFIA EM MACHADO E BORGES À LUZ DE NIETZSCHE E FOUCAULT

Tanto Nietzsche quanto Foucault explicam que, em nossa sociedade, o discurso verdadeiro está relacionado à moral e, por isso, é considerado superior à mentira. Ademais, Nietzsche (1873) observa que no modelo em que nossas sociedades são constituídas, “a crença na verdade é necessária ao homem” (2008, p. 70); isto é, a verdade participa como elo fundamental do edifício social. No entanto, para o autor, não se trata de um dado extraído do mundo ou metafisicamente deduzido, mas sim

Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias. (NIETZSCHE, [1873] 2008, p. 36).

Em outras palavras, o filósofo alemão considera que a verdade é uma construção social não questionada pelo homem. Isto é, a ideia da possibilidade de verdade é universalmente aceita e superestimada, constituindo-se também em uma das formas de segregação social.

Assim, de acordo com Nietzsche, “o homem reivindica a verdade e a despende na relação moral com outros homens, sendo que nisso se baseia toda a vida gregária.” (NIETZSCHE, [1873] 2008, p. 61). Ou seja, como a verdade é socialmente reconhecida como valor superior, a busca pela verdade transforma-se em uma disputa

inserida na dimensão ética da vida, pois os discursos excluídos do grupamento da verdade são eliminados ou afastados de qualquer valor.

No sentimento de estar obrigado a indicar uma coisa como vermelha, outra como fria e uma terceira como muda, sobrevém uma emoção moral atinente à verdade: a partir da contraposição ao mentiroso, àquele em quem ninguém confia e que todos excluem, o homem demonstra para si o que há de venerável, confiável e útil na verdade (NIETZSCHE, [1873] 2008, p. 37)

Foucault (1999), leitor de Nietzsche e signatário de muitas de suas ideias, observa que a ordem do discurso é regida pela vontade de verdade, e tal vontade controla, seleciona, organiza e redistribui os discursos “válidos” em uma sociedade. Foucault ainda observa que os discursos estão indissociavelmente relacionados com o desejo de poder, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (1999, p. 10). E também destaca que

essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje. (FOUCAULT, 1999, p. 17)

Conforme exposto, a vontade de verdade está profundamente relacionada à construção do conhecimento, de maneira que “ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído” (FOUCAULT, 1999, p. 17). Logo, os ritos de produção delegam aos discursos (como a ciência, por exemplo) a autoridade do dizer, e quem não se insere nessa ordem está excluído da dimensão do verdadeiro.

Neste viés, novamente podemos observar como a filosofia de Nietzsche influencia a ordem do discurso observada por Foucault. O filósofo alemão, ao negar a existência de qualquer possibilidade de verdade metafísica, observa que, para o homem, “todo ínfimo conhecimento tem em si uma enorme satisfação: não enquanto verdade, mas como crença de ter descoberto a verdade” (NIETZSCHE, [1873] 2008, p. 77). Ou seja, não é a verdade em si que é relevante (visto que ela nem existe para o filósofo), mas o poder que se encontra na possibilidade de ter seu discurso considerado como verdadeiro; para o filósofo, “a verdade é fria”, sem vida, mas “a crença na verdade é poderosa” (NIETZSCHE,

[1873] 2008, p. 90). Observamos esse poder no conto *O Alienista*, protagonizado pelo médico de Itaguaí, “um homem da ciência”.

Por fim, cabe destacar, conforme Foucault, que

[...] em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1999, p. 8-9).

Dessa maneira, selecionando-se o que deve vir a público, é possível controlar a sociedade com as mais variadas ferramentas de domínio e controle social. Esta construção discursiva regida por sistemas de inclusão, exclusão e regulamentação é um dos pontos que observaremos, em seguida, nos contos analisados.

4.2 (DES)ENREDANDO OS ENREDOS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SÓCIO-HISTÓRICAS

Para esta análise, faz-se fundamental situar as obras no seu tempo e espaço de produção. Para isso, levantamos alguns aspectos acerca do contexto social das narrativas; para tanto, valemo-nos das palavras de Antonio Candido:

O primeiro cuidado em nossos dias é, portanto, delimitar os campos e fazer sentir que a sociologia não passa, neste caso, de disciplina auxiliar; não pretende explicar o fenômeno literário ou artístico, mas apenas esclarecer alguns dos seus aspectos. Em relação a grande número de fatos dessa natureza, a análise sociológica é ineficaz, e só desorientaria a interpretação; quanto a outros, pode ser considerada útil; para um terceiro grupo, finalmente, é indispensável” (CANDIDO, 2006, p. 27)

Como Candido observa no trecho anterior, para algumas análises literárias a observação dos fatos sociais é irrelevante; para outras, pode auxiliar a compreensão do trabalho artístico; e, por fim, existem, ainda os casos em que essa compreensão é indispensável – caso que acreditamos ser a análise dos contos propostos. Ao encontro dessa ideia, Barros (2000) salienta:

O texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas. Nesse caso, o texto precisa ser examinado em relação ao

contexto sócio-histórico que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido. Teorias diversas têm também procurado examinar o texto desse ponto de vista, cumprindo o que se costuma denominar *análise externa do texto*. (p. 7)

Isso implica afirmar que a análise interna trata dos elementos literários propriamente ditos, como estilo, tipo de linguagem utilizada e outros elementos que situam a obra no campo da manifestação estritamente estética da palavra. Já a análise externa exige a observação de outros elementos: o lugar de enunciação daquele discurso, as condições de escrita, os fatos sociais, as lutas de classes, mudanças de regime político, exílios, ditaduras etc. Esse aspecto é extremamente relevante também para a decodificação da ironia discursiva.

Considerando esses fatores, esta análise tem a pretensão de ser *interna* e *externa*, simultaneamente. Dessa forma, nesta seção traremos análises de críticos (que não necessariamente dialogam com nossa perspectiva de leitura, mas cujos estudos ajudam a situar as obras no contexto histórico), buscando construir uma linha de raciocínio que ajude na compreensão da análise que iremos propor.

O Alienista (1882), para alguns um conto longo, e, para outros, uma novela, foi publicado em um livro de coletânea de contos, denominado *Papéis Avulsos*, “mas havia sido publicado previamente em *A Estação*, de 15 de outubro de 1881 a 15 de março de 1882, o mesmo período de *Memórias Póstumas*” (SALOMÃO, 2016, p. 171). *O Alienista* narra, em terceira pessoa, uma história protagonizada por um médico de nome Simão Bacamarte. O célebre médico instala-se na Vila de Itaguaí e, com apoio político, funda um manicômio que recebe o nome de “Casa Verde”. O médico-cientista, interessado em compreender os limites entre a loucura e a lucidez, passou a internar na instituição todo e qualquer cidadão que apresentasse o menor sinal de “desequilíbrio das faculdades”.

Esse enredo narra a história do personagem Simão Bacamarte (o alienista), um médico — portanto, alguém que aquela sociedade considerava um homem da ciência. Tal cientista está em busca da cura de um mal (a loucura) e, para isso, separa os casos “saudáveis” dos “doentes”, realizando na sociedade certa “seleção natural”, isto é, levando para o âmbito social certa dimensão do darwinismo. Sobre essa questão ligada ao darwinismo social, Chalhoub destaca: “De qualquer modo, penso que, ao escolher o darwinismo social como a base do Humanismo, Machado de Assis mostrava-se atento ao potencial ideologicamente racista do reducionismo biológico” (2003, p. 125). Fischer também colabora com a questão observando que

E é de notar que o mesmo Simão, que se movimenta no começo do século 19, foi criado por Machado de Assis no fim do mesmo século, quando a ciência social havia já encontrado, na metade do século, formulações originais para explicar a vida social e, em parte, a vida individual, com Marx e Comte, **para não falar em Darwin, cujas postulações vão ser desdobradas desde o plano animal em direção ao plano da sociedade.** (FISCHER, 2008, p. 206 - grifo nosso)

A narrativa, contudo, além de possibilitar uma leitura direcionada a uma crítica ao cientificismo, ponto de vista eleito para esta comparação, traz, como demonstram os fragmentos de Fischer (2008), uma crítica profunda às desigualdades sociais. Esse autor levanta uma reflexão interessante acerca do contexto social de produção da obra, descrevendo *O Alienista* como um “relato dotado de uma dialética profundamente brasileira no desenho da luta social” (p. 204). Assim, o que se pode inferir da leitura de Fischer é que nesse conto há uma reflexão sobre as relações de poder.

A obra nos conduz a uma viagem histórica, “numa criativa descrição das relações sociais brasileiras, especialmente aquelas estilizadas por Machado de Assis” (FISCHER, 2008, p. 210). Nessa história, a burguesia, que detém o poder, está representada pela Ciência e, na outra ponta, está Porfírio, o barbeiro, como representante da classe operária, a quem, histórica e culturalmente, não resta muito a não ser ter sua voz calada pelos interesses de uma classe dominante.

Continuando a análise sócio-histórica, Fischer levanta uma hipótese interessante que explicaria a característica sociocrítica da obra machadiana:

Joaquim Maria Machado de Assis é um burguês ascendido. [...] talvez essa experiência social tenha sido definitiva na escolha de Machado em focar a vida dos cidadãos, os da classe média [...] e da elite [...], mais do que os de baixo, [...] e os flagrar em sua ação historicamente dada e situada socialmente [...] (2008, p. 94-95)

Em 1899, portanto dezessete anos depois de Machado ter escrito o conto *O Alienista*, o escritor publica *Ideias do Canário*, na coletânea *Páginas Recolhidas*. Para embasar sua crítica ao cientificismo exacerbado, em *Ideias do Canário*, Machado de Assis cria Macedo, um pseudocientista, “homem dado a estudos de ornitologia” que, de tanto estudar o comportamento de seu pássaro, acaba adoecendo, e o canário, que ficara sob cuidados dos criados, foge. Esse conto narra a história desse homem que ao mesmo tempo que se achava um cientista que revolucionaria o mundo com sua “descoberta”, acredita ter comprado um pássaro falante e dizia-se capaz de “traduzir” o trilar da ave para a linguagem

humana. Assim, percebe-se uma ironia nessa dicotomia entre crença no sobrenatural e ciência.

Dessa maneira, o narrador descreve o canário como um animal incomum, que, além de se comunicar com o seu dono, era um pseudofilósofo, pois tinha uma visão bastante interessante e intrigante do mundo — fato que despertou a curiosidade e o interesse científico de Macedo, o qual relata sua convivência com o pássaro, com quem ele não apenas se dizia capaz de se comunicar, mas de quem alegava ouvir reflexões um tanto “filosóficas” para um ser irracional. Macedo aparenta ter todos os trejeitos de cientista, contudo, ironicamente, é apresentado somente como “um homem dado a estudos de ornitologia”, descrição dada pelo primeiro narrador, que o desqualifica antecipadamente. Só depois dessa apresentação, Macedo assume a narração do conto, dando pistas de seu posicionamento sobre a “ciência”.

Já o conto *El otro*, de Borges, foi publicado em 1975, dois anos depois de o autor entregar seu cargo de diretor da Biblioteca Nacional Argentina, posição que ocupava desde 1955, quando Juan Perón foi deposto e exilado na Espanha devido ao Golpe Militar na Argentina. O escritor aceitou o cargo durante o período em que o governo militar comandou o seu país, mas quando Perón voltou ao poder, em 1973, Borges renunciou. Cabe mencionar que seu posicionamento político sempre fora bastante conservador e, como observado por Fischer (2008), *antiperonista*.

Contudo, não percebemos, em *El otro*, um discurso que reporte a tais acontecimentos históricos. Publicado na coletânea de contos *El libro de arena* (1975), a obra foi escrita em um momento em que Borges se afastava de suas funções de diretor da Biblioteca Nacional Argentina e, conseqüentemente, foi o período de maior isolamento do escritor. Ademais, também cabe destacar que, nesse período, seu quadro de cegueira teve uma importante evolução, condição que fica bastante nítida nas páginas dessa obra. Neste sentido, consonante à opinião de Beatriz Sarlo, pode-se dizer que *El libro de arena* compreende uma profunda autorreflexão provocada pelos efeitos emocionais, que vão desde o luto em relação à sua condição visual até a aceitação da cegueira.

Também foi a partir de 1975, já quase totalmente cego, dependente da mãe para escrever e afastado da docência e das atividades na Biblioteca, que Borges passou a viajar e a palestrar mais pelo mundo. Foi também nesse período que o escritor recebeu a maioria dos prêmios literários conquistados ao longo de sua carreira.

Em *El otro*, um homem idoso chamado Jorge Luis Borges encontra-se consigo mesmo, aos 18 anos de idade. A narrativa se desenrola na perspectiva do

personagem mais velho (que relata o fato em 1972, embora tenha ocorrido em 1969). Nesse conto, o duplo⁴⁹ é representado por meio do encontro do Borges de 1969, já velho, consigo mesmo, em 1918, ainda um jovem arrogante e certo de um “grande número de verdades”. Em *El otro*, no entanto, as duas metades, embora também inconciliáveis, convivem pacificamente.

A relação estabelecida no conto ocorre entre o fenômeno do duplo e o autoconhecimento humano. Em outras palavras, ao confrontar-se consigo mesmo, o homem seria capaz de desvendar o próprio eu, de autoconhecer-se. Assim, de certo modo, o conto *El otro* dialoga com a lendária inscrição na porta de entrada do oráculo de Delfos “Conhece-te a ti mesmo”, a qual Sócrates assumiu como o ideal de sua filosofia — o autoconhecimento relacionado à compreensão de si e ao exercício ético da cidadania. As palavras seguintes descrevem o momento exato da duplicação do narrador:

En la otra punta de mi banco alguien se había sentado. Yo hubiera preferido estar solo, pero no quise levantarme en seguida, para no mostrarme incivil. El otro se había puesto a silbar. [...]. Luego vinieron las palabras. Eran las de la décima del principio. La voz no era la de Álvaro⁵⁰, pero quería parecerse a la de Álvaro. La reconocí con horror.⁵¹ (BORGES, 2011, p. 13)

Devidamente apresentadas e contextualizadas as narrativas, passemos, agora, à análise de alguns trechos em que a vontade de verdade aparece nos contos.

4.3 A BUSCA PELA VERDADE

Nesta seção, os trechos selecionados trazem a perspectiva da vontade de verdade vindo à tona dentro de cada obra. Começamos essa análise com o conto *El otro*. O narrador inicia sua fala explicando por que não havia escrito antes sobre um fato que havia experienciado há três anos, quando se viu diante de uma versão mais jovem de seu próprio eu.

⁴⁹ Este tema foi abordado no capítulo anterior, no início da seção 3.2.2.

⁵⁰ Álvaro foi citado nesta história somente neste momento. Trata-se de um tio do autor Jorge Luis Borges, que também foi escritor, segundo é explicado em outras obras (nos contos *El Aleph*, *Funes*, *El memorioso* e no poema *El puñal*).

⁵¹ Na outra ponta de meu banco sentara-se alguém. Eu teria preferido ficar só, mas não quis me levantar em seguida, para não parecer descortês. O outro começara a assoviar. Depois vieram as palavras. Era as da décima do início. A voz não era a de Álvaro, mas queria imitar a de Álvaro. Reconheci-a com horror. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2009, p. 7-8)

El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí.⁵² (BORGES, 2011b, p. 13)

Nesse trecho, o narrador justifica o relato dessa surpreendente experiência, sobre a qual ele alega ter preferido não pensar para não enlouquecer. Anos mais tarde, porém, decidiu escrevê-la, “para que os outros a vissem como um conto”. Posteriormente, Borges lança mão de um artifício que o leitor atento poderia, mais adiante, no texto, usar como justificativa para o fato que sucedeu posteriormente, que é quando o narrador antecipa aos leitores ter tido a impressão de já ter vivido aquilo: “Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento”⁵³ (BORGES, 2011b, p. 13).

Quanto ao aspecto estético, em *Ideias do Canário*, Machado de Assis rompe com as expectativas do leitor de se deparar com uma estrutura convencional ao apresentar uma composição diferenciada, logo no início da história. O conto inicia com um narrador observador em terceira pessoa, que, por sua vez, dá a palavra para uma das personagens:

Um homem dado a estudos de ornitologia, por nome Macedo, referiu a alguns amigos um caso tão extraordinário que ninguém lhe deu crédito. Alguns chegam a supor que Macedo virou o juízo. Eis aqui o resumo da narração. No princípio do mês passado — disse ele —, indo por uma rua, sucedeu que um tílburri à disparada, quase me atirou ao chão. Escapei saltando para dentro de uma loja de belchior. (ASSIS, [1899] 2016, s/p. - grifos nossos)

O trecho grifado no excerto acima chama atenção pela forma de o primeiro narrador referir-se a Macedo (antes mesmo de revelar seu nome), como um “homem dado a estudos de ornitologia” — ou seja, não se tratava de um ornitólogo propriamente dito, mas talvez um *pseudo-ornitólogo* ou, no sentido *lato* da nossa análise, um *pseudocientista*.

⁵² O fato aconteceu no mês de fevereiro de 1969, ao de Boston, em Cambridge. Não o escrevi de imediato porque meu primeiro propósito foi esquecê-lo, para não perder a razão. Agora, em 1972, penso que, se o escrever, os outros o lerão como um conto e, com os anos, talvez o seja para mim. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2009, p. 7)

⁵³ Tive de repente a impressão (que segundo os psicólogos corresponde aos estados de cansaço) de já ter vivido aquele momento. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2009, p. 7)

Neste próximo excerto, retirado do mesmo conto, é possível observar, em negrito, a presença da ironia na busca pela verdade.

O canário, movendo a um lado e outro, esperava que eu lhe falasse. Perguntei-lhe então se tinha saudades do espaço azul e infinito...

— Mas, caro homem, trilou o canário, que quer dizer espaço azul e infinito?

— Mas, perdão, que pensas deste mundo? Que coisa é o mundo?

— O mundo, **redarguiu o canário com certo ar de professor**, o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. **Fora daí, tudo é ilusão e mentira.** (ASSIS, [1899] 2016, s/p. – grifos nossos)

É interessante aqui observar como a construção da linguagem nos traz uma ideia de um canário soberbo e arrogante: “O mundo, *redarguiu o canário com certo ar de professor*, o mundo é uma loja de belchior [...]”. Nesse trecho, há um posicionamento que aponta para a direção de que os professores seriam os disseminadores do conhecimento e, portanto, *detentores da verdade*.

Macedo, então, decide comprar o canário e o leva para sua casa. Contudo, seu objetivo não era cuidar do pássaro e sim usá-lo para fins científicos. No seguinte trecho, o narrador explicita seu método:

Era meu intuito fazer um longo estudo do fenômeno, sem dizer nada a ninguém, até poder **assombrar o século com a minha extraordinária descoberta**. Comecei por alfabetar a língua do canário, por estudar-lhe a estrutura, as relações com a música, os sentimentos estéticos do bicho, as suas ideias e reminiscências. Feita essa **análise filológica e psicológica**, entrei propriamente na história dos canários, na origem deles, primeiros séculos, geologia [...] etc. (ASSIS, [1899] 2016, s/p. - grifos nossos)

Na casa de Macedo, o pássaro é colocado em uma varanda, de frente para um jardim, e ganha outra gaiola, maior e redonda:

Três semanas depois da entrada do canário em minha casa, pedi-lhe que me repetisse a definição do mundo.

— O mundo, respondeu ele, é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e **um pouco de azul por cima**; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. **Tudo o mais é ilusão e mentira.** (ASSIS, [1899] 2016, s/p. – grifos nossos)

Nesta passagem, o pássaro já descreve uma parte do céu que ele consegue ver de dentro da gaiola que limita sua percepção de espaço. Novamente, ele

fecha sua fala com uma peculiar empáfia: “Tudo mais é ilusão e mentira”, ou seja, posiciona-se como o dono da verdade, excluindo automaticamente qualquer discurso que afirme o contrário.

Nesta pesquisa, partimos da chave de leitura de que as duas narrativas de Machado de Assis são alegorias caricatas dos discursos dogmáticos de seu tempo, sempre carregados de “verdades absolutas”. No entanto, podemos estabelecer certa relação dessa abordagem com os estudos do professor e crítico literário Luís Augusto Fischer (2008), que considera *O Alienista* uma alegoria sobre o poder (e as relações de poder de fato existem, mas esse poder é exercido através do conhecimento, então optamos por abordar essa perspectiva), mas ainda assim esse autor revela que existe na obra uma preocupação com a verdade dos fatos apresentados. Em sua leitura, Fischer chama atenção para um detalhe narrativo que vai ao encontro da nossa proposição:

frequentemente a narração alude a “crônicas” antigas, **relatos de tipo histórico que aparentemente afixam a verdade do que vai sendo dito**. Começa na primeira linha do texto: “As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempo remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas”. Tudo somado, o conjunto narrativo da novela, ainda que dê ares paródicos, centra sua força no realismo. (FISCHER, 2008, p. 199 – grifo nosso)

No conto *O Alienista*, observamos o funcionamento exemplar da ordem do discurso, mencionada anteriormente por Foucault. Em seu sistema de controle, um dos procedimentos de exclusão desta ordem é a segregação dos discursos, movimento para o qual o autor dá o exemplo da separação social da palavra do louco – “desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância” (FOUCAULT, 1999, p. 10).

Desse modo, o Dr. Simão Bacamarte, aquele que detém o conhecimento científico, assume um status de superioridade e torna-se um cidadão “acima de qualquer suspeita”. Esta posição, em certo sentido, eleva Bacamarte a “dono da verdade”, conferindo-lhe poder sobre os demais, pois é ele quem está autorizado a dizer, a diagnosticar, a segregar a palavra do louco da ordem do discurso. Assim, excluindo o louco e o ignorante do conhecimento promovido pelo discurso científico, Machado ironiza a própria ignorância humana.

Como crítica a um cientificismo exacerbado da época, a primeira relação estabelecida na obra *O Alienista* com o darwinismo diz respeito às condições por meio das quais o médico avalia o casamento com Dona Evarista:

Aos quarenta anos casou com D. Evarista da Costa e Mascarenhas, senhora de vinte e poucos anos, viúva de um juiz de fora, e **não bonita nem simpática** [...]. **Dona Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digerira com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes**” (ASSIS, [1882] 1972, p. 191 - grifo nosso)

Chamamos a atenção para as partes grifadas no texto para que o leitor observe que, ao mesmo tempo que o narrador faz uma descrição com precisão e objetividade científica, ironicamente, o médico jamais teve filhos. Dessa maneira, essa passagem reduz o ser humano a um objeto de análise — atitude que será reiterada por Simão Bacamarte ao longo da narrativa.

Essa busca desenfreada pela verdade também pode ser observada se retomarmos o conto de Borges. No ponto em que o narrador revela que tivera a impressão de já ter vivido aquele momento, ele na verdade apresenta antecipadamente uma possível explicação para o que iria relatar posteriormente. Em nossa leitura, essa pequena explicação sinaliza certa tensão narrativa, visto que a história a ser narrada confrontará duas verdades: a do velho Borges, que narra, e a do jovem Borges que, embora não seja protagonista, é “outro Borges”, o eu duplicado que põe em xeque a autenticidade daquele encontro:

— [...] Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge.
 — No — me respondió con mi propia voz un poco lejana.
 Al cabo de un tiempo insistió:
 — Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris. Yo le contesté:
 — **Puedo probarte que no miento.** Voy a decirte cosas que no puede saber un desconocido.⁵⁴ (BORGES, 2011b, p. 14 – grifo nosso)

⁵⁴ — Eu também sou Jorge Luis Borges. Estamos em 1969, na cidade de Cambridge. — Não — respondeu com minha própria voz um pouco distante. Depois de um certo tempo insistiu: — Eu estou aqui em Genebra, num banco, a alguns passos do Ródano. O estranho é que nos parecemos, mas o senhor é muito mais velho, com a cabeça cinza. Respondi: — Posso lhe provar que não minto. Vou lhe contar coisas que um desconhecido não pode saber. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2009, p. 8)

Após citar uma série de fatos e acontecimentos históricos e de ordem pessoal (que um estranho jamais seria capaz de saber) a fim de “provar” ao seu interlocutor que eles eram a mesma pessoa, o narrador indaga:

“[...] — ¿Te basta con todo eso?
— No — respondió —. **Esas pruebas no prueban nada.** Si yo lo estoy soñando, es natural que sepa lo que yo sé. Su catálogo prolijo es del todo vano.

La objeción era justa.”⁵⁵ (BORGES, 2011b, p. 14 – grifo nosso).

A vontade de verdade perpassa toda a narrativa, sempre no sentido de o narrador tentar provar ao “outro” que aquele encontro de fato ocorreu e mostra a preocupação do velho Borges em ter sempre uma explicação plausível.

De pronto dijo:

— Si usted ha sido yo, **¿cómo explicar que haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que él también era Borges?**

No había pensado en esa dificultad. Le respondí sin convicción:

— Tal vez el hecho fue tan extraño que traté de olvidarlo.⁵⁶ (BORGES, 2011b, p. 17 – grifo nosso)

Aqui, o jovem Borges questiona o seu interlocutor, já que seria ele mesmo “no futuro”, sobre como seria possível ele haver esquecido que tivera um encontro com senhor de idade que, em 1918, lhe disse também ser Borges (afinal, não é o tipo de coisa da qual se esquece facilmente). Logo depois, determinado a conseguir provas concretas, o narrador tem a seguinte ideia:

De pronto recordé una fantasía de Coleridge. **Alguien sueña que cruza el paraíso y le dan como prueba una flor. Al despertarse, ahí está la flor.**

Se me ocurrió un artificio análogo.

— Oí — le dije —, ¿tenés algún dinero?

— Sí — me replicó —. Tengo unos veinte francos. [...]

— Me das una de tus monedas.

Sacó tres escudos de plata y unas piezas menores. [...] Yo le tendí uno de esos imprudentes billetes americanos que tienen muy diverso valor y el mismo tamaño. Lo examinó con avidez.

—No puede ser — gritó —. Lleva la fecha de 1964.

⁵⁵ — Isso tudo é suficiente para você? — Não — respondeu. — Essas provas não provam nada. Se eu o estiver sonhando, é natural que eu saiba o que sei. Seu catálogo prolijo é completamente inútil. A objeção era justa. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2009, p. 9)

⁵⁶ De repente disse: — Se o senhor foi eu, como explicar que tenha esquecido seu encontro com um senhor de idade que em 1918 lhe teria dito que ele também era Borges? Não havia pensado naquela dificuldade. Respondi sem convicção: — Talvez o fato tenha sido tão estranho que procurei esquecê-lo. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2009, p. 13)

Meses después alguien me dijo que los billetes de Banco no llevan fecha.⁵⁷
(BORGES, 2011b, p. 18 – grifo nosso)

Desse modo, sela-se um acordo: se ambos estivessem um com o dinheiro do outro ao despertar, estaria provado que o encontro havia de fato acontecido. No entanto, embora durante o diálogo haja uma espécie de disputa para ver quem estaria com a razão, ambos se desfazem das evidências físicas que poderiam provar que aquele encontro acontecera: “Hizo pedazos el billete y guardó la moneda. Yo resolví tirarla al río.”⁵⁸ (BORGES, 2011, p. 18). Nesse momento, o narrador desapega-se da vontade de verdade, isto é, renuncia ao poder transitório da verdade. Contudo, em seguida o próprio narrador afirma que posteriormente havia descoberto que bilhetes de dólar não levavam data e, com isso, põe à prova sua própria credibilidade e ironiza o pacto da ficcionalidade.

Ademais, em *O Alienista*, é interessante observar que os primeiros adjetivos relacionados à Dona Evarista são negativos: “não bonita nem simpática”. Contudo, esses são os únicos adjetivos que dizem respeito à aparência e ao temperamento da esposa do médico, características que normalmente definiriam “a escolha de uma esposa”, mas que não justificam no conto a opção de Bacamarte. O restante da descrição diz respeito somente a atributos biológicos associados à reprodução, e esta é uma das grandes ironias da história: as únicas qualidades de Dona Evarista diziam respeito somente à sua capacidade de ser uma boa progenitora. Aqui observamos o diálogo com o *darwinismo* social, evidente na pretensão do médico de avaliar atitudes e relações sociais a partir de fatores biológicos.

Em relação à ação científica do médico (de separar os loucos dos não loucos), Fischer (2008) a divide em quatro estágios, nos quais ele utiliza

apenas três critérios, ou talvez apenas dois, já que na primeira fase o médico interna gente na Casa Verde atendendo a uma noção trivial, comum, popular de loucura, tomada como esquisitice, como monomania, termo este que, de resto, foi por muito tempo uma espécie de guarda-chuva genérico para

⁵⁷ De repente me lembrei de uma fantasia de Coleridge. Alguém sonha que atravessa o paraíso e lhe dão como prova uma flor. Quando ele acorda, ali está a flor. Ocorreu-me um artifício análogo. — Ouça — disse eu —, você tem algum dinheiro? — Sim — replicou. — Tenho uns vinte francos. [...] — ... agora me dê uma de tuas moedas. Tirou três escudos de prata e algumas moedas menores. Eu lhe estendi uma dessas imprudentes notas americanas que têm valor diferente mas o mesmo tamanho. Examinou-a com avidez. — Não pode ser — gritou. — É datada de 1964. (Meses depois alguém me disse que as cédulas de banco não trazem data.) (tradução de Davi Arriguicci Jr., in BORGES, 2009, p. 14-15)

⁵⁸ Rasgou a cédula e guardou a moeda. Resolvi atirá-la ao rio. (tradução de Davi Arriguicci Jr., in BORGES, 2009, p. 15)

designar uma infinidade de casos que nos tempos seguintes seriam discriminados com muito maior precisão. (p. 199)

No *primeiro estágio*, o critério usado por Bacamarte coincidia com o senso comum: “são considerados loucos os comumente conhecidos como tal” (FISCHER, 2008, p. 201). Neste primeiro momento, o recolhimento dos loucos à Casa Verde não causa nenhum estranhamento na população. Em seguida, o médico casa-se com Dona Evarista pelo fato de esta parecer-lhe boa reprodutora; porém, não têm filhos (primeira alusão à falha da ciência de Bacamarte); assim, o médico dedica-se à ciência e ao estudo e definição da loucura.

Bacamarte, então, conclui que “a razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia e só insânia” (ASSIS, [1882] 1972, p. 205). Tratava-se de uma teoria nova e, “com tal definição, Simão amplia muito seu raio de ação potencial” (FISCHER, 2008, p. 201), e a ação entra no *segundo estágio*. A partir desse momento, as internações aumentam, causando mal-estar na população, que se revolta contra a Casa Verde e as ações arbitrárias do médico, que passa a considerar insânia qualquer ato que fugia à sua compreensão, como por exemplo, um homem elogiar sua esposa; não se tratava de ciúmes, mas sim de “um caso de lesão cerebral: fenômeno sem gravidade, mas digno de estudo”, uma vez que “D. Evarista não merecia nenhuma desconfiança, tão longe estava de ser atraente ou bonita. Uma simples água morna” (ASSIS, [1899] 1972, p. 213).

É nesse mesmo estágio que se inicia uma rebelião, comandada por Porfírio, o barbeiro, que conta com a adesão da maioria da população. O objetivo do movimento era esvaziar a Casa Verde. Os revoltosos tentam negociar com a Câmara de Vereadores, que rejeita o pedido dos populares.

A revolta ganha simpatizantes e a Câmara é invadida pelos “canjicas”, como eram chamados os revoltosos. O líder, Porfírio, tenta negociar com Simão, mas acaba derrubado pelo chefe do governo, João Pina: “chega uma força mandada pelo vice-rei e restaura a ordem anterior à revolta” (FISCHER, 2008, p. 201). Com os ânimos acalmados e o líder da revolta detido na Casa Verde, este é o terceiro estágio — o ponto da narrativa no qual o poder de Simão chega ao seu patamar máximo.

No *terceiro estágio*, quando $\frac{4}{5}$ da população itaguaiense estava internada (inclusive o presidente da Câmara, Crispim, fiel amigo de Simão, e até mesmo Dona Evarista, esposa do médico), Simão começa a ser pressionado pela opinião pública e questionado pela Câmara. Bacamarte, então, escreve um ofício, ao final do qual justifica que: “tratando de **descobrir a verdade científica**, não se pouparia a esforços de toda a

natureza, esperando da Câmara igual dedicação” (ASSIS, [1882] 1972, p. 235 – grifo nosso).

Considerando que todas as pesquisas científicas partem do pressuposto de que é preciso provar aquilo que se afirma, através de embasamento teórico e/ou de métodos de observação e experimentação, o ato de buscar fornecer provas e mostrar teorias é um reflexo da vontade de verdade. Nesse sentido, é possível observar, no percurso de Simão Bacamarte, a postura científica, ao utilizar dos métodos de experimentação e análise para tentar provar sua teoria, diferenciando-se, nesse ponto, de Macedo, cujos métodos tinham uma natureza mais especulativa, e principalmente de Borges, que buscava comprovar a verdade baseando-se apenas em seu depoimento.

Em *Ideias do Canário*, após levar o pássaro para sua casa, Macedo isola-se do mundo e dedica-se aos livros, a fim de compreender, de dentro de um escritório (espaço análogo à gaiola em que o canário permanecia), o que é o mundo.

Não é mister dizer que dormia pouco, acordava duas e três vezes por noite, passeava à toa, sentia-me com febre. Afinal, voltava ao trabalho, para reler acrescentar, emendar [...]. Nos últimos dias, não saía de casa, não respondia a cartas, não quis saber de amigos, nem parentes. Todo eu era o canário [...]. Um sábado amanheci enfermo, a cabeça e espinha doíam-me. O médico ordenou absoluto repouso; era excesso de estudo. (ASSIS, [1899] 2016, s/p.)

Devido ao fato de dormir e alimentar-se mal, Macedo acaba adoecendo e o canário, que fica seis dias aos cuidados de criados, foge. Algum tempo depois, ao visitar um amigo que morava em uma chácara próxima dali, Macedo reencontra o passarinho vivendo em liberdade, na propriedade do amigo:

— Viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu?
Era o canário; estava no galho de uma árvore. Imaginem como fiquei, e o que lhe disse. O meu amigo cuidou que eu estivesse doido; mas que me importavam cuidados de amigos? Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular...
— Que jardim? que repuxo?
— O mundo, meu querido.
— Que mundo? **Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima.**
Indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior...
— De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. **Mas há mesmo lojas de belchior?** (ASSIS, [1899] 2016, s/p. – grifo nosso)

Como podemos observar, o canário muda sua concepção de mundo toda vez que o espaço em que vive é alterado. No início da narrativa, ele foi descrito pelo narrador como um canário “com certo ar de professor” — isto é, detentor da verdade. Ao final, o próprio canário critica esse posicionamento dos mestres ao dizer que Macedo não perdia “os maus costumes de professor”. No final, o efeito irônico fica evidente.

Então, essa transitoriedade natural na crença do canário com relação ao mundo surpreende Macedo, que estava habituado a acreditar que a verdade é uma só, enquanto que para o pássaro ela é relativa e mutável. O canário, inclusive, questiona se existem mesmo lojas de Belchior; neste contexto, a pergunta seria, de certa forma, uma ironia, pois se a lógica do pássaro pode soar absurda ao homem, igualmente a lógica/ciência do homem deve parecer absurda a outras espécies. Por fim, a ave conclui que o mundo é “um espaço infinito e azul” – ironicamente, como descrito por Macedo logo no início do conto (quando este perguntou ao pássaro se ele não tinha saudades do espaço azul e infinito).

Embora anacronicamente e resguardando as devidas proporções, de certo modo, podemos perceber traços semelhantes entre a filosofia de Nietzsche e o raciocínio do canário de Machado de Assis na passagem abaixo, na qual o filósofo estabelece a negação destes princípios primeiros, metafísicos, que pudessem servir de valor para se determinar a verdade do mundo:

Exige-lhe esforço, inclusive, admitir para si mesmo o fato de que o inseto ou o pássaro percebem um mundo totalmente diferente daquele percebido pelo homem, sendo que a pergunta por qual das duas percepções de mundo é a mais correta não possui qualquer sentido, haja vista que, para respondê-la, a questão teria de ser previamente medida com o critério atinente à percepção correta, isto é, de acordo com um critério que não está à disposição. (NIETZSCHE, [1873] 2008, p. 41)

Em *El otro*, o jovem Borges fica assombrado e surpreso ao deparar-se com a impressão da data de 1964 na cédula de dólar. Ainda obstinado por encontrar a verdade, diz a si mesmo: “— **Todo esto es un milagro** —alcanzó a decir — y lo milagroso da miedo.”⁵⁹ (BORGES, 2011b, p. 18 – grifo nosso).

O que há de semelhante e de diferente entre os dois Borges? As atitudes do mais velho, por exemplo, demonstram que a vida lhe ensinou paciência e contemplação. Por mais absurdo que lhe parecesse aquele evento, em momento algum houve exaltação,

⁵⁹ — Tudo isto é um milagre — conseguiu dizer — e milagres dão medo. (tradução de Davi Arrigucci Jr., in BORGES, 2009, p. 15)

apenas satisfação ao receber este privilégio de encontrar-se consigo mesmo e poder refletir sobre quais características “o outro” (o jovem Borges) teria e que ele (o velho Borges), com o passar dos anos, haveria perdido – como, por exemplo, a capacidade de encantar-se e surpreender-se com “milagres”. Quanto ao jovem, ele se mostrava cético diante da possibilidade de um desdobramento, mas ao ver a data de 1964 em uma cédula de dólar (ou seja, diante de um fato que fugia à sua compreensão), a única resposta plausível seria a de ele estar vivenciando um milagre. Aqui percebe-se uma ironia, pois a postura descrente que o jovem apresentava até então, de repente cedeu lugar à fé.

No tocante à novela machadiana *O Alienista*, Fischer (2008) aponta que “a ciência se confirma ao se negar, ao encarcerar o sujeito científico responsável até então pela delimitação das fronteiras entre sanidade e loucura.” (p. 209). É interessante observar que, apesar das ambiguidades e das ironias, há muita coerência científica no enredo e no personagem analisado, que considera a verdade da ciência irrefutável, desde que devidamente comprovada, através de observação e experimentação.

O médico formula e faz funcionar uma sequência de conceitos que, uma vez postos à prova, mediante o encarceramento e a observação dos presos, não subsistem, e isso até o autoencarceramento do médico. Mas será que, então, estamos diante de um cientista à europeia, que cartesianamente postula uma tese, observa seu objeto de estudo com a lente dessa tese e, chegado o caso, rebate sua própria tese, com vistas **a uma busca sempre pertinaz pela verdade?** De certa forma a resposta é positiva: de fato, se considerarmos as coisas em abstrato parece que **Simão é um Darwin, um Mendel [...]**. (FISCHER, 2008, p. 213 – grifos nossos)

No primeiro momento da narrativa, a razão (ou lucidez) seria uma qualidade desejável e, por isso, superior à loucura, que seria uma qualidade indesejável. Seguindo postulados do darwinismo social, os portadores das características que não eram desejáveis na sociedade deveriam ser isolados; então, “os loucos” – que estavam fora do padrão estabelecido como “normal” – eram recolhidos à Casa Verde, em busca da cura.

Pode-se observar, no enredo, que o alienista – que também pode ser lido como “aquele que aliena” – na condição de autoridade científica, detentor de um conhecimento acima da média para o seu tempo, convence a Câmara de Vereadores a abrir um hospício, sob o pretexto de descobrir a causa da loucura: “defendeu-a com tanta eloquência, que a maioria resolveu autorizá-lo ao que pedira, votando ao mesmo tempo um imposto destinado a subsidiar o tratamento, alojamento e mantimento dos doidos pobres” (ASSIS, [1882] 1972, p. 192, 193).

O momento no qual se percebe a transformação do personagem é quando ocorre a inversão da sua teoria. Aqui, visualiza-se bem o que Antonio Candido (1995) denominou de *esquema de ampulheta*: a razão deixa de ser o perfeito equilíbrio de todas as faculdades e passa a ser o perfeito desequilíbrio de todas as faculdades, ou seja, loucos seriam os perfeitamente equilibrados. Diante dessa nova tese, ele passa a observar os loucos equilibrados, mas preocupa-se ao perceber que todos possuíam algum desequilíbrio.

Manda então soltar os internados e recolher a pequena minoria de pessoas equilibradas, porque, sendo a minoria, esta é que é realmente anormal. A minoria é submetida a um tratamento de “segunda alma”, para usar os termos do conto precedente: cada um é tentado por uma fraqueza, acaba cedendo e se equipara deste modo à maioria, sendo libertado, até que o hospício se esvazia de novo. [...] Não haveria um só homem normal, imune às solicitações das manias, das vaidades, da falta de ponderação? Analisando-se bem, vê que é o seu caso; e resolve internar-se, só no casarão vazio do hospício, onde morre meses depois. (CANDIDO, 1995, p. 7)

Enquanto isso, na outra narrativa machadiana, o médico Simão, ao considerar os números de internados, conclui que, de fato, deve haver algum equívoco em sua teoria: a maioria não pode ser louca. “Aos poucos o hospício se enche; dali a tempos já tem a metade da população; depois quase toda ela, até que **o alienista sente que a verdade, em consequência, está no contrário de sua teoria.**” (CANDIDO, 1995, p. 7 – grifo nosso). Por isso, dá alta a todos os internos e decide, então, inverter a definição de loucura: doravante, loucos seriam aqueles que apresentassem o perfeito equilíbrio de todas as faculdades.

Com a autorização do poder público, após dar alta aos $\frac{4}{5}$ da população que se encontrava internada, Simão manda recolher à Casa Verde o um quinto restante da população que ainda não havia sido detida até então. Partindo dessa teoria, Bacamarte passa a observar “os loucos equilibrados”. Aos poucos, o médico começou a testar um por um, expondo os “loucos” a várias tentações. Assim, foi percebendo que ninguém era perfeitamente equilibrado, todos acabavam se corrompendo de alguma maneira (mentindo, sendo desleais, gananciosos etc.). “No fim de cinco meses e meio estava vazia a Casa Verde; todos curados!” (ASSIS, [1882] 1972, p. 244)

Com isso, o Simão começa a preocupar-se por não encontrar nenhum louco (ou seja, ninguém totalmente equilibrado): “Vejamos, pensava ele; **vejamos se**

chego enfim à última verdade.” (ASSIS, [1882] 1972, p. 245 – grifo nosso), até o momento em que

Achou em si os característicos do perfeito equilíbrio mental e moral; **pareceu-lhe que possuía a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, veracidade, o vigor moral, a lealdade, todas as qualidades enfim que podem formar um acabado mentecapto.** Duvidou logo, é certo, e chegou mesmo a concluir que era ilusão; **mas, sendo homem prudente** resolveu convocar um conselho de amigos, a quem interrogou com franqueza. A opinião foi afirmativa [...].– Não, impossível, bradou o alienista. Digo que não sinto em mim essa superioridade que acabo de ver definir com tanta magnificência. A simpatia é que vos faz falar. Estudo-me e nada acho que justifique os excessos da vossa bondade. (ASSIS, [1882] 1972, p. 246 - grifo nosso)

A assembleia insistia: estavam diante de um homem perfeito. Talvez o único exemplar humano no desequilíbrio de todas as faculdades. Na ocasião, Padre Lopes, que tem um papel fundamental na história por ser a voz do acordo político na tentativa de “livrarem-se” do médico, comenta: “Sabe a razão por que não vê as suas elevadas qualidades, que aliás todos nós admiramos? É porque tem ainda uma qualidade que realça as outras: a modéstia.” (ASSIS, [1882] 1972, p. 246). A ironia, obviamente, não é percebida pelo “sagaz médico”, justamente por lhe faltar a modéstia, e então ele cede à opinião de todos e resolve internar-se para sua autopesquisa.

Neste ponto, é dado início ao quarto estágio do enredo, quando Simão acha em si todas as características do perfeito equilíbrio mental e moral. Neste instante, “alumiou-se a fisionomia do alienista de uma suave claridade” (ASSIS, [1882] 1972, p. 246). Este é o momento da confirmação da teoria, quando o alienista constata que o seu legado se cumpriu e decide fechar-se na Casa Verde por considerar-se o único ser humano no perfeito equilíbrio de todas as faculdades. **“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.” (ASSIS, [1882] 1972, p. 246 - grifo nosso). E o protagonista autoencarcera-se, uma vez que os desígnios da ciência assim o exigiram.

É interessante observar que Bacamarte entrou para a história de Itaguaí como um cidadão ilustre: “Seja como for, efetuou-se o enterro com muita pompa e rara solenidade” (ASSIS, [1882] 1972, p. 247). Ou seja, apesar de todos os desmandos praticados pelo médico em nome de uma verdade científica, no final das contas, a teoria de Bacamarte revelou-se um fracasso: “dizem os cronistas que ele morreu dali dezessete meses, no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada” (ASSIS, [1882]

1972, p. 247). Contudo, para a sociedade burguesa do final do século XIX, a verdade dos fatos não interessava, ou, nas palavras de Fischer: **“Uma mentira poderia tornar-se, para a opinião pública, uma verdade**, assim como, podemos pensar, uma especulação científica poderia virar um dogma com força de lei.” (2008, p. 202 - grifo nosso).

Não há, no enredo d’*O Alienista*, um discurso cristalizado que busque uma única resposta e uma verdade absoluta, muito pelo contrário: o representante da ciência, movido pela visão experimental desta e obstinadamente designado por ela, não se constringe ao fazer experimentos com seres humanos, uma vez que é “para o bem da ciência”. Porém, os limites entre a loucura e a lucidez não são definidos na obra. Ao encarcerar o representante da verdade científica, Machado apresenta a frustração de uma expectativa: não houve cura para o mal que Simão Bacamarte tanto procurava. Quando o narrador cogita a hipótese de o médico ter sido o único homem verdadeiramente louco de Itaguaí, prevalece a ambiguidade, esse aspecto dúplice inerente à ironia: “Alguns chegam ao ponto de conjecturar que nunca houve outro louco além dele em Itaguaí.” (ASSIS, [1882] 1972, p. 246).

Dessa forma, embora nenhum lado vença, no final das contas, em *O Alienista* é possível se observar um certo rompimento de padrões sociais: levanta-se a ideia de que o homem lúcido é, na verdade, um louco; e a loucura, por estar presente na maioria, passa a ser considerada socialmente aceita e, portanto, desejável.

O tema da loucura também é levantado de maneira bastante tênue por pelo menos três passagens no conto *Ideias do Canário*, como forma de antecipar uma explicação para os fatos que seriam narrados na sequência. A primeira ocorrência dá-se logo na abertura da narrativa: “Um homem dado a estudos de ornitologia, por nome Macedo, referiu a alguns amigos um caso tão extraordinário que ninguém lhe deu crédito. **Alguns chegam a supor que Macedo virou o juízo**”. (ASSIS, [1899] 2016, s/p.). No meio do conto, o próprio narrador sugere que a ideia e a ambição por uma nova descoberta o estariam levando ao isolamento patológico e à obsessão pelo estudo: “Não é mister dizer que dormia pouco, acordava duas e três vezes por noite, passeava à toa, sentia-me com febre. Afinal tornava ao trabalho, para reler, acrescentar, emendar.” (ASSIS, [1899] 2016, s/p.). E, por fim, a última ocorrência:

Tinha já recolhido as notas para compor a memória, ainda que truncada e incompleta, quando me sucedeu visitar um amigo, que ocupa uma das mais belas e grandes chácaras dos arrabaldes. Passeávamos nela antes de jantar, quando ouvi trilar esta pergunta: — Viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu? Era o canário; estava no galho de uma árvore.

Imagem como fiquei, e o que lhe disse. O meu amigo cuidou que eu estivesse doido; mas que me importavam cuidados de amigos? Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular... (ASSIS, [1899] 2016, s/p. - grifo nosso)

Parece que Machado de Assis aproxima certa ortodoxia científica à obsessão e à loucura, algo que no senso comum representa os cientistas como sujeitos alheios e isolados: “Mal dormia e mal comia; e, ainda comendo, era se trabalhasse, porque ora interrogava um texto antigo, ora ruminava uma questão, e ia muitas vezes de um cabo a outro do jantar sem dizer uma só palavra a D. Evarista”. (ASSIS, [1882] 1972, p. 197).

É interessante observar que Bacamarte, que passou a narrativa toda estabelecendo critérios, analisando-os e categorizando-os, a fim de buscar em outras pessoas tais traços que caracterizassem o desequilíbrio das faculdades, não mede esforços para autoelogiar-se: sagaz, paciente, perseverante etc. Possivelmente, das qualidades elencadas, as mais irônicas de todas são “tolerante, prudente e leal”, considerando que se tratava de um homem que já havia encarcerado praticamente toda a população da cidade em um hospício, inclusive a própria esposa. Quando Padre Lopes o questionou sobre o encarceramento de D. Evarista, o médico lhe respondeu:

— Já há algum tempo que eu desconfiava, disse gravemente o marido. A modéstia com que ela vivera em ambos os matrimônios não podia conciliar-se com o furor das sedas, veludos, rendas e pedras preciosas que manifestou, logo que voltou do Rio de Janeiro. Desde então comecei a observá-la. Suas conversas eram todas sobre esses objetos: se eu lhe falava das antigas cortes, inquiria logo da forma dos vestidos das damas; se uma senhora a visitava, na minha ausência, antes de me dizer o objeto da visita, descrevia-me o traje, aprovando umas coisas e censurando outras. Um dia, creio que Vossa Reverendíssima há de lembrar-se, propôs-se a fazer anualmente um vestido para a imagem de Nossa Senhora da Matriz. Tudo isto eram sintomas graves; esta noite, porém, declarou-se a total demência. Tinha escolhido, preparado, enfeitado o vestuário que levaria ao baile da Câmara Municipal; só hesitava entre um colar de granada e outro de safira. Anteontem perguntou-me qual deles levaria; respondi-lhe que um ou outro lhe ficava bem. Ontem repetiu a pergunta, ao almoço; pouco depois de jantar fui achá-la calada e pensativa. — Que tem? perguntei-lhe. — Queria levar o colar de granada, mas acho o de safira tão bonito! — Pois leve o de safira. — Ah! mas onde fica o de granada? — Enfim, passou a tarde sem novidade. Ceamos, e deitamo-nos. Alta noite, seria hora e meia, acordo e não a vejo; levanto-me, vou ao quarto de vestir, acho-a diante dos dois colares, ensaiando-os ao espelho, ora um, ora outro. Era evidente a demência; recolhi-a logo. (ASSIS, [1899] 1972, p. 233)

Para finalizar, consideramos que *O Alienista* e *Ideias do Canário* tecem uma crítica ao dogmatismo da ciência, mostrando como a procura pela verdade última, seja

na *ciência experimental* de Bacamarte, seja na *ciência especulativa* de Macedo, acabaram enredando os personagens em situações limítrofes, caricatas, que, ironicamente, apontam para um conhecimento comum, advindo da relação com o mundo. O alvo da crítica em Machado de Assis parecem ser os cientistas ortodoxos, que praticavam um conhecimento “cego”, científico e metódico, como aquele proposto por August Comte, que pregava que nenhum conhecimento poderia ser considerado real se não fosse baseado em fatos observáveis (LACERDA, 2009). Já no conto *El otro*, vê-se uma crítica ao dogmatismo da ciência moderna. Esse ceticismo está representado no jovem Borges que, contrariando-se, é aquele que se encanta com milagres, mas “joga fora” a evidência que poderia provar que estava errado.

A escolha desses três contos deveu-se ao fato de trazerem à tona temas que são passíveis de uma análise comparatista: Machado trata do conhecimento científico e Borges do conhecimento filosófico. Ou seja, enquanto um se volta para a constituição do discurso científico de sua época, o outro se volta para as reflexões filosóficas sobre a identidade do sujeito. Enquanto o jovem Borges tem uma concepção de identidade imutável, que em parte se assemelha à ideia de mundo que tinha Macedo, o velho Borges parece-se mais com o canário de Machado de Assis, pois tem consciência de que a identidade está em constante transformação, o que faz com que ele tenha menos convicções sobre quem é. Assim, a narrativa de Borges é mais metafísica que a de Machado, e trata de um tema que vem sendo discutido desde Sócrates (*conhece-te a ti mesmo*). O conto brasileiro, por sua vez, está entranhado no contexto histórico do Positivismo e é uma resposta ao excessivo valor que a sociedade atribuía à ciência, como sendo o único meio de se chegar à verdade.

4.4 A IRONIA EM TORNO DE CADA DISCURSO

A ironia discursiva, por ser de uso muito recorrente na literatura, pode ser tomada como uma classe da ironia literária. Conforme já mencionamos anteriormente, a ironia literária é 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” (PERROT, 2006, p. 10). Partindo-se do princípio de que a ironia discursiva é uma estratégia de composição textual que visa a conduzir o leitor a uma direção

oposta daquela indicada explicitamente na superfície do texto, nesta seção, tentaremos identificar a ironia por detrás de cada um dos discursos analisados, tomando como ponto de partida a ideia de que esse tipo de ironia circunda o discurso, tornando-se “interna” ao texto somente após ser decodificada.

Sendo assim, buscamos desvendar qual poderia ser a verdadeira intenção dos autores e onde estaria a ironia de cada história. Em outras palavras, procuramos analisar o que, no contexto das narrativas, está sendo ironizado ou problematizado metaforicamente, ou de forma a encobrir a real intenção discursiva, permitindo que isso precise ser interpretado.

Começemos pelo conto *Ideias do Canário*. Compreendemos que a grande ironia do conto reside no fato de um homem – Macedo – querer fazer ciência estudando um passarinho que, no final das contas, não possui “a verdade” buscada por ele, mas somente uma visão imediata e circunstanciada do mundo a que chama de verdade. Essa é uma crítica aos “cientistas de gabinete”, que se preocupavam em executar e descrever suas descobertas puramente através de métodos especulativos (em *Ideias do Canário*) e de observação e experimentação (em *O Alienista*), em ambos os casos ignorando a experiência proporcionada pela vivência humana.

Outro ponto relevante a ser considerado é que *Ideias do Canário* busca repensar e ironizar a própria arrogância do ser humano, representada no conto através de um homem com uma visão totalitária da ciência, que se considerava um cientista, mas que não passava de “um homem dado a estudos de ornitologia”, e com uma certa soberba científica, que se concebia o dono do mundo, do conhecimento e das verdades universais:

— Perdão, mas tu não vieste para aqui à toa, sem ninguém, salvo se o teu dono foi sempre aquele homem que ali está sentado.
 — **Que dono? Esse homem que aí está é meu criado, dá-me água e comida todos os dias, com tal regularidade que eu, se devesse pagar-lhe os serviços, não seria com pouco;** mas os canários não pagam criados. Em verdade, se o mundo é propriedade dos canários, seria extravagante que eles pagassem o que está no mundo. (ASSIS, [1899] 2016, s/p. - grifo nosso)

Em *O Alienista*, a ironia da história está em, no final das contas, o único louco ser justamente aquele que achava que poderia curar a loucura. Aliás, é interessante observar que nesses dois contos, Machado de Assis traz um estereótipo do cientista, que tem um quê de “pirado” (enquanto um acredita conversar com um passarinho, o outro abusa do seu poder e interna praticamente toda a população da cidade em um hospício). Neste

enredo, há uma crítica não somente ao modo de Simão Bacamarte fazer ciência (usando pessoas como cobaias para tentar provar uma tese), mas também ao modo como o conhecimento é valorizado na nossa sociedade, a ponto de conferir tanto poder a um único homem.

O médico, além de gozar de uma condição social favorável, era um representante da ciência, que estava em alta e cujo discurso era o vigente na época, o único, aliás, com valor e prestígio social:

Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e **o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas** [1]. Estudara em Coimbra e Pádua. [...] – **A ciência, disse ele a Sua Majestade, é o meu emprego** único; Itaguaí é o meu universo.” (ASSIS, [1882] 1972, p. 191).

Em [1], ao usar do exagero para atribuir as qualidades ao médico, novamente evidencia-se o tom irônico. Já em [2], percebe-se o esforço de Simão, numa tentativa de esclarecer seus objetivos (e talvez justificar suas ações futuras) e de ressaltar o compromisso que tem com a ciência.

Em termos gerais, o que pudemos apreender desta proposta de leitura é que os dois autores trazem para o plano ficcional seu entendimento e suas considerações sobre a ciência em voga no contexto da produção de cada narrativa, guardadas suas devidas particularidades. Machado de Assis trabalha com uma crítica ao conhecimento científico de sua época, o Positivismo. Já Borges usa o fenômeno do duplo como alegoria para abordar alguns aspectos discutidos pela ciência contemporânea (que, devido aos avanços surgidos em diversas áreas do saber, incorporou ideias epistemológicas ao processo de produção e disseminação do conhecimento), trazendo essa noção de ruptura do sujeito unificado, provocando o que Stuart Hall denomina de “crise de identidade”:

Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 2006, p. 9)

Então, em *El otro*, é trabalhada essa perspectiva do “olhar do outro” através do enfrentamento de si mesmo e, ao perceber-se outro, não mais se reconhecer. A história demonstra como a visão dos fatos pode ser relativa à medida que os dois personagens vão mudando de ideia ao longo da história, até que, no final das contas, cada um vai embora

sem se preocupar em levar consigo alguma prova daquele encontro. Vimos o cético crendo na possibilidade de um milagre e o convicto justificando que tudo não passava de um sonho.

Ao final, ainda comprometido em encontrar a verdade, o narrador diz:

Creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo. El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en el dólar.⁶⁰ (BORGES, 2011b, p. 19 - grifo nosso)

Eis as duas grandes ironias do conto *El otro*: a primeira delas é que o homem que mais tinha convicção de que aquele acontecimento surreal de fato ocorreu, ao final, recuou e tratou de dar uma explicação de que o Borges de 1918 teria tido esse sonho e ele, por sua vez, estava acordado, fato que teria provocado o desdobramento. Esse encontro consigo mesmo trabalha uma questão que entrou em voga principalmente a partir da segunda metade do século XX, quando a ciência, ao sofrer uma ruptura de paradigmas, deu origem ao que Stuart Hall irá chamar de “sujeito pós-moderno”. De acordo com o autor, esse sujeito

assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confrontadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2006, p. 13)

A segunda grande ironia diz respeito ao personagem jovem, que hesitava e duvidava de tudo o tempo todo, mas no instante em que viu uma data do futuro na cédula do dólar, mostrou-se maravilhado com o “milagre” presenciado. Nesse sentido, há uma reflexão interessante de que a verdade pode mudar de acordo com o contexto, e as nossas convicções, a “moral da história”, em nossa leitura, estão na crítica a certo dogmatismo do conhecimento e à reflexão sobre a participação do sujeito na construção dos discursos ditos como verdadeiros. Nesse conto de Borges, portanto, evidencia-se a viravolta

⁶⁰ Acredito ter descoberto a chave. O encontro foi real, mas o outro conversou comigo num sonho e por isso pôde me esquecer; eu conversei com ele na vigília e a lembrança ainda me atormenta. O outro me sonhou, mas não me sonhou rigorosamente. Sonhou, agora entendo, a impossível data no dólar. (tradução de Davi Arrigucci Jr, in BORGES, 2009, p. 16)

epistemológica do conhecimento, ocasião em que ocorre um desdobramento (visto aqui como uma fragmentação do eu), e o sujeito, que começa a interagir consigo mesmo, passa a ser seu próprio objeto de estudo.

Aquelas pessoas que sustentam que as identidades estão sendo fragmentadas argumentam que o que aconteceu à concepção do sujeito moderno, na modernidade tardia, não foi simplesmente sua desagregação, mas seu deslocamento. Elas descrevem esse deslocamento através de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno. (HALL, 2006, p. 34)

Conforme Hall (2006), esse novo sujeito, que é trabalhado intensamente em Borges, foi concebido (ou “descentrado”) a partir de cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos no período do que ele chama de “modernidade tardia” (segunda metade do século XX): 1) o pensamento marxista (que surge no final do século XIX, mas influencia o pensamento contemporâneo somente no século XX); 2) a descoberta do inconsciente, por Sigmund Freud; 3) o surgimento da linguística estrutural, proposta por Saussure; 4) o que Hall denomina de “genealogia do sujeito moderno”, despontada a partir de vários estudos de Michel Foucault; e 5) o impacto do feminismo como movimento social, a partir dos anos 1970.

Percebeu-se, no referido conto de Borges, a presença marcante de pelo menos dois segmentos destacados por Hall: a noção do inconsciente, travando um diálogo com certas ideias discutidas na psicanálise⁶¹ e especialmente algumas questões levantadas por Foucault a respeito dos “regimes disciplinares” das instituições, cujas técnicas “envolvem uma aplicação do poder e do saber que “individualiza” ainda mais o sujeito” (HALL, 2006, p. 43), fazendo, cada vez mais, com que o homem se isole e se volte para si mesmo. Esse isolamento protagoniza um fato paradoxal, que surge da constituição do “eu” no olhar do “outro”: “entre duas esferas absolutamente diferentes [...] não vigora nenhuma causalidade, nenhuma exatidão” (NIEZTSCHÉ, ([1873] 2008, p. 41). Essa ideia trazida por Nietzsche corrobora com a noção de que os indivíduos e o universo não são estáticos; sendo assim, crer em dogmas significa ignorar essa transitoriedade inerente ao ser humano, pois “esses processos de mudança, tomados em conjunto, representam um processo de transformação tão fundamental e abrangente, que somos compelidos a

⁶¹ Embora o pensamento psicanalítico tenha influenciado fortemente a obra de Borges, não adentraremos no mérito dessa discussão por considerarmos que foge à nossa proposta de leitura.

perguntar se não é a própria modernidade que está sendo transformada” (HALL, 2006, p. 10).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, observamos que a riqueza das obras de ficção desses dois autores apoia-se justamente nas metáforas que eles criam para trazer à tona os assuntos que pretendem discutir. Essas alegorias, por sua vez, não precisam estar necessariamente subordinadas a um lugar de enunciação, nem relacionadas a acontecimentos locais. Quem não as desvenda, contudo, não percebe a crítica, tampouco a ironia, fazendo com que a leitura da obra seja mais superficial. Para usufruir da literatura em sua totalidade, é essencial que se faça uma leitura atenta a todos os sinais, símbolos, metáforas e ambiguidades, para não reduzir a literatura canônica à literatura de massa, tornando-a, assim, apenas um instrumento de lazer. Ao ler as entrelinhas e os “não ditos”, nota-se que um texto literário é uma ferramenta de análise sociológica, antropológica, filosófica e, muitas vezes, histórica, valoriza-se a sua riqueza, tornando o ato de leitura um poderoso instrumento de reflexão e de protesto.

Contudo, antes de seguirmos com o fechamento das nossas análises, reportaremos às perguntas propostas na Introdução. Quanto à primeira questão, acreditamos havê-la respondido nas análises dos contos, constantes dos Capítulos 3 e 4, cujo embasamento teórico está proposto no Capítulo 2. Assim, considerando que a ironia é um recurso estético presente e relevante na literatura borgiana e machadiana, as escolhas dos tipos de ironia realizadas por esses dois autores para compor essas narrativas foram a ironia dialética (nos contos *A Chinela Turca*, *El Aleph* e *Agosto 25, 1983*) e a ironia discursiva (nos contos *O Alienista*, *Ideias do Canário* e *El Otro*).

Uma vez que no Capítulo 3 foram analisados textos metaliterários, observamos dois tipos de (meta) literatura sendo ironizadas. Nos contos *A Chinela Turca* e *El Aleph*, os autores utilizam-se de um narrador-personagem que, ao ler uma obra literária produzida por seus antagonistas, debocham desse texto, conferindo um tom sarcástico à ironia. Como a única ideia que se tem da totalidade dessa obra é dada pelo narrador, optamos por chamá-lo de narrador-leitor.

Já no Capítulo 4, ao ironizar a visão de ciência e dos processos de construção do conhecimento, demonstramos que o tipo de conhecimento que Machado de Assis critica é o conhecimento científico convencional, ao passo que Borges opta por trabalhar com uma perspectiva da construção epistemológica do conhecimento (ou seja, com bases na filosofia moderna).

Neste estudo sobre a ironia realizou-se um mapeamento no qual foram identificados dois níveis essenciais no procedimento irônico: o dialético e o discursivo. É importante mencionar que, embora sejam analisados separadamente, esses níveis não aparecem dissociados nas narrativas selecionadas. A ironia envolverá quase sempre os dois níveis simultaneamente, e essa divisão foi proposta com fins didáticos. Os dois tipos de ironia são frequentemente usados na literatura de Machado e Borges como recurso estético, para suscitar certos efeitos, como o pensamento crítico, o humor, o sarcasmo, além de realizar uma espécie de triagem a fim de se encontrar o “leitor ideal”, tendo em vista que a instância discursiva da ironia pressupõe a inteligência, uma vez que esconde a real intenção de comunicação por parte do enunciador. Observamos, dessa forma, que as narrativas aqui estudadas representam uma ruptura com os discursos cartesianos ultrapassados, e que a ironia, a exemplo dos fatos incomuns, foi uma estratégia utilizada pelos escritores para reforçar esse rompimento com as ditas “formas esgotadas”, seja no âmbito da literatura, seja no da ciência, uma vez que “o que se entende por ironia é a tentativa de suportar sua situação crítica pelo recuo e pela inversão” (SZONDI, 1991, apud BRAIT, 2008, p. 34).

No Capítulo 3, para descrever detalhadamente o nível dialético, recorreremos aos contos *A chinela turca*, *Agosto 25, 1983* e *El Aleph*, que versam sobre metaliteratura. O que pudemos observar na maior parte dos trechos selecionados, especialmente na primeira parte, é que os narradores desconsideram o valor estético do fazer literário do outro, utilizando o sarcasmo, que parece mais frequente na ironia dialética. Trazendo uma perspectiva do fazer literário através da produção do outro, os narradores questionam a relevância e o valor estético da literatura proposta pelo outro através de uma série de observações e analogias burlescas, embora sem nunca mencionar sua verdadeira opinião. Nesses contos, os personagens Carlos Argentino e Lopo Alves são ridicularizados. Já *Agosto 25, 1983* traz o olhar do “eu” no papel do “outro” sobre a própria produção artística. Embora a ironia dialética também esteja evidenciada, o nível de sarcasmo é menor, mesmo que o próprio Borges se autoironize ao concluir que o que ele esperava ser uma obra-prima, não passou, na verdade de um autoplágio, fato que desencadearia seu suicídio. A questão do suicídio, além de ser uma metáfora sobre a necessidade da morte do autor, também é uma autoironia, pois reflete sobre a vaidade e a proporção desmedida que o universo literário e suas severas críticas tomam na vida pessoal dos escritores.

As reflexões existenciais e as críticas aos costumes e ritos da sociedade na época de cada autor ficam em um segundo plano; no entanto, principalmente no caso

de Machado, tais críticas se apresentam por meio de uma “ironia fina”, conforme Antonio Candido muito bem definiu seu estilo. No tocante a Borges, o que ele trata e ironiza em *El Aleph*, como vimos, não é somente uma questão existencial, tema recorrente em sua obra ficcional, mas, sobretudo, os limites da representação na ficção. Já em *Agosto 25, 1983*, a cisão do sujeito culmina no desaparecimento do outro, mas, como acontece em *A Chinela turca*, traz o sonho como uma possível explicação para um fato que, do ponto de vista físico, seria inexplicável. Esse conto levanta, sobretudo, temas que Borges gosta muito de discutir em sua obra: a dualidade e a ruptura existente entre o “sujeito dividido” pela pós-modernidade, o autoenfrentamento entre o autor do texto e o escritor que o mundo conhece, tudo isso desencadeando uma interessante reflexão sobre o hábito de o sujeito pós-moderno estar mais voltado para si mesmo, tendo como consequência inevitável o isolamento.

O lugar de enunciação do discurso machadiano é quase sempre muito bem situado historicamente com o que acontecia no final do século XIX. Por isso, a crítica aos discursos dogmáticos e à busca desenfreada pela verdade são muito presentes nos textos do autor carioca, como pudemos observar na análise de *O Alienista* e *Ideias de Canário*, no Capítulo 4. Contrapondo esses contos com *El Otro*, de Borges, percorremos a ironia discursiva.

Nesses contos de Machado de Assis, os cientistas, representados pelo médico Simão e pelo ornitólogo Macedo, isolam-se para a coleta e análise de dados para sua pesquisa científica. Em nossa leitura, tal postura revela uma crítica à ciência, ao seu isolamento, representada, em ambos os contos, na postura dos “pesquisadores” de procurarem compreender o mundo e os fatos de dentro de um escritório, considerando somente os fatos objetivos (documentáveis e observáveis), ignorando toda a subjetividade humana (no caso de Simão) e existencial (no caso de Macedo). Nessas narrativas, Machado de Assis faz uma crítica à vontade de verdade presente no discurso Positivista, relativizando a importância da verdade e, conseqüentemente, da ciência. Borges, por sua vez, traz ao conto *El Otro* a concepção do duplo para levantar uma questão filosófico-existencial e, assim, também relativiza a importância da verdade, uma vez que o homem moderno está em constante transformação, o que faz com que a verdade também não seja algo imutável.

Evidentemente que cada conto possui inúmeras possibilidades de leitura, mas as que interessam para esta análise são que *O Alienista* e *Ideias do Canário* podem ser lidos como uma crítica à pretensão da verdade da ciência convencional; *El otro* é uma

alegoria sobre a mudança do paradigma epistemológico da ciência contemporânea, trazendo à tona a discussão sobre a viravolta provocada pela perda da identidade do sujeito pós-moderno. Cada autor, a seu modo e guardadas as devidas proporções, tece críticas à vontade de verdade, à ordem do discurso vigente.

Assim, ambos tocam em esferas distintas de um mesmo ponto importante: a (des) construção do conhecimento ocidental. Machado de Assis, nos dois discursos selecionados para esta análise, busca desconstruir o conhecimento científico como sendo a única alternativa à verdade. Afinal, ainda hoje sabe-se que a ciência não é capaz de explicar tudo e não tem todas as respostas para todas as perguntas. Borges tenta construir um discurso reflexivo em torno desse sujeito fragmentado que a ciência moderna fez surgir e sugere que, através desse autoenfrentamento, é possível questionar e refutar muitas verdades.

Embora haja uma grande separação cronológica entre esses contos (1882/1899–1975), evidencia-se no trabalho como a constituição de personagens fora do padrão (um cientista doido que falava com seu pássaro; um médico maluco que considerava todos loucos, menos ele; um homem duplicado conversando com sua versão mais jovem), fatos surpreendentes e, do ponto de vista positivista, impossíveis (a existência de um pássaro falante; uma cidade toda presa em um manicômio; uma possível duplicação do homem), em certa medida, representam uma crítica contundente à vontade de verdade e à postura dogmática de discursos de caráter filosófico e/ou científico.

Observou-se que tanto o Canário, quanto Simão Bacamarte e o Borges jovem (de 1918) têm uma grande vontade de “desmascarar a mentira”. Isso fica evidente no discurso do pássaro quando diz que “tudo o mais é ilusão ou mentira” e, assim, coloca-se como o detentor da única verdade possível. O médico de Itaguaí, igualmente, busca, ao longo de toda a narrativa, “a verdade científica dos fatos”. No jovem Borges, a desconfiança para com o sobrenatural mostra-se nos vários momentos em que tenta provar ao seu interlocutor a impossibilidade daquele diálogo ser real.

Borges, assim como o sujeito pós-moderno descrito por Stuart Hall (2006), muda sua concepção de mundo ao longo do tempo (“Meu sonho já durou setenta anos”): amadurece, torna-se mais paciente, menos ansioso e menos arrogante ao considerar que não tem certeza sobre a verdade daquele acontecimento. E o canário, quando conquista a liberdade, também amadurece e deixa de lado sua arrogância e aquela vontade da verdade que marcava o final dos seus discursos. Relembramos que, em sua última análise sobre o que era o mundo, ele deixou de dizer que “tudo mais é ilusão ou mentira”. Simão Bacamarte,

por sua vez, chega ao ponto de inverter totalmente a sua teoria e de se autoencarcerar, pois só a verdade que a ciência proporciona lhe interessava.

Relembramos que, em *O Alienista*, no primeiro estágio das internações, foram tomados como loucos aqueles simplesmente conhecidos como tal pelo senso comum; no segundo estágio, os loucos seriam aqueles que apresentassem qualquer desequilíbrio das faculdades, sendo a maioria da população encarcerada. Ao perceber que a maioria não poderia ser louca, o médico resolve inverter sua teoria e os loucos, então, deveriam ser aqueles totalmente equilibrados. Aqui começa o terceiro estágio, no qual Bacamarte passou a procurar uma pessoa perfeitamente sã. Contudo, ao observar que todos apresentavam algum defeito, concluiu que o único exemplar da perfeição era ele mesmo. Dessa maneira, como os loucos doravante eram as pessoas perfeitamente equilibradas, ele seria, na realidade, o único louco. No fechamento da história, percebe-se a busca pela verdade do discurso científico sendo ironizada: “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” (ASSIS, [1882] 1972, p. 247).

Como muito bem pontuou Fischer, “Machado é risível nas partes e desolador no todo” (2008, p. 197), pois, apesar de tecer um discurso irônico e sarcástico, que não raramente provoca o riso, Machado de Assis não pretendia fazer comédia. Muito pelo contrário, quando, ao tecer esse enredo sobre as *crônicas de Itaguaí*, ele desenha num pano de fundo uma burguesia profundamente cega aos desmandos da classe mais privilegiada, que valorizava tanto o conhecimento convencional, que deu plenos poderes a um médico maluco. Ao fim, mesmo ficando provado que Simão era, durante todo tempo, o anti-herói, acabou sendo enterrado como herói. O enredo leva à conclusão de que houve pouca mudança nesse sentido. Afinal de contas, mesmo com toda a verdade vindo à tona, fazendo com que a ciência caísse por terra, o que prevalece, no final da história, é a imutabilidade social. Machado apresenta uma sociedade burguesa opressora, na qual a classe trabalhadora deveria subordinar-se aos desmandos dos poderosos, por mais insanos que estes fossem.

Em última análise, parece que uma verdade nunca muda: até hoje, em nossa sociedade, os detentores do conhecimento usufruem do poder e das suas prerrogativas, que, dentre outras coisas, conferem-lhes até o direito de agir com insanidade, de acordo com a lei do favorecimento pessoal. Simão Bacamarte não tira proveito dessa situação, mas, mesmo tendo cometido uma loucura “em nome da ciência”, morreu sendo

respeitado e ainda teve um funeral digno de um mártir. Aos de baixo, resta o apagamento social, tal qual ocorreu com Porfírio, o barbeiro.

REFERÊNCIAS

ALCARAZ, Rafael Camorlinga. *Literatura borgiana e realismo mágico latino-americano*. In: **Fragmentos** (números 28/ 29). Florianópolis: UFSC, 2005. (p. 21-28)

ARAÚJO, Homero Vizeu. *De longe e de perto: alinhamento continental para ler inclusive os detalhes de Machado de Assis e de Borges* (Pósfácio). In: FISCHER, Luís Augusto. **Machado e Borges – e outros ensaios sobre Machado de Assis**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008. (p. 247-258)

ASSIS, Machado de. *A chinela turca* (1ª ed. 1882). In: **Obra Completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000233.pdf>>. Acesso em 17 Out. 2016.

_____. *Eça de Queirós: O Primo Basílio* (1ª ed. 1878). In: **Obra Completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8274>>. Acesso em 21 Abr 2018.

_____. *Ideias do Canário*. In: **Páginas Recolhidas** (1899). Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000224.pdf>>. Acesso em 17 Out. 2016.

_____. Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira. São Paulo: Agir, 1959. p. 28 - 34: **Instinto de nacionalidade**. (1ª ed. 1873). Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/assis/massis.pdf>>. Acesso em 02 Mai. 2018.

_____. *O Alienista* (1ª ed. 1882). In: **Obras imortais da nossa literatura**. Rio de Janeiro: Três, 1972. (p. 191-247).

BAPTISTA, Abel Barros. *A emenda de Séneca - Machado de Assis e a forma do conto*. In: **Teresa**, São Paulo, n. 6-7, p. 207-231, dec. 2005. ISSN 2447-8997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116621>>. Acesso em: 25 may 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2005.116621>.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia e enunciação*. In: **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2000.

BARTHES, R. *A morte do autor*. In: **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *25 de agosto de 1983*. In: **Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare**; tradução Heloisa Jahn - São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

_____. *Agosto 25, 1983*. In: **La Memoria de Shakespeare** (1ª ed. 1983). Obras completas 3 (1975-1985). 1a ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2011b. (p. 411-415)

_____. *Borges e eu*. In: **O fazedor**; tradução Josely Vianna Baptista - São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. *Borges y yo*. In: **El hacedor** (1ª ed. 1960). Disponível em: <http://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_B/BORGES/yo.pdf>. Acesso em 28 abr. 2018.

_____. *O escritor argentino e a tradição* (1953). In: **Discussão**; tradução Josely Vianna Baptista - São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. *El Aleph*. In: **El Aleph** (1ª ed. 1949). 10ª ed. – Buenos Aires: Debolsillo, 2016.

_____. *El Otro*. In: **Libro de Arena** (1ª ed. 1975). Obras completas 3 (1975-1985). 1a ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2011b. (p. 13-19)

_____. **Ficções**; tradução Carlos Nejar - São Paulo: Globo, 2001.

_____. **Ficções**; tradução Davi Arrigucci Jr. - São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O Aleph*. In: **O Aleph**; tradução Davi Arrigucci Jr - São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O Outro*. In: **O livro de areia**; tradução Davi Arrigucci Jr - São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. - São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAIT, Beth. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. Beth Brait, (org.). São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2ª. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. 3. ed.– São Paulo : Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

_____. **Literatura e subdesenvolvimento** (1970). Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/candido/index.htm>>. Acesso em 10 abr 2018.

_____. *Crítica e Sociologia*. In: **Literatura e Sociedade**. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Esquema Machado de Assis*. In: **Vários Escritos**. 3ª ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas FFLCH - USP, 2002.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. *O duplo em Borges: Análise dos contos “O outro”, “O sul”, “O inverossímil impostor Tom Castro” e “O morto”*. In: **Anuário de Literatura**, ISSN: 2175-7917, vol. 16, n. 1, 2011. p. 154-170.

CAVALLIN CALANCHE, Claudia. *Posibilidades de la metáfora en Borges*. **Atenea** (Concepc.), Concepción, n. 498, p. 45-54, 2008. Disponível em <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622008000200004&Ing=es&nrm=iso>. Acesso em 07 jun. 2017.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania Franco (orgs). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 2 ed.

COMPAGNON, Antonie. *O Mundo* (Cap. III). In: **O demônio da teoria: literatura e senso comum**; tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORREIA, Marlene de Castro. *Atualidade da crítica de Machado de Assis*. **Machado de Assis em Linha**, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 3-26, Dec. 2015. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212015000200003&Ing=en&nrm=iso>. access on 08 June 2017.

FISCHER, Luís Augusto. **Machado e Borges – e outros ensaios sobre Machado de Assis**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa. **Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos**. Porto Alegre: IEL- Editora Unisinos, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso** (1971).; tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5ª. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. **A Arqueologia do Saber** (1969); tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. Disponível em: <<http://www.uesb.br/eventos/pensarcomveyne/arquivos/FOUCAULT.pdf>>. Acesso: 15 Jul. 2018.

FRANÇA, Julio. **O insólito e seu duplo**. Organizadores: Flavio Garcia, Marcus Alexandre Motta. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. Texto de Apresentação: p. 7-14.

FUX, Jacques. **Literatura e matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GARCÍA, Flávio; FRANÇA, Julio; PINTO, Marcelo de Oliveira (orgs). **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário eletrônico Houaiss**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. (CD-Rom).

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**; tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

INDIANA UNIVERSITY. **Luciana Namorato**. Disponível em: <<http://www.indiana.edu/~spanport/people/namorato.shtml>>. Acesso em 13 Mai 2018.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates** (1ª ed. 1841); tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LACERDA, Gustavo Biscaia de. *Augusto Comte e o "positivismo" redescobertos*. **Rev. Sociol. Polit.**, Curitiba, v. 17, n. 34, p. 319-343, out. 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782009000300021&lng=pt&nrm=iso>.. Acesso em 07 Jul. 2018.

MASSA, Isadora Bortoluzz. *Simultaneidade na literatura — uma breve comparação de exemplos*. In: **Revista Versalete**, nº 3, p. 416-428, 2014. Disponível em: <<http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol2-03/416IsadoraMassa.pdf>>. Acesso em 07 jun. 2017

MEIRELLES, Carlos Eduardo Frazão. **A Chinela Turca: desejo e gozo na fantasia**. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 15, n. 1-2, p. 295-308, June 2004. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642004000100026&lng=en&nrm=iso>. Access on 08 June 2017.

MICALI, Danilo Luiz Carlos. *O traço irônico do lirismo de Borges em O Aleph, e a ironia existencial de Quiroga em A galinha degolada*. **Anais do SILEL**. Volume 3, Nº 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_749.pdf>. Acesso em 26 Out 2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. *Realismo (1881-1902) – Preliminares*. In: **História da Literatura Brasileira**. Vol. II. 4ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2001. (p. 11-22).

NAMORATO, Luciana. **Diálogos borgianos: intertextualidade e imaginário nacional na obra de Jorge Luis Borges e de Antonio Fernando Borges**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira** (1ª ed. 1873). Tradução e organização de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

OLIVEIRA, Raquel P. M. **A chinela turca: A contribuição dos antigos e a intuição da modernidade**. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Raquel-Peralva-Martins-de-Oliveira.pdf>>. Acesso em 08 Jun 2017.

PEREIRA, Fernanda. **Corpos em protesto: análise discursiva do movimento Femen**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, 2017. 161 f.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local. In: **Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Cia das Letras, 2007. (p. 81-96)

_____. **As mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

PERROT, Andrea Czarnobay. **Machado de Assis e a ironia: estilo e visão de mundo**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006, 230 p. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/8575>>. Acesso em 21 out. 2017.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.

RODRIGUES, Roberta dos Santos. **Dialogismo e ironia: a compreensão do discurso irônico de alunos de língua estrangeira**. Disponível em: <<http://unibr.com.br/revistamatter/2014/12/03/dialogismo-e-ironia-a-compreensao-do-discurso-ironico-de-alunos-de-lingua-estrangeira/>>. Acesso em 01 Jun 2018.

SALOMÃO, Sonia Netto. **Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016. (p. 167-182)

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges*. In: **Escritos sobre literatura argentina**. 1 ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

_____. **Jorge Luis Borges, um escritor na periferia**; tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008. (p. 147-212)

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos** (1ª ed. 1797/98). São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. **A viravolta machadiana** (2004). Disponível em: <<http://www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/Autores/Schwarz,%20Roberto/Roberto%20Schwarz%20-%20A%20Viravolta%20Machadiana.pdf>>. Acesso em 22 Mai 2018.

_____. *Duas notas sobre Machado de Assis*. In: **Que horas são?** (1ª ed. 1987). Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3923677/mod_resource/content/2/Roberto%20Schwarz%20-%20Duas%20notas%20sobre%20Machado%20de%20Assis.pdf>. Acesso em 22 Mai 2018.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis** (1ª ed. 1990). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. Saramago, Borges, Collodi, Calvino: Calvino, Collodi, Borges, Saramago. In: **O insólito e seu duplo**. Organizadores: Flavio Garcia, Marcus Alexandre Motta. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 225-265.

WILLIAMSON, Edwin. **Borges: uma vida** (1ª ed. 2004); tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZILBERMAN, Regina. *O leitor, de Machado de Assis a Jorge Luis Borges*. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 3. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/41/42>>. Acesso em 25 Jun. 2018.

ZUIN, Antonio. *A dialética socrática como Paidéia irônica*. In: **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**. V. 89, n. 221 (2008). Disponível em: <<http://rbep.inep.gov.br/index.php/rbep/article/view/722/0>>. Acesso em 02 Jul. 2018.