

A presente comunicação busca mais delinear as coordenadas centrais de um problema, indicando-lhe a pertinência e a funcionalidade para a análise da obra em questão, do que propriamente resolvê-lo. Ao se recorrer a um conceito tão escorregadio quanto o de ironia, cujo caráter arredo parece justamente se confundir com sua própria essência, tal caminho é fundamental para escapar a uma aplicação meramente externa e arbitrária, por vezes até estranha à obra em questão, de modo a se lograr, pelo contrário, uma análise brotada da configuração mesma do texto analisado. Com efeito, o termo ironia, que designava originalmente mais um comportamento do que uma figura de linguagem (CHANTRAINE 1970, p. 326), vem sendo usado ao longo de seus dois mil anos de história para caracterizar fenômenos dos mais diversos (MUECKE 2008 p. 22), perfazendo um extenso rol de definições e categorizações do qual, a princípio, se poderia escolher livremente uma ou outra que mais aprouvesse ao crítico aplicar ao objeto de sua investigação. Para nos restringirmos a poucos exemplos, poderíamos citar apenas três de suas formas bastante conhecidas, a socrática, a romântica (conforme a teorização sobretudo de Friedrich Schlegel) e a verbal, i.e., a ironia enquanto figura de linguagem (cf. SCHOENTJES 2001). Cada uma dessas manifestações, ou teorizações do termo, possuindo ênfases distintas, levaria a resultados também distintos quando aplicadas a uma obra literária qualquer, todos igualmente válidos quando e se obtidos de maneira rigorosa e coerente, e todos igualmente arbitrários na medida em que partissem de uma opção pessoal e não de uma demanda metodológica colocada pelo próprio objeto estudado.

Ao invés, portanto, de partirmos de um conceito preestabelecido para em seguida aplicá-lo à obra, nos esforçaremos aqui precisamente em *partir da própria obra para mobilizar uma ideia de ironia*, elaborando-a em uma chave de leitura articulada de modo coeso com diversas dimensões do texto em questão. Tomadas em seu conjunto, estas parecem apontar para algumas concepções da ironia mais do que para outras, destacando assim em primeiro lugar a historicidade, tanto teórica quanto social, do fenômeno irônico, que tem determinadas de suas dimensões ressaltadas a depender do contexto em que for analisado.²

1 Bacharel licenciado em História, mestre em Literatura e Cultura Russa e doutorando em Estudos Literários e Culturais pela Universidade de São Paulo (USP), bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). pedro.augusto.pinto@usp.br

2 Aspiramos assim a uma analogia com os procedimentos metodológicos do professor Elias Saliba em seu estudo sobre o humor na Belle Époque brasileira, onde, deparando-se com uma questão análoga – a

Com isso, destaca-se também, novamente em um plano duplo – um teórico, amplo, e o outro concreto, restrito à obra em questão –, a possibilidade de que uma obra literária *traga por si mesma uma contribuição para a compreensão da ironia, estreitamente associada à sua própria especificidade literária*. Em outras palavras, entender o romance de Lérmontov como uma obra irônica implica tanto reconhecer a ironia como uma chave crítica oferecida pela própria obra, quanto admitir que esta possa trazer uma contribuição histórica específica para a compreensão do fenômeno irônico – contribuição esta consoante com a problemática literária que o romance traz à baila, bem como com a sociedade em que foi produzido, lido e debatido. Implica ainda, ademais, uma tentativa de exorcismo do efeito mistificatório que a própria palavra ‘ironia’ às vezes traz consigo (cf. KIERKEGAARD 2006), à medida que permita substituir seu efeito meramente sugestivo por uma análise consistente de seus mecanismos.³

Embora não se possa sob nenhum aspecto questionar a importância literária de Lérmontov, mesmo que restrita a um ponto de vista unicamente histórico, isto é, ao peso que sua leitura teve sobre figuras de inquestionável renome como Dostoiévski, Tolstói, etc. sua ignorância pelo público brasileiro – mesmo o versado em literatura russa – justifica que nos detenhamos, antes de partir para a reflexão proposta, em uma breve apresentação. Nascido em 1814 e morto em um duelo em 1841, Lérmontov viveu curtos 26 anos marcados por uma série de peripécias ao gosto de seu tempo, e que justamente por isso o capacitaram para o papel de expoente do romantismo em língua russa (GUÍNZBURG, 1997, pp. 155-162). Envolveu-se em mais de um duelo, foi exilado no Cáucaso, e protagonizou um escândalo literário ao escrever um poema-protesto por ocasião da morte de Aleksandr Púchkin que circulou em forma manuscrita até chegar às mãos do próprio imperador Nicolau I (VATSURO et. al. 1989 p. 486). Filho de um oficial de baixa patente com uma dama de uma tradicional família aristocrática, foi educado pela avó materna de maneira rigorosamente condizente com os preceitos de sua classe. Estudou na Universidade de Moscou, ao lado de figuras como Alexandr Herzen e Vissarion Belínski, na época em que esta era um centro irradiador da filosofia romântica no país (KOYRÉ 1976, pp. 112, 170; MANUILOV 1981, pp. 125, 361).; em uma época em que o serviço civil era a opção natural para todos os homens de letras russos – dada a impossibilidade de se viver de literatura –, optou por razões pouco claras pela carreira militar, participando das operações do Império Russo sobre o território caucasiano.

pertinência de se aplicar uma determinada teorização específica do humor aos objetos de seu interesse –, deriva dela o corolário da historicidade, entendida assim como capaz de elucidar os sentidos sociais adquiridos pelo fenômeno em seus diferentes contextos (SALIBA 2002 p. 21).

3 Alinhamo-nos assim, de certo modo, à compreensão de Jankélévitch da ironia enquanto *pseudologia*, entendida assim não apenas como falsidade, mas como falsidade prenhe de relações com o real, e portanto passível de estudo enquanto tal (cf. JANKÉLÉVITCH, 1964).

Em seus 26 anos, compôs uma vasta obra em verso e prosa, da qual apenas parte, todavia, foi publicada em vida, dada a enorme quantidade de exercícios e tentativas não tão bem-sucedidas que o poeta acumulou até se decidir por sua publicação. Em verso, sua estreia literária impressa seria em 1837, com o poema narrativo “Borodinó”, em homenagem aos 25 anos da batalha que selaria o destino da Rússia e de toda a Europa após a Campanha de Inverno da *Grande Armée* napoleônica; já em prosa, sua única obra conclusa e publicada seria justamente *Um herói de nosso tempo*, escrito entre os anos de 1837-1840 (MANÚILOV 1981, p. 101), tendo sua primeira edição vindo à luz em maio de 1840 e a segunda, com seu famoso prefácio (inserido por razões tipográficas entre a primeira e a segunda parte, o que seria posteriormente corrigido), em 1841 (LÉRMONTOV, 1964, v. 4, pp. 451-452).

É justamente este prefácio que nos ocupará: o livro suscitou uma série de polêmicas literárias que obrigaram o autor a acrescentá-lo à reimpressão da obra, explicando, com o sarcasmo que lhe era próprio, as intenções que tinha com seus escritos, e que o público teria falhado em perceber, tomando o romance por seu valor de face. Ao se dirigir ao público e culpá-lo pelo *mal-entendido* que provocou, Lérmontov articulou de maneira íntima o que entendia por *ironia*, citando-a nominalmente, a uma série de características do meio letrado de seu tempo, engrenando-a assim à sociabilidade de que participava. Antes, porém, de passarmos a ele, para aqueles que desconhecem a obra em questão, pode se fazer necessário um breve esclarecimento sobre os mal-entendidos e críticas morais que sua publicação ocasionou, e que tiveram como alvo simultaneamente criatura e criador. Sob um título que o próprio autor já anunciava desde a primeira edição como irônico, temos uma personagem cujo traço principal é uma gritante *amoralidade*, que se faz patente sobretudo na frieza com que ela mesma a admite e relata ao longo de todo o romance. Com efeito, nas cinco narrativas que o compõem, vemos Grigóri Aleksándrovitch Petchórin, militar de origem obscura, mas indubitavelmente aristocrática, sequestrar uma princesa circassiana para se casar com ela e depois abandoná-la; desfazer da amizade de um velho capitão com quem conviveu por muitos anos; destruir gratuitamente um esquema de contrabando, vitimando uma idosa e um menino cego; seduzir por tédio e cálculo social uma jovem aristocrata para acobertar um caso extraconjugal, terminando por matar em um duelo um rival de patente inferior que de fato nutria pretensões de com ela se casar; e, por fim, aceitar uma aposta contra um jogador compulsivo, fazendo com que este puxasse o gatilho de uma pistola contra a própria testa. Nas primeiras duas narrativas, somos apresentados à personagem por intermédio de um narrador anônimo e de seu antigo companheiro de caserna, Maksim Maksímytch, que relatam objetivamente as ações duvidosas do herói; a partir da terceira, somos transportados para os

cadernos do próprio Petchórin, com o que seus desmandos assumem o ar de um confessional despido de qualquer culpa, mas nem por isso revestido unicamente de sadismo.

Pela natureza de sua matéria literária – a subjetividade desencantada, testemunha de um mal-estar generalizado nas sociedades europeias após o duplo turbilhão do ciclo revolucionário e das guerras napoleônicas (cf. STEINER 1991, SALIBA 2003), e que produziu melancólicos em série nas figuras do *René* de Chateaubriand, do *Oberman* de Sénancour, do Childe Harold de Byron, do *Adolphe* de Benjamin Constant e do Octave de Musset –, e, em certa medida, pela profunda ressonância que tal matéria encontraria em sua vida e em sua obra, Lérmontov *tinha* de retratá-la em primeira pessoa, revirando o interior ao avesso e objetivando-o literariamente. Assim como Chateaubriand e Constant, e talvez como Molière e Da Ponte em suas elaborações do mito de Don Juan, o poeta russo ostentava com sua obra, longe de uma simpatia ou complacência pela figura que criou, uma intenção crítica e moralizante, denunciando a aberração ética em que redundava o *mal du siècle* ainda que por razões diversas de seus predecessores mais imediatos – o primeiro, católico, e o segundo, ativamente engajado na construção jurídica da nascente sociedade burguesa (cf. CHATEAUBRIAND 1969, CONSTANT 1938, 1996). Indo, porém, além de ambos, num sinal de seu progressivo afastamento da melancolia e do byronismo românticos que marcou seu próprio amadurecimento literário, Lérmontov já tinha absoluta e completa clareza de que estava construindo um *tipo* com o qual não se confundia, ao contrário: buscava justamente analisá-lo e, para tanto, para além do momento subjetivo da subjetividade – o diário confessional –, buscou estabelecer em primeiro lugar um momento *objetivo da subjetividade*, isto é, a sua figuração em uma narração em terceira pessoa, onde seus elementos fossem ressaltados justamente sob o ângulo distinto de um oficial de patente média – o capitão Maksim Maksímytch –, ou de um colega versado nos ademanes de sua classe e de sua geração – o misterioso narrador dos dois primeiros capítulos do romance, este sim, em seu vazio, associável à figura concreta do autor.

Não bastasse, porém, semelhante recurso, Lérmontov julgou necessário explicitar já na primeira edição da obra as intenções que o moviam na construção da personagem. Ao passar para o momento propriamente subjetivo da obra, os “Cadernos [*Jurnal*] de Petchórin”, onde não mais disporia do distanciamento personagem-narrador com que contou nas duas primeiras narrativas do romance, Lérmontov inseriu um prefácio – que por sua posição chamaríamos de interfácio – em que busca, em primeiro lugar, reforçar a ficção de que o que se segue não é uma composição literária, mas sim um conjunto de papéis achados de maneira fortuita (expediente que encontramos também no *Adolphe* de Constant e em duas das obras de

Kierkegaard particularmente dedicadas ao estético, *Enten eller e Stadier på livets vei*), reforçando assim seu distanciamento em relação à personagem; em segundo lugar, Lérmontov busca também como que justificar a importância, sobretudo psicológica, de sua criação, apresentando-a nos seguintes termos:

Devo agora explicar um pouco as razões que me instigaram a transmitir ao público os segredos do coração de alguém que nunca conheci [...]. Ao reler estas notas, convenci-me da sinceridade daquele que expunha às vistas as próprias fraquezas e vícios de maneira tão impiedosa. A história de uma alma humana, ainda que da menor das almas é, se não mais, tão curiosa e útil quanto a história de todo um povo, sobretudo quando é o resultado das observações de uma mente madura sobre si mesma, e quando é escrita sem o desejo vaidoso de despertar a simpatia ou o espanto. A confissão de Rousseau já possui o defeito de ele a ter lido a seus amigos (LÉRMONTOV 1965, p. 47, trad. nossa)

Numa demonstração de lucidez quanto à problemática ética que sua obra haveria de suscitar, Lérmontov conclui se antecipando a um questionamento hipotético do público acerca de sua criação: “Alguns leitores talvez queiram saber minha opinião sobre o caráter de Petchórin. Minha resposta é o título deste livro. ‘Mas isto é uma ironia cruel!’, dirão. Não sei.” (IBIDEM p. 48) Com isso, vemos a primeira menção, pela ordem cronológica – historicamente, se tornaria a segunda pela ordem textual –, que o texto faz à ironia, atribuindo-lhe um papel tão central quanto o de título da obra e, ao mesmo tempo, de chave para a posição que o autor ostenta diante da personagem que ofereceu ao público. De maneira condizente, numa primeira pista do que entende de fato por ironia e excluindo a possibilidade de uma simples e direta louvação depreciativa, Lérmontov se apressa em deixar patente seu desconhecimento a respeito daquilo que trata, remetendo-nos assim ao sentido primeiro da ironia, marcado, justamente, pela ignorância (CHANTRAINE 1970, p. 326). Com isso, Lérmontov buscava já desde a primeira edição de seu romance se afastar da solução católica de Chateaubriand, do moralismo de Constant e dos grandes elaboradores do mito de Don Juan, recusando-se a antecipar qualquer veredito moral sobre sua personagem, ou ainda a valer-se de suas prerrogativas de autor para incumbir um convidado de pedra de conduzir o libertino ao inferno.

Ocorre, porém, que um prefácio não foi o bastante, e seriam necessários dois. A publicação da obra suscitou precisamente o que Lérmontov parecia buscar contornar na sua

multiplicidade narrativa, bem como na – chamemo-la pelo nome – modalidade de ironia romântica (cf. MUECKE 2008) da obra dentro da obra que tornou possível, e até necessário, o prefácio à segunda parte: a confusão da personagem com o autor, e, consequentemente, a acusação a este de conivência com os vícios daquela, acrescida, paradoxalmente, da crítica de irrealismo, tamanha a baixeza de Petchórin, de modo que não seria crível – ao menos na Rússia, como surgirá na crítica de Chevyriov (MARKÓVITCH, POTÁPOVA 2002 pp. 92-93) – que um herói de tal natureza, “um pigmeu do mal”, nas suas palavras, fosse retratado na sociedade russa. Tratar-se-ia, tão somente, *d’un mirage de l’Occident*.

Buscando-se, portanto, abrir para fora uma porta que o autor alertara abrir-se para dentro, ao citar nominalmente a ironia no prefácio aos cadernos de Petchórin, produziram-se três erros de leitura, tão misturados quanto contraditórios entre si: a leitura objetiva do romance, como se se remetesse à realidade pura e simples de quem o escreveu; a leitura apologética do romance, como se aprovasse enquanto obra tudo aquilo que retratou; e a leitura subjetiva do romance, como se se restringisse à mente perturbada do autor e fosse, portanto, apenas uma obra de sua fantasia. No rol de tais leitores, constavam o imperador Nicolau I, conforme atestado em carta à imperatriz Alexandra Fiódorovna – em que comemora o exílio ao qual o poeta partia –, o já mencionado crítico e professor Stepan Chevyriov, e, ainda que com um grau indubitavelmente maior de sofisticação, o então partidário da reconciliação com a realidade Vissarion Belínski (cf. MARKÓVITCH, POTÁPOVA 2002; VATSURO 1989).

Perdendo-se de vista, portanto, a dimensão *irônica* do romance, i.e., seu equilíbrio calculado entre subjetividade e objetividade, e, na mesma esteira, entre proximidade e distanciamento narrativo, obteve-se um *mal-entendido*, que passou por sua vez a configurar uma nova ironia – a entre a obra e o público. Tal ironia, podemos entendê-la tanto em uma chave clássica, a que opõe, grosso modo, o irônico, o *éiron*, aquele que sabe mais do que fala, ao *álazon*, aquele que fala mais do que sabe (cf. GOOCH 1987; MUECKE 2008) – que estrutura as relações de Petchórin com Maksim Maksímytch, com a princesa Mary, e sobretudo com Gruchnítski e, invertidamente, com a mulher misteriosa de Taman –, quanto na chave romântica da problemática hermenêutica, tal como explorada por autores como Friedrich Schlegel e Friedrich Schleiermacher. A esse propósito, comentando alguns escritos de ambos os filósofos alemães a este respeito, o professor Márcio Suzuki destaca como o teólogo breslavo – cujas aulas foram frequentadas pelo contemporâneo de Lérmontov Ivan Kirêevski, (KOYRÉ 1950, p. 11) – buscava equacionar, a respeito da “arte de entender”, a contradição entre *entendimento* e *mal-entendido*, opondo duas visões a este respeito: uma que propunha o primeiro como *regra*, e o segundo como exceção a se evitar, e outra que propunha

o segundo como regra, e o primeiro como meta a se buscar (visão esta última que Schleiermacher reputava mais rigorosa). Implicadas diretamente por cada uma das visões, ter-se-ia, de um lado, uma concepção de língua *enquanto idêntica ao seu modo de combinação nos falantes e nos ouvintes*, e, de outro, que seria *o mal-entendido (Missverständnis)*, e não *o entendimento, que se daria por si mesmo*. Na mesma linha, Suzuki discorre sobre um comentário de Schlegel sobre sua dificuldade em “entender os entendidos”, justamente porque a pressuposição do entendimento tem de, necessariamente, acarretar o desentendimento. Nas palavras do professor, que se remete à sinonímia alemã entre *Verstand*, *Sinn* e *Bedeutung*, “a falta de sentido [seria] essencial ao sentido”, na medida em que seria como que inerente à comunicação, de modo que qualquer pressa em buscar na superfície literal das palavras sua significação redundaria necessariamente em uma incompreensão (SUZUKI 2007, p. 185). Neste sentido, aplicando tais considerações à obra de Lérmonov, a leitura literal do romance, a incapacidade em se supor um segundo plano interpretativo além daquele mais imediato, ou, se assim se quiser, a pressa em apontá-lo de maneira unívoca coincidiriam ao produzir uma interpretação incongruente da obra, sacrificando, assim, o seu *sentido*. Destarte, onde havia uma intenção *moralizante*, viu-se a imoralidade; onde se buscou a objetividade, viu-se apenas o subjetivo; e onde se buscou denunciar o histórico, vislumbrou-se um capricho da fantasia. Diante de tamanha miopia, Lérmonov escreveu um outro prefácio, lastimando que ninguém houvesse lido o primeiro:

Em todo e qualquer livro, o prefácio é simultaneamente a primeira e a última coisa: serve seja para explicar a finalidade da obra, seja para justificá-la e responder à crítica. Só que os leitores normalmente não têm nada que ver com fins morais ou investidas periodísticas, e por isso não leem os prefácios. Mas é pena que seja assim, especialmente entre nós. Nosso público é ainda tão jovem e ingênuo que não entende uma fábula se não encontrar a moral no fim. Não percebe a tirada, não sente a ironia: foi simplesmente mal educado. Ainda não sabe que em uma sociedade que se preze, e em um livro que se preze, não pode haver lugar para o insulto escancarado; que a instrução contemporânea elaborou uma arma mais afiada, quase invisível e todavia mortal, e que sob as vestes da lisonja desferiu um golpe inelutável e certo. Nosso público se parece com aquele provinciano que, ao ouvir junto à porta a conversa entre dois diplomatas a serviço de cortes rivais, sairá convencido de que cada um deles engana seu próprio governo em prol da mais terna e recíproca amizade.

Ainda há pouco, este livro provou da infeliz credulidade com que certos leitores e mesmo revistas veem o sentido literal das palavras. Uns ficaram terrivelmente ofendidos, e sem brincadeiras, que lhes oferecessem como exemplo uma pessoa tão imoral como Um Herói de Nosso Tempo; já outros observaram, com muita fineza, que o autor havia pintado seu próprio retrato e o de seus conhecidos... Piada antiga e lastimável! Mas pelo que se vê nossa Rússia foi feita de um tal modo que nela tudo se renova, menos semelhantes despropósitos. Entre nós, até mesmo a mais encantada das histórias encantadas escapa por pouco da acusação de atentar contra a honra pessoal!

Um Herói de Nosso Tempo, meus nobres senhores, é precisamente um retrato – mas não de uma pessoa só: é um retrato composto com os vícios de toda a nossa geração, em seu pleno desenvolvimento. Os senhores novamente me dirão que uma pessoa não pode ser assim tão ruim, ao que eu lhes direi que, se acreditaram na possibilidade de existirem todos aqueles facínoras trágicos e românticos, por que é que não creem na realidade de Petchórin? Se se encantaram com invenções infinitamente mais horríveis e monstruosas, por que é que este tipo, mesmo na qualidade de invenção, não conta com a vossa clemência? Não será porque nele há mais verdade do que gostariam?...

[...]. Mas não pensem, todavia, depois disso, que o autor deste livro algum dia tenha tido o sonho orgulhoso de se fazer corretor dos vícios humanos. Deus o livre de tamanha ignorância! Ele apenas se divertiu retratando o homem contemporâneo tal e qual o entende e, para sua própria infelicidade e também para a dos senhores, tal e qual com excessiva frequência encontrou. Pois baste apontar a doença – agora, como curá-la, isso lá Deus sabe! (LÉRMONTOV 1965, pp. 7-8, trad. nossa).

Como se vê, a leitura que fizeram de sua obra terminou por convocar a agudeza do autor a novamente a pegar em armas – desta vez, não contra a personagem que criou, mas contra o público, que, ao ignorar a denúncia da obra, torna-se para o autor cúmplice voluntário ou involuntário do descabro que retratou. Nos primeiros, Lérmontov destaca a conivência e a acomodação; entre os segundos, porém, traz um traço mais curioso: *a incapacidade provinciana de manejo da ironia*, descrita por ele como uma arma desenvolvida pela instrução de seu tempo, e exemplificada em um diálogo diplomático, onde, sob a aparência da amizade, se ocultaria todo o peso da rivalidade geopolítica e da astúcia

necessária para a obtenção de seus fins. A ironia, como uma arma *afiada* [óstroie orúdiie], surge assim em uma acepção histórica, enquanto fruto da instrução moderna, e política, enquanto peça na disputa pelo poder – e precisamente em um contexto, para nos lembrarmos da estreia impressa de Lérmontov com *Borodinó*, em que a Rússia marcava uma presença até então inédita nas disputas políticas de militares da Europa, o assim chamado *Concerto Europeu* (cf. LENTZ 2013). Contra as acusações de imoralidade, o poeta respondia com sua desagradável realidade; contra as acusações de irrealismo e de estrangeirismo, respondia acusando o *provincianismo* de seus adversários, atrasados em relação ao seu próprio tempo, e que no contexto da obra estariam, por isso mesmo, sujeitos à mistificação de Petchórin. Pois a ironia é no livro precisamente uma arma da instrução contemporânea, com a qual, em um constante duelo, enquanto militar e aristocrata, Petchórin não hesitará em ferir e subjugar os que o cercam: mulheres, povos muçulmanos, ucranianos, nobres inferiores na hierarquia social. Contrapondo-se a eles, a personagem revela a especificidade de sua natureza, por assim dizer, russa, explicando a confusão de Chevyriov: trata-se de fato da Rússia ocidentalizada, marcada pela assimilação da instrução contemporânea, mas nem por isso menos russa – de fato, talvez mais russa do que muitos gostariam. Nesse sentido, a ironia, enquanto arma moderna, monopolizada pela aristocracia, se revela sobretudo como uma *forma de poder*, e como fator constitutivo da subjetividade do herói, em toda a sua imoralidade, demonstra ser também uma espécie de *doença*. Como se livrar dela, Lérmontov não nos diz – mantendo-se fiel ao seu uso da ironia, e, conforme comentamos, distanciando-se do encaminhamento moralista que alguns dos escritores franceses de temática semelhante encamparam, o poeta russo se limita a apontá-la, provocando os leitores a imaginarem alguma cura, ou adiando a sua descoberta para outros tempos e outros heróis; ainda assim, ao optar por um tratamento irônico de uma personagem e uma sociabilidade em si mesmos também irônicos, Lérmontov logrou obter um diagnóstico incômodo, elaborado com os meios corretos de sua apreensão, testemunhando a proximidade do autor com a problemática de que tratava. Ao se valer das mesmas armas que seus contemporâneos se valiam para expô-los, e ao expô-las ao grande público, é bem possível que Lérmontov buscasse capacitar aqueles que, como ele, ansiavam verdadeiramente pela erradicação de tais males a duelarem melhor – mas a apreensão da lição, evidentemente, depende do interesse do aluno.

REFERÊNCIAS

- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1970, t. II.
- CHATEAUBRIAND, F. *Oeuvres romanesques et voyages*. Paris: Gallimard, 1969, v. I.
- CONSTANT, B. *Mémoires sur les Cent-Jours*. Paris: Éditions Slatkine, 1996.
- _____. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1957.
- GOOCH, P. W. "Socratic Irony and Aristotle's 'Eiron': Some Puzzles." *Phoenix* 41, no. 2 (1987): 95–104.
- GUÍNZBURG, L. *O lírike*. Moscou: Intrada, 1997.
- JANKÉLEVITCH, V. *L'Ironie*. Paris: Flammarion, 1964.
- KIERKEGAARD, S. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Valls. Bragança Paulista: São Francisco, 2006.
- KOYRÉ, A. *La Philosophie et le problème national em Russie au début du XIX siècle*. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. *Études sur l'histoire de la pensée philosophique en Russie*. Paris: Librairie J. Vrin, 1950.
- LENTZ, T. *Le Congrès de Vienne*. [S.l.]: Perrin, 2013.
- LÉRMONTOV, M. I. *Sobraniie sotchinenii v tchetyriokh tomakh*. Moscou: Khudójestvennaia Literatura, 1964, v. IV.
- MANÚILOV, V. A (org). *Liérmontovskaia Entsiklopiédia*. Moscou: Soviétkaia Entsiklopiédia, 1981
- MARKÓVITCH, V.. POTÁPOVA, G. *Liérmontov: pro et contra*. São Petersburgo: Izdatel'stvo Rússkogo Khristiánskogo Gumanitárnogo Instituta, 2002.
- MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MUSSET, A. *Oeuvres complètes en prose*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1938.
- SALIBA, E. *As utopias românticas*. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCHOENTJES, P. *Poétique de l'ironie*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- STEINER, G. *En el castillo de Barba Azul*. Trad. Alberto L. Bixlo. 1ª ed. Barcelona: Editorial Gedisa, 1991.
- SUZUKI, M. "Sobre música e ironia". *Dois pontos*, Curitiba, São Carlos, vol. 4, n. 1, p. 175-200, abril, 2007.
- VATSURO, V. et al. *M. Iu. Liérmontov v vospominánniakh sovremiennikov*. Moscou: Khudójestvennaia Literatura, 1989.