

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Enio Rodrigues Pinheiro Ferreira

**A pena da galhofa e a tinta da melancolia:
uma leitura sobre o humor em *Memórias Póstumas de Brás Cubas***

Porto Alegre
2023/2

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Enio Rodrigues Pinheiro Ferreira

**A pena da galhofa e a tinta da melancolia:
uma leitura sobre o humor em *Memórias Póstumas de Brás Cubas***

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

Porto Alegre
2023/2

Agradecimentos

Aos meus pais, por todo o apoio, afeto e empenho dedicados para que eu pudesse seguir em frente durante a minha trajetória acadêmica;

Ao professor Carlos Augusto Bonifácio Leite, por ter aceitado me orientar, por seus comentários, recomendações e direcionamentos, que tornaram possível a realização deste trabalho, e por todo o conhecimento compartilhado durante as aulas e conversas;

Aos professores do curso, pela inspiração e pela formação que moldaram meu senso crítico;

Aos amigos que fiz durante a graduação, pelo apoio, pela paciência, pela cumplicidade, pelos conselhos e pelos momentos de alegria – fundamentais para a conclusão dessa jornada;

À minha namorada, pelo carinho, compreensão e companheirismo, por ter ficado do meu lado nos momentos difíceis e por encher meus dias de alegria;

Às minhas irmãs, pelo apoio incondicional;

A Machado de Assis, por ter despertado em mim o prazer pelo estudo da literatura e por toda a sua obra.

“Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana.”

Machado de Assis

Resumo:

Este trabalho busca realizar um estudo analítico sobre a utilização do humor em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Partindo do pressuposto de que há no humor algo próprio do jogo, que balança os sentidos pré-estabelecidos, e que frequentemente se organiza como efeito crítico, visou-se investigar como Machado de Assis utiliza esse efeito através da sátira e da ironia para compor a fatura cômica da obra. Para tanto, foi necessário estabelecer uma base teórica que permitisse, por um lado, determinar alguns parâmetros formais mínimos da estrutura humorística e, por outro, confrontar os objetivos relacionados aos diferentes usos do humor em diferentes condições sócio-históricas. Recorreu-se, assim, a Bergson (2018), em seu estudo sobre o riso, Hansen (2004), com sua obra dedicada à sátira e ao engenho, e Lukács (2011), em seu ensaio sobre a sátira. Diante disso, realizou-se uma análise detida sobre algumas passagens do romance estudado, em que se deu a relação entre o humor da obra, o caráter irônico do narrador e a sua configuração composicional. Em decorrência da análise, afigura-se uma forma humorística peculiar que combina galhofa e melancolia como composição crítica literariamente representada.

Palavras-chave: Humor; Ironia; Machado de Assis; Literatura Brasileira.

Abstract:

This work intends to carry out an analytical study on the use of humor in *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Starting from the assumption that there is something proper to the game in humor, which shakes pre-established meanings, and which is often organized as a critical effect, the aim was to investigate how Machado de Assis uses this effect through satire and irony to compose the comic structure of the work. To this end, it was necessary to establish a theoretical basis that would allow, on the one hand, to determine some minimum formal parameters of the humorous structure and, on the other, to compare the objectives related to the different uses of humor in different socio-historical conditions. Therefore, we resorted to Bergson (2018), in his study on laughter, Hansen (2004), with his work dedicated to satire and ingenuity, and Lukács (2011), in his essay on satire. In view of this, a detailed analysis was carried out on some passages of the studied novel, which revealed the relationship between the humor of the work, the ironic character of the narrator and its compositional configuration. As a result of the analysis, a peculiar humorous form appears that combines jest and melancholy as a literary represented critical composition.

Keywords: Humor; Irony; Machado de Assis; Brazilian literature

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 O RISO TRÁGICO	9
2.1 HUMOR E A CONDIÇÃO DO RISO.....	9
2.2 O OLHAR SATÍRICO	12
3 O VENENO INOCULADO DA IRONIA	18
4 A PENA DA GALHOFA E A TINTA DA MELANCOLIA	34
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
REFERÊNCIAS	43

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o objetivo de realizar uma análise formal do uso do humor feito por Machado de Assis em sua obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

A ideia que deu origem à escolha deste tema surge ao longo do curso de graduação, em que os estudos de teoria literária, em especial a partir de análises feitas por Antonio Candido e Roberto Schwarz sobre a estrutura narrativa de Machado, combinaram-se ao interesse particular do estudo do humor na literatura.

Instigou-me à pesquisa, em específico, o desejo pelo entendimento da forma como Machado de Assis faz do humor, tão marcante em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, não apenas uma escolha estilística, mas uma ferramenta perspicaz para explorar criticamente as estruturas sociais, os valores e as idiossincrasias da sociedade brasileira do século XIX. Ciente do ponto comum que o assunto toca, de vasta bibliografia, acredito que haja ainda abertura para uma análise desse elemento narrativo em perspectiva ampla, como traço característico de um humor caro à literatura brasileira e, ao mesmo tempo, restrito a uma forma de modulação específica de Machado dentro da ordem do romance.

Há no humor algo próprio do jogo, que balança os sentidos pré-estabelecidos, suspende, desloca o olhar para o inesperado – o riso, assim, proveniente da surpresa, tem o poder de desestabilizar, por algum momento, as estruturas do real e tirar o leitor de seu conforto passivo. Ao provocar o riso, uma série de elementos linguísticos e psicológicos são mobilizados em direção ao efeito reflexivo desejado. Tal fim, sempre mediado pelas relações humanas, em parte é concebido, ciente ou não disso, dentro das balizas sociais e históricas em que se inserem os agentes envolvidos no jogo cômico.

Para pensar, portanto, o humor Machadiano de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, há de se considerar como os elementos da cultura agem sobre os indivíduos da sociedade literariamente figurada no romance, permitindo com que a matéria cômica surja do corpo social.

Destarte, o presente trabalho visa, por um lado, a investigar alguns dos possíveis caminhos para uma leitura das bases que fundamentam o caráter

humorístico utilizado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e, por outro, analisar a forma como Machado configura o humor em seu fazer literário.

Então, com o objetivo de mapear algumas formas do humor da obra, ao longo deste estudo, examinaremos como Machado de Assis faz uso da ironia, do sarcasmo e da sátira, não apenas como recursos humorísticos, mas como figura de linguagem social e dispositivo crítico. Primeiramente, através do estabelecimento de uma base teórica que minimamente permita delinear o conceito de humor e apontar caminhos para o entendimento de seus efeitos literários. E, finalmente, perceber, por meio da análise detida de algumas passagens da obra, em sua composição digressiva e singular, a movimentação propriamente irônica e cambiante que condiciona os sentidos ao balanço complementar entre galhofa e melancolia.

2 O RISO TRÁGICO

2.1 Humor e a condição do riso

O humor na literatura é algo tão comum quanto fora dela, sendo matéria usual à fatura de obras que de alguma forma busquem tocar o espírito humano através do riso. Contudo, na mesma medida em que é abundante, o humor também se torna amplo e difuso. De modo geral, a capacidade de provocar o riso pode advir, inclusive, de fatores opostos, e aí se encontram as forças dos elementos culturais, comportamentais, psicológicos, contextuais e históricos que influem para que determinada situação seja ou não passível do riso. Não obstante, justifica-se, diante disso, a análise do humor em obras literárias através da identificação de alguns elementos comuns que ganham destaque para a formação de uma norma. Quer dizer, não só pela compreensão dos pressupostos que permitem a elaboração da forma, mas também dos efeitos provocados pelo riso em sua relação com o propósito do autor.

Este problema de ordem literária decerto não é novo. Aristóteles, ao analisar a comédia produzida no período clássico em comparação com a tragédia e a epopeia, identifica como elemento mimético central não apenas o vício, mas aquele vício ridículo:

A comédia é, como dissemos, imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas a parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada, mas não exprime dor (ARISTÓTELES, 2008 p. 45-46).

Assim, para Aristóteles, a comédia, diferente da tragédia, não busca representar situações graves, sérias, cuja catarse é feita a partir do terror e da compaixão, mas em lado contrário, encontra no riso, a purificação das emoções e da consciência moral. Tomado desse lugar, o riso é entendido como baliza social do que é ridículo e, por relação, reprovável. A boa comédia, vista dessa maneira, estaria

equilibrada entre dois polos: a) o ridículo, matéria do riso formal, resultado da ordem de elaboração do texto literário e; b) o vício, elemento de caráter moral, reconhecido no meio comum da sociedade em que a obra se insere.

Como guia da estabilidade da obra estaria o fim social mirado pelo autor, a escolha pela representação daqueles vícios ridículos que o riso condena e purga. Ou seja, o rebaixamento provocado pelo juízo de quem ri é mediado por pressupostos comuns que tornam claro o ridículo. Aqueles que riem estão unidos pelo fator moral que os eleva sobre o outro – risível, rebaixado. É desse chão comum que o efeito condenatório é produzido e será dentro desse espaço social de moral compartilhada que o ridículo se formará. Por isso, o efeito cômico ligado a costumes é de tão difícil tradução, mudam-se os pressupostos, perde-se o efeito.

Tal é a importância social da marcação do ridículo que autores gregos e latinos irão considerar o poder discursivo do humor pela retórica. Cícero e Quintiliano, inclusive, examinam o riso do ponto de vista da ética como recurso da oratória (Guimarães, 2007).

Após a era clássica, segundo Guimarães (2007), fazendo referência aos estudos do crítico Vilas (1968), o conceito de humor chega à Europa no século I com os escritos de Marco Valério Marcial, mas terá seus primeiros grandes representantes nos séculos XV e XVI com François Rabelais, em suas obras satíricas *Pentagruel* (1532) e *Gargântua* (1534), Montaigne em seus *Essays* (1580), na França, e Ben Johnson, na Inglaterra, com a criação de *The comedy of humours*, em sua peça *Every man in his humour* (1598).

Nesses casos, o humor aparece ora como sátira, voltada ao escatológico e absurdo em que se conjugam ímpeto humanista erudito e sátira de humor obscuro, ora como disposição anímica do espírito, ora como característica de um temperamento inato ou adquirido durante a vida. De todo modo, ainda com a influência de Cervantes e do estabelecimento do humor inglês, ou *humour*, “que consiste em dizer ou representar, em tom aparentemente sério, as situações engraçadas, insólitas, ou mesmo funestas, tendendo, neste último caso, a ser também sarcástico” (Guimarães, 2007, p.34), no século XVII. Essa reelaboração do uso do humor na representação literária mostra como o riso de alguma forma expõe fatores de ordem moral e de costumes, que são social e historicamente construídos, não só do objeto de riso como de quem faz rir, vide o próprio intento de uma classificação como “humor

inglês”. Isto é, na construção literária do humor, conseguimos perceber o estabelecimento de bases históricas que geram a expectativa de sua continuidade, a relação entre o real e o absurdo que quando se quebra provoca o riso.

Há, contudo, elemento central nesse jogo que irá mover o humor, como faculdade expressiva de resposta ao mundo, sua coordenação do social e do humano. Para Bergson (2018):

Não há cômico fora do que é propriamente *humano*. Uma paisagem pode ser bonita, grandiosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. Podemos rir de um animal, mas apenas porque surpreendemos nele uma atitude ou expressão humanas (BERGSON, 2018, p. 38, grifo do autor).

Segundo o autor, o risível se faz por sua disposição psicológica e universalizante. Uma vez que o cômico não se manifesta de outro modo que não seja pela sua observação e análise consciente, há de se considerar como, no conjunto, o riso aparece como fruto de um construto, como dito anteriormente, pela quebra de expectativa gerada no mundo social. Entretanto, aqui não se apresenta o humano como “animal social”, mas sim como “animal que sabe rir”, este precedendo aquele neste caso específico. O passível de riso, então, estaria à margem da vontade, ainda que escravo da razão. Em consequência, o riso seria, portanto, dependente de dois fatores: a relação com o humano e seu afastamento pela *insensibilidade*:

Observemos ainda, como um sintoma não menos marcante, a *insensibilidade* que comumente acompanha o riso. Parece que o cômico só consegue produzir sua agitação se incidir sobre uma alma cuja superfície esteja suficientemente calma, suficientemente estável. A indiferença é seu ambiente natural. Não há maior inimigo do riso que a emoção. Isto não significa que não possamos rir de alguém que, por exemplo, nos inspire piedade ou, mesmo, afeto; mas que por alguns instantes será preciso esquecer este afeto, silenciar esta piedade (BERGSON, 2018, p. 38, grifo do autor).

Para o filósofo francês, na medida em que nos aproximamos sentimentalmente de determinado objeto, enxergamos, nas maiores futilidades, gravidade e coloração. Enquanto que, pelo olhar da indiferença, muitos dramas se transformam em comédia. Nessa esteira, Bergson esclarece que o cômico, a partir de certa distância, pode ser observado em todo gesto, personagem ou situação que, de alguma forma, se afaste da *flexibilidade* do caráter humano,

este aspecto dos acontecimentos que imita, por sua rigidez de um tipo bastante particular, o mecanismo puro e simples, o automatismo, o movimento sem a vida, enfim. Exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que chama por uma correção imediata (BERGSON, 2018, p. 75).

Em vista disso, o riso galvaniza seu papel social de remédio, suturando os possíveis movimentos deletérios que se afastam à flexibilidade humana (assim como as falhas de aspecto moral). Enquanto gesto social, o riso “sublinha e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos” (BERGSON, 2018, p. 75).

Em resumo, a distração do espírito, cooptada pelo humor e plasmada em matéria literária, ganha poder de modelo às avessas como comportamento social através da ferida aberta pelo riso. Neste ato prosaico está inserido o movimento impiedoso que afasta a sensibilidade ao mesmo tempo que a constrange. Dessa maneira, não há uma relação isolada entre quem faz rir e de quem se ri, mas pelo contrário, a baliza do jogo cômico encontra-se na sensibilidade do público. Deslindar o absurdo do meio social e apresentá-lo livre aos sentimentos da proximidade e do interesse, eis aí o desafio cômico.

2.2 O olhar satírico

O riso que fere e consterna é matéria própria de uso satírico que, por definição, mistura ordem e desordem em tom jocoso através do sarcasmo. Alvo da sátira, a sociedade é apresentada como nexos desconjuntados entre o par ideal e real, que se dá na medida em que este é figurado pelo exagero e pelo excesso que o afasta de seu modelo. O engenho é fluido: segundo Bastos (2006), a sátira possui raízes no riso popular, no pensamento não-oficial, “vulgar”, como domínio do sério-cômico, “nele integravam-se gêneros nos quais o irônico mesclava-se ao sério como a sátira romana (Lucílio, Horácio, Pérsio, Juvenal) e a sátira menipeia (Luciano de Samosata) entre outros” (BASTOS, 2006, p. 105).

Remontando etimologicamente ao termo latino “satura”, saturação, percebe-se que a forma satírica usa da ironia, da paródia e da maledicência, por meio do exagero, como dispositivos de justaposição e comparação a fim de inflar ou diminuir aquele que é alvo de sua crítica. Destarte, a voracidade retórica do autor satírico se conjuga aos padrões da convenção social que o circunda, mas não se condiciona à pecha do vício

comum em ordem pedagógica. Aí talvez esteja a grande diferença de ordem moral entre a sátira menipeia e a sátira romana, pois aquela, diferentemente desta, não pretendia defender nenhuma verdade unívoca (BASTOS, 2006, p. 106). Ademais, segundo os estudos de Bakhtin a respeito Rabelais e Dostoiévski, ela adquire particularidades como:

a ausência de qualquer distanciamento enobrecedor na figuração dos personagens e de suas ações – aspectos pelo qual a literatura cômico-fantástica se distingue nitidamente da epopeia e da tragédia; [...] [e] a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança (MERQUIOR, 1990, p. 333).

Configurada nesses termos, aqui não se busca definir a sátira enquanto gênero ou dispositivo literário, mas observar os caminhos utilizados pelo movimento satírico e tomá-lo de forma ampla como fenômeno. Não se pode, pois, negar a condição tradicional do desenvolvimento da sátira ligada à prática de seu uso. Se à matéria própria do cômico deve a sátira sua manifestação, caminha junto a ela o poder corretivo da ordem social. Desse modo, compete a sua crítica o estabelecimento das noções de ordem e desordem específica que permitem a construção de um campo semântico comum. O risível, assim, está posto claramente entre os elementos daquela sociedade, definindo os parâmetros que permitirão a resposta a duas questões fundamentais nesse estudo: quem ri? E de quem se ri?

Diante disso, cada contexto sócio-histórico responderá a essas perguntas de forma diferente. Caminhemos, portanto, em direção ao Brasil. Hansen (2004), em seu estudo sobre a Sátira e o Engenho, observa na poesia atribuída a Gregório de Matos o movimento satírico preciso de acento dos vícios ofensivos à ordem colonial, mais precisamente da Bahia do século XVII. Segundo o pesquisador, a sátira dispõe de duas espécies do cômico: o ridículo e a maledicência, ou o vício não-nocivo, que causa riso, e o vício nocivo, que causa horror.

Segundo preceptistas do século XVII, a sátira é um subgênero do cômico - o que não a faz necessariamente engraçada, porém, uma vez que o ridículo, que no cômico é a inconveniência que faz rir sem dor, nela é maledicência. Por ser mista, opera com metonímias recortadas de vários discursos, vozes, léxico e procedimentos, não tendo a pureza prescrita em outros gêneros. Assemelha-se, por exemplo, à sátira menipeia de Varrão (HANSEN, 2004, p. 88).

Em meio a isso, está a condição ideal da ordem que, tratando-se da sociedade colonial brasileira da época, é regida por dois eixos centrais: a hierarquização social e política e a moral religiosa católica. Nesse sentido, sendo “lugar-comum renascentista, a desqualificação liga-se à defesa da ordem associada à defesa da posição hierárquica, pois seu pressuposto é o de que a boa ordem política implica a manutenção da hierarquia ideal” (HANSEN, 2004, p. 51).

A crítica satírica, nesse caso, reelabora os desvios ao padrão moral socialmente estabelecido através da divisão em estamentos: nobreza, clero, homens livres e escravos, e da adequação condizente à raça, sexo e religiosidade. Logo, poderia ser alvo da maledicência, ataque direto à honra, aquele que diferente do que aspira, nunca está à altura do ideal hierárquico (HANSEN, 2004, p.51). Para tal, o poeta satírico faz uso da inversão e da exageração como modo de escancarar a diferença entre ideal e real, que provoca o cômico.

Partindo do chão comum da sátira, Gregório de Matos, como pessoa alinhada com os ditames sociais que regem o ideal geral e indignada com a quebra deste paradigma ou identificando a figura hipócrita que esconde seu vício, usa da dicotomia, da antítese condicionada pelo exagero, para destinar sua crítica, situada pela lógica binária vício e virtude. Lógica essa que se estende na poesia como “vil/nobre”, “preto/branco”, “mulher/homem”, “irracional/racional”.

Segundo Hansen, através desses paradigmas, o movimento retórico da sátira marca semanticamente a figura rebaixada pela sua distinção negativa com o ideal, como formação da alteridade, sob o ponto de vista da persona satírica que dispõe da régua moral e de seu aparato corretivo. Formam-se, assim, a partir dessa alteridade, diversas subcategorias passíveis do insulto, como esquematiza o pesquisador:

branco x não-branco
católico x luterano, calvinista, judeu, muçulmano, brâmane, gentio
discreto x poeta medíocre, pregador inepto, mau letrado, mau jurista,
pseudofidalgo
honesto x ladrão, simoníaco, usurário, hipócrita, simulado
livre x escravo, escravo de si mesmo
masculino x mulher, puta, corno, sodomita (HANSEN, 2004, p.225).

Mostra-se, dessa forma, como cura ao vício satirizado, a capacidade de adequação, ou adaptação, ao locus social destinado a cada um dentro do estamento colonial, como marca Gregório em um de seus poemas:

Desejo, que todos amem,
seja pobre, ou seja rico,
e se contentem com a sorte,
que têm, e estão possuindo (RABELO, 1968, p. 28, apud HANSEN,
2004, p. 204).

Como já discutido, será então o olhar satírico que permitirá o atravessamento hierárquico capaz de atingir a todas as classes. Por isso, não apenas escravos e trabalhadores livres são interesses das sátiras de Gregório, mas também, e com maior gravidade, integrantes do clero e da nobreza. Pois enquanto a prática moralizante da sátira não pressupõe a ruptura com o todo, o alvo de seu ataque se torna não o sistema, mas a pessoa viciada.

O procedimento irônico não significa ruptura da codificação lírica ou épica no sentido de sua crítica como linguagem representativa da classe dominante, como é rotineiro e romântico propor, mas um gênero também previsto por regras que prescrevem a inadequação programática da linguagem a seus objetos (HANSEN, 2004, p. 88).

Com efeito, é possível dizer que a relação da sátira com o sistema político e moral não só não é destruidora como, pelo contrário, é produtora de sua crítica. Isto é, o escárnio produzido na sátira apresenta as contrações da sociedade colonial utilizando dos parâmetros produzidos no próprio sistema. Uma vez que a sátira adquire papel moralizador, pressupõe-se certa potência construtora pelo todo que é reconhecida como riso pela recepção.

A problemática crítica da sátira adquire novas formas após o antigo regime. Para Lukács (2011), durante a ascensão da sociedade burguesa, a sátira perde o interesse da teoria literária, sendo reduzida a gênero menor e tendo sua análise limitada ao aspecto formal. Segundo o autor, críticos alemães como Schiller e Hegel não destinam ao problema da sátira mais do que observações embaraçadas. Quanto ao primeiro, através de um idealismo subjetivista, limita a sátira ao afastamento do real, já o segundo, por meio de um conteúdo mais concreto e objetivo à concepção histórica, apresenta a incompatibilidade da sátira com a modernidade, sendo ela apresentada como desagregação da arte clássica, em que se pregava uma reconciliação entre a verdade e a realidade.

Em Hegel, a sátira não é mais apenas um estágio histórico geral no desenvolvimento do método criador, mas é apresentada - de modo inteiramente concreto - como a desagregação da arte clássica, 'a aberta oposição entre a subjetividade finita e o mundo degenerado', uma forma artística específica da sociedade latina (Lukács, 2011 p. 164).

Na concepção de Hegel, o cômico, como depuração do ridículo elevado à figuração artística, depende do bom humor e da segurança necessários para que o homem se coloque acima da situação em que está envolvido em vez de sofrer com ela. Desse lugar, a sátira ligada ao idealismo e se afastando da "reconciliação com o real", deve enfrentar, na estética burguesa, o desafio de não cair no ataque direto que denuncia a baixeza de real sem confirmar seu afastamento com o ideal.

Lukács (2011), nesse sentido, irá utilizar os termos "essência" e "fenômeno" em lugar de ideal e real, e propor que a noção dessa diferença fundamental seja observada no plano sócio-histórico dentro da realidade social. O autor defende que a crítica operada pela sátira seja vista dentro da sociedade de classes em que ela se insere. Sendo assim, a sátira na modernidade deve não mais operar através do idealismo, pois:

O idealismo contrapõe o indivíduo artisticamente produtivo à sociedade, ao estado da sociedade, ao espírito da época, em vez se contrapor (num processo que a sátira deveria figurar) o escritor enquanto representante de uma determinada classe, num estágio determinado de seu desenvolvimento, a um sistema social determinado (LUKÁCS, 2011, p. 167).

A sátira colonial, tomada por Gregório de Matos como forma, é realizada com base nos parâmetros sociais de seu tempo, que, ao passo que produz a matéria de sua crítica no campo cotidiano, a condena pelo riso sob o poder do entendimento geral do desvio. Para tomar a sátira como discurso subversivo moderno, então, é preciso primordialmente questionar o que é a "essência", o que é o "fenômeno" e onde se encontra seu contraste. A este respeito, Lukács (2011) dirá que:

A superfície das coisas, o mundo dos fenômenos, engloba o mundo fenomênico das categorias econômicas, mas também todos os sentimentos, pensamentos, experiência que os homens acumulam sobre o *conjunto* da realidade social em que vivem, bem como todas as ações geradas pela interação com este, ambiente imediato (LUKÁCS, 2011, p. 170).

Esse mundo do fenômeno, em que as coisas acontecem, é o espaço comum que deve servir de substância para o escritor, em posse do olhar satírico, reconhecer as incongruências e falhas cômicas dentro do corpo social. E mais ainda, como afirma Lukács, transformar a reprodução dialética em oposição imediata, fazendo-se valer da forma combativa que é própria da sátira.

Para o autor, o elemento que distingue a sátira de outras manifestações literárias é o afastamento das mediações que regulam a relação com o mundo dos fenômenos. É como se a realidade contivesse em si as contradições cômicas próprias do texto satírico, cabendo a ele, portanto, revelar esse caráter oculto da realidade. Nas palavras de Lukács (2011, p. 174), a “tarefa consiste em figurar como necessário, sob a forma de uma evidência imediata, o que surgiu apenas ‘por acaso’ na realidade”.

Vê-se que, em decorrência desse engenho, o autor satírico opera sobre o mundo real, mas mira resultados para além dos parâmetros realistas, funcionando como reflexo e deformação. Essa é a “realidade nova e original” referida por Lukács (2011) em seu estudo sobre a sátira como distanciamento e “reprodução correta” do real - do balanço entre o real e a criação, é feito o grotesco e o fantástico da sátira.

Quanto à sátira burguesa, a crítica de Lukács se volta à falta de marcação de classe que se dá por meio de um relativismo generalizado. Complacente ao mundo burguês, nesse caso, o humor se configura como crítica abstrata em oposição idealista entre o mundo em geral e o sujeito em geral. Essa sátira inócua contrapõe-se à necessidade de uma *autocrítica* de classe sob a forma satírica. Assim, com a crítica voltada às falhas e vícios da própria classe, sobra o ódio, a indignação, o desespero e a desesperança no próprio modelo que permite essas profundas contradições ideológicas.

Chegando finalmente a Machado de Assis, em suas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, podemos perceber como seu método de escrita realista confere ao fantástico de sua premissa a essência do real sem que para isso seja reproduzido um retrato fiel do cenário em que a obra se passa. O espelho em que a sociedade aparece é distorcido, amplia determinados modos e condições enquanto mingua outros - desse efeito nasce o riso.

Extraindo, assim, do mundo real, o espelho satírico pelo qual Brás pinta a sociedade, Machado realiza um duplo salto. Utiliza-se do cômico na elaboração de seu narrador e confere a ele o olhar satírico que permite a crítica mordaz dos vícios

que compõem o corpo social do Brasil monárquico, escravista e “moderno”, do final do XIX. Desse movimento duplo, incide a dinâmica criativa que estabelece o caráter central do humor na obra.

3 O VENENO INOCULADO DA IRONIA

Como visto, o elemento básico do cômico é a vida. Se, por um lado, seu caráter social e histórico orienta os pressupostos que serão mobilizados na formação do acento dado ao ridículo, por outro, o jogo de palavras, imagens e figuras que formam o cômico é próprio da racionalização de ordem e desordem dentro do aprofundamento psicológico imprescindível à compreensão do que é ou não é relativo ao humano. Dessa maneira, ao se debruçar sobre o humor em determinada obra, há de se ter em conta esses dois fatores indissociáveis. Outrossim, entre eles, pela análise da matéria literária, compreende-se a direção do discurso atacado pelo riso. Enquanto recurso literário, o humor, assim, libera como ácido residual, a crítica, mais ou menos mordaz, ao que o leitor se compraz através do riso.

Mestre nesse jogo, Machado de Assis tem o humor como mecanismo recorrente em suas obras. Através do engenho próprio que Candido (1968) chama de “polivalência do verbo literário”, Machado produz em seus textos ricos em humor e ironia objeto que permite “que cada grupo e cada época encontrem as suas obsessões e as suas necessidades de expressão.” (CANDIDO, p.18, 1968). Matéria, portanto, de estudo recorrente, o humor tem papel importante em todos os romances de Machado, contudo, especial atenção é dada ao movimento característico que esse humor realiza a partir da chamada “fase madura” do escritor, iniciada com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881.

Para Renshaw (1972), há uma mudança significativa entre o humor de *Iaiá Garcia*, de 1878, que é composto de estilo “clássico, direto, [...] [e que] poucas vezes lança mão do humor, e quase nunca para fazer ‘indiretas’ ou para moralizar”, e seu livro seguinte, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que a “própria organização (justamente onde parece desorganização), o feitio, e o estilo, de Brás Cubas são ditados e governados pela sátira mordaz” (RENSHAW, 1972, p. 13). Ademais, Renshaw defende que, mais do que a presença de passagens humorísticas, as *Memórias* “se compõe[m] duma visão irônica da vida”.

Essa diferença entre o romance de 1878 e o de 1881 também é abordada por Lúcia Miguel Pereira em seu *Estudo Crítico e Biográfico sobre Machado de Assis*, segundo a escritora:

... Machado de Assis, antes do *Brás Cubas*, já possuía a técnica do *humour*, o gosto dos contrastes, o inesperado das situações, a capacidade de fixar a comédia humana. O que lhe faltava era a piedade pelas criaturas, uma piedade irônica e indulgente, que só mais tarde lhe veio, quando descobriu que a vida não tinha sentido (PEREIRA, 2017 p. 191, grifos da autora).

Pereira traça o perfil psicológico do homem que dá forma ao texto. Reconhecida a metamorfose literária, delineia-se o trajeto histórico-biográfico que permite ao autor a criação específica desse caráter literário. Por isso, a biógrafa comenta que não basta o domínio do recurso humorístico, para se tornar humorista, foram necessárias condições histórico-sociais próprias que permitissem que o autor percebesse o “vazio da agitação humana” (PEREIRA, 2017).

De conclusão semelhante, mas partindo da outra ponta, está França (2019), em seu estudo sobre o humor na Literatura Brasileira, o pesquisador dirá que:

O tipo de humor que marca os romances maduros de Machado se alinha ao que encontramos em Sterne, nos autores já mencionados no prólogo de *Brás Cubas*, mas também em Rabelais, Robert Burton, Cervantes e Diderot; um riso meio melancólico, que surge sempre que a morte e a seriedade da defesa de qualquer causa parecem querer tomar protagonismo. Para Machado, herdeiro de Sterne, nada deve ser levado tão a sério e nenhuma promessa de felicidade lhe parece realmente convincente (FRANÇA, 2019, p. 12).

O elemento melancólico comentado por França que contamina o humor em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* está no centro da construção narrativa do narrador. O defunto autor, dotado em autoridade, compõe sua história através da apresentação de uma série de episódios curtos intercalados por divagações e solipsismos. De tal maneira, o leitor não dispõe de algo que não seja, como é explicitamente lembrado pelo narrador, colorido literariamente por seu espírito narrativo: “a obra em si mesma é tudo” como dirá Brás.

Marcado desde seu início, o tom humorado da obra fica quase exclusivamente a cargo dos comentários do narrador, que, inclusive, desloca constantemente o alvo do riso, apontando ora para si mesmo, ora para as situações em que se colocam os

personagens, ora para o próprio leitor - tratado a piparotes ao longo da narrativa. Essa relação peculiar entre narrador e leitor é firmada justamente no prólogo de Brás as suas *Memórias*.

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte e, quando muito, dez. Dez? Talvez cinco (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 23).

Já a primeira frase de Brás nesse prólogo se mostra regada à ironia que acompanha todo o texto do narrador. Ironia esta que estará constantemente presente na formação do humor do livro. Nessa passagem, vemos que Brás primeiro estabelece um pressuposto comum, de certa elevação ao caráter de Stendhal, e logo após traça um paralelo com seu próprio texto. Ao supor ambas as obras em pé de igualdade, o autor estaria, ciente ou não, colocando-se na situação de risível. Contudo, engenhosamente, Brás, encontra caminho para seu ridículo realizando a comparação às avessas. Ora, se Stendhal compôs sua obra para cem leitores (número diminuto, e por isso, causador de consternação), êxito ainda maior fará o defunto autor ao escrever para dez, ou ainda cinco, quem sabe.

Enquanto jogo retórico, Bergson (2018) distingue o humor da ironia como oposição em um mesmo campo: a relação entre real e o ideal. Para o filósofo,

Ora enunciaremos aquilo que deveria ser, fingindo acreditar que se trata justamente do que é: nisto consiste a *ironia*. Ora, ao contrário, descreveremos minuciosa e meticulosamente o que é, fingindo acreditar que é justamente assim que as coisas deveriam ser: deste modo procede frequentemente o *humor* (BERGSON, 2018, p. 92, grifos do autor).

Enquanto técnica de representação pelo contrário, a ironia, para ser entendida como tal, depende de certa cumplicidade, como formulada por Freud (1996, p. 113) “a ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para escutar o oposto. [...] Em consequência dessa condição a ironia se expõe facilmente ao risco de ser mal-entendida”.

Dessa sutil flutuação de sentido, Brás molda seu juízo satírico. Quer dizer, utilizando-se da *ironia humoresque*, cuja intenção é manter a ambiguidade de sentido (DUARTE, 1994), o narrador não está interessado em estabelecer claramente sua posição e partir dela para o enunciado irônico, mas, pelo contrário, ele parte do

enunciado irônico para que o leitor possa identificar, por debaixo dessa máscara, o seu real perfil. Por isso, já neste início Brás dá conta de esquentar o leitor, levantando o véu da ficção e mostrando suas engrenagens. Não há mais garantia autoral nem significação fora da obra, deixando em xeque a autoridade risível e corrosiva na figura de um defunto autor. Diante disso “como pode o leitor se apropriar dessa superfície deslizante, sem profundidade ou interiorização, sem verdade ou seriedade?” (GUIMARÃES, 2009, p. 295).

Quando Brás escreve que o melhor prólogo é aquele que diz de um jeito “obscuro e truncado”, e, mais do que omitir, desdenha do processo extraordinário empregado na composição das *Memórias*, ele quebra o pacto de confiança entre leitor e autor, necessário ao investimento no texto literário. De outra forma, Brás avisa: o humor será o instrumento utilizado na produção dessas linhas.

Observaremos, a título de exemplo, algumas passagens de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que explicitam o dispositivo irônico humorístico no discurso de Brás. Mas antes, atentemo-nos ao elemento formal do romance. Como já comentado, a composição estrutural da obra é formada por uma série de capítulos curtos que podem ser divididos entre capítulos de ação, em que são narrados acontecimentos que, de alguma forma, apresentem movimento ao enredo, e capítulos de divagação, ou digressão, que servem como reflexão metalinguística do narrador.

Em outros termos, podemos aproximar a primeira categoria das chamadas *bifurcações*, descritas por Moretti (2003), e a segunda dos *enchimentos*. Acontece que, ao contrário do que ocorre na obra de Jane Austen analisada por Moretti, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a regularidade da vida burguesa, representada no caráter ordinário da vida, não delimita a obra ao tom sério. Segundo Moretti (2003, p. 15), “quando uma novidade tão prosaica e modesta consegue difundir-se por toda parte, deve haver algo na cultura circunstante que se encontra em profunda sintonia com ela.” Partindo dessa ideia, o autor dirá que a passagem do cotidiano ao primeiro plano do romance converge com um movimento de racionalização do mundo, próprio da sociedade burguesa do século XVIII: “Em suma, o enchimento é uma tentativa de racionalizar o romance e desencantar o universo narrativo: poucas surpresas, ainda menos aventuras e nada de milagres” (MORETTI, 2003, p. 15).

Aí esteja talvez a diferença fundamental que dá ao romance machadiano a condição humorística. Situado em território brasileiro, ou melhor, originado do

processo social brasileiro, Machado conjuga a temática individual do romance burguês com a “repulsa firme a todas as modalidades de racionalização e, por conseguinte, de despersonalização” (HOLANDA, 2014, p. 159), o que produz certo deslocamento da observação objetiva no plano das relações. Assim, enquanto “a racionalização das relações sociais exige o nivelamento, a ‘impessoalidade’” (MORETTI, 2003, p.29) dos romances europeus, a corrente condição política e social em território nacional, que equilibrava em sua disposição política e social tanto escravidão como civilidade burguesa, escancara a farsa da impessoalidade e torna artificial qualquer tentativa de emular tal figuração.

Portanto, se em Jane Austen, o aumento da objetividade ocorre na medida em que diminui a subjetividade, chegando o narrador a ficar no fundo da cena em detrimento da voz do contrato social, nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o narrador tem voz completamente dominante e enviesada. Mantendo a correlação: o aumento de objetividade ocorre na medida em que aumenta a subjetividade.

Notadamente, essa composição transforma o papel do contrato social, como ideal vigente na sociedade burguesa em fantasia, vestida pelo poder da vontade, que dá as caras através do discurso de Brás. Tudo se torna posição, condicionado à volubilidade do narrador, cronicamente irônico e dissimulado.

Assim, reconfigurando os encontros, imprescindíveis à leitura das bifurcações, à sua vontade, ora como comentário, ora como anedota, ora como divagação, Brás Cubas faz valer sua posição de poder tanto como narrador quanto como personagem. De modo geral, nestes capítulos, ocorre uma reflexão, na maior parte das vezes, em tom humorístico, dos acontecimentos narrados nas bifurcações.

No capítulo XIV, intitulado “O primeiro beijo”, em meio à narração de Brás sobre o ímpeto vivaz que lhe acometia os dezessete anos como “um corcel nervoso, rijo, veloz” em que cavalgava de botas, esporas e chicote na mão, ocorre a primeira aparição da “linda Marcela”:

Sim, eu era esse garção bonito, airoso, abastado; e facilmente se imagina que mais de uma dama inclinou diante de mim a fronte pensativa, ou levantou para mim os olhos cobiçosos. De todas porém a que me cativou logo foi uma... uma... não sei se diga; este livro é casto, ao menos na intenção; na intenção é castíssimo. Mas vá lá; ou se há de dizer tudo ou nada. A que me cativou foi uma dama espanhola, Marcela, a “linda Marcela”, como lhe chamavam os rapazes do tempo. E tinham razão os rapazes. Era filha de um hortelão

das Astúrias; disse-mo ela mesma, num dia de sinceridade, porque a opinião aceita é que nascera de um letrado de Madri, vítima da invasão francesa, ferido, encarcerado, espingardeado, quando ela tinha apenas doze anos.

Cosas de España. Quem quer que fosse, porém, o pai, letrado ou hortelão, a verdade é que Marcela não possuía a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código. Era boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que lhe não permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos e berlindas; luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes. Naquele ano, morria de amores por um certo Xavier, sujeito abastado e tísico, — uma pérola (MACHADO DE ASSIS, 2016, p.51).

Nessa passagem, o estilo humorado de Brás fica muito bem marcado pela constante desestabilização do status aparente das coisas. A hesitação do narrador em relevar aquela que lhe cativou demonstra o seu vexame que, dessa forma, coloca em si mesmo o papel ridículo. Posteriormente, o papel é reiterado, agora voltado para a própria obra em si, mediante sua justificativa inconsistente - o livro é casto na intenção, ao menos, “na intenção é castíssimo”. Com efeito, o humor surge nessa passagem como um veneno que é liberado pelo narrador ao se impor o ridículo e se alastra ao todo. Uma vez revelado o truque, toda moral é posta sob suspeita. Diante disso, a mentira de Marcela sobre sua origem ganha ares de normalidade, apenas exaltada comicamente através do exagero e do tratamento irônico de Brás - *Cosas de España*.

O caráter de Marcela é fundado pela mentira, descrita como “amiga de dinheiro e de rapazes”, a dama espanhola aparece neste capítulo como manifestação trágica do mundo, espécie de personificação do vício pelo luxo. Em um primeiro plano, tomada apenas pelo narrador onisciente, Marcela poderia servir ao modelo satírico colonial como matéria cômica. Contudo, situado em dois níveis do plano narrativo, Brás Cubas fixa Marcela como eixo entre seu julgamento moral negativo próprio da posteridade e seu julgamento positivo ingênuo do tempo da narração. Desse descompasso, rompe a ironia sagaz que provoca o riso não só sobre Marcela, mas, principalmente, sobre o próprio Brás Cubas e, por que não, sobre o conjunto de rapazes bem postos que se amigavam de Marcela.

Em meio aos capítulos que narram os encontros amorosos de Brás e Marcela, o defunto autor insere uma “reflexão imoral”:

CAPÍTULO XVI / UMA REFLEXÃO IMORAL

Ocorre-me uma reflexão imoral, que é ao mesmo tempo uma correção de estilo. Cuido haver dito, no capítulo XIV, que Marcela morria de amores pelo Xavier. Não morria, vivia. Viver não é a mesma coisa que morrer; assim o afirmam todos os joalheiros deste mundo, gente muito vista na gramática. Bons joalheiros, que seria do amor se não fossem os vossos dices e fiados? Um terço ou um quinto do universal comércio dos corações. Esta é a reflexão imoral que eu pretendia fazer, a qual é ainda mais obscura do que imoral, porque não se entende bem o que eu quero dizer. O que eu quero dizer é que a mais bela testa do mundo não fica menos bela, se a cingir um diadema de pedras finas; nem menos bela, nem menos amada. Marcela, por exemplo, que era bem bonita, Marcela amou-me... (MACHADO DE ASSIS, p. 55).

Esse capítulo digressivo demonstra todo o humorismo irônico do narrador ao tratar do caso de Marcela. Colocado acima da ordem narrativa dos personagens, Brás deixa muito clara a sugestão já levantada pelo leitor um pouco atento sobre as reais intenções de Marcela. Quer dizer, não contente em apresentar a falha da personagem (o que na sátira se configura como vício de caráter próprio à crítica do humor), Brás destina um capítulo exclusivamente para reiterar seu julgamento, não deixando dúvidas sobre sua posição. Contudo, ciente disso, e admitindo a reflexão imoral, ele utiliza da ironia para uma crítica mais ampla, não só a Marcela, mas ao próprio amor, que se mostra passível de compra. Sua crítica, no entanto, não visa o julgamento edificante, mas, após desconversar e se dizer obscuro, aponta para a falha de que ele mesmo se beneficia - “Marcela, por exemplo, que era bem bonita, Marcela amou-me”.

É como se Brás Cubas, nesse capítulo, operasse em duas frentes. Ao passo que ironicamente chama de imoral sua observação, que, na verdade, denuncia a imoralidade de Marcela, e retrata-se do julgamento feito à primeira vista pela ilusão juvenil, satiriza-a como prostituta, amante da riqueza, sublinhando seu proveito pessoal ao final, como vantagem que o alivia do ridículo.

À obscuridade dissimulada dessa reflexão se contrapõe a franqueza antirromântica da célebre frase que abre o capítulo seguinte:

CAPÍTULO XVII / DO TRAPÉZIO E OUTRAS COISAS

Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos. Meu pai, logo que teve aragem dos onze contos, sobressaltou-se deveras; achou que o caso excedia as raias de um capricho juvenil. (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 56).

Nesse balanço, fica claro como o cômico da situação se direciona principalmente ao elemento satírico do amor romântico. A composição contrastante deriva, assim, do modelo ideal de amor como encontro romântico entre duas almas, a mulher casta e o homem nobre que sacrificam o egoísmo individualista pelo bem de sua união. Cenário em tudo diferente do caso do primeiro amor de Cubas.

Destarte pinta Machado de Assis o coração humano, quando o domina o amor. Se tivesse insistido nessa direção, seria um trágico, à feição moderna de Dostoiévski, - pequeno Shakespeare da vida trivial, real, sem a magnificência sombria dos grandes lances em cenários de legenda, mas atingindo o belo horrível caseiro, na verdade contemporânea imediata e miudinha e numa simbologia liliputiana, impressionante, de dia a dia passional. Mas as suas criações são outras e agitam-se numa esfera baixa de ridículo, mundo falho e raso de instintos em aliança ou em atrito, fechado para o ideal no círculo de um horizonte escuro (MAYA, 2007 p. 73).

Ao tratar comicadamente sua desilusão amorosa, Brás compõe uma sátira do amor romântico. Entretanto, essa sátira não parte dos modelos de crítica pelo contraste entre realidade e essência, ao contrário, o que parece opor-se assim na superfície revela uma crítica ainda mais profunda, a denúncia da ilusão do modelo ideal. No caso da curta história de amor entre Brás e Marcela, por exemplo, a dicotomia não é posta apenas entre a inocência de Brás e o interesse de Marcela, ou do embate de Brás com o mundo, mas também entre a disputa de desiguais interesses frente às pressões competentes a cada indivíduo. Nesse sentido, o amor não passa de enfeite, moeda de troca do capricho competente à sociedade. Portanto, “num movimento característico, a ficção machadiana primeiro desqualifica a vida local, por ser matéria aquém da norma da atualidade, e em seguida desacredita a própria norma, que não resiste à prova do que se viu (SCHWARZ, 1997, p. 20).

Tratamento diverso aparece no capítulo XXXVIII, ou “A quarta edição”, em que Brás narra sua ida a uma loja qualquer para comprar um vidro para o seu relógio quebrado quando dá de cara com Marcela, seu “amor da juventude”.

Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento não se destacava logo, à primeira vista; mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce, destruíam-lhe a flor das graças. As bexigas tinham sido terríveis; os sinais, grandes e muitos, faziam

saliências e encarnas, declives e aclives, e davam uma sensação de lixa grossa, enormemente grossa. Eram os olhos a melhor parte do vulto, e aliás tinham uma expressão singular e repugnante, que mudou, entretanto, logo que eu comecei a falar. Quanto ao cabelo, estava ruço e quase tão poento como os portais da loja. Num dos dedos da mão esquerda fulgia-lhe um diamante. Crê-lo-eis, pósteros? Essa mulher era Marcela (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 86).

Aqui, o encontro entre Brás e Marcela, marcado pela conveniência, ocorre como fechamento irônico da relação entre os dois. A leitura do capítulo compreende dois eixos, o temporal e o moral. O primeiro organizado pelo efeito de surpresa gerado ao estabelecer o comparativo entre as posições de poder ocupadas por Brás e Marcela antes, com o triunfo do interesse de Marcela sobre a ingenuidade de Brás, e depois, como o declínio da beleza e da vivacidade de Marcela, marcando também a distância de seu lugar social em relação ao protagonista. No outro lado, o caráter moral que serviria como fecho da história em chave fabular não é dado de forma clara, mas sugerido pela observação de Brás sobre uma investida comercial de Marcela:

Entrei a desconfiar que não padecera nenhum desastre (salvo a moléstia), que tinha o dinheiro a bom recado, e que negociava com o único fim de acudir à paixão do lucro, que era o verme roedor daquela existência; foi isso mesmo que me disseram depois (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 87).

Após este episódio, a desconfiança do narrador passa ao leitor, que, sem mais informações, fica com a visão direcionada de Brás de que as feridas na face de Marcela, mais do que desfigurá-la, em verdade descobriam sua verdadeira face. O encontro ainda perdura como tema dos quatro capítulos seguintes de divagação. O último deles possui o título irônico: “Que escapou a Aristóteles”. Segue o que diz:

Outra coisa que também me parece metafísica é isto: — Dá-se movimento a uma bola, por exemplo; rola esta, encontra outra bola, transmite-lhe o impulso, e eis a segunda bola a rolar como a primeira rolou. Suponhamos que a primeira bola se chama... Marcela, — é uma simples suposição; a segunda, Brás Cubas; a terceira, Virgília. Temos que Marcela, recebendo um piparote do passado rolou até tocar em Brás Cubas, — o qual, cedendo à força impulsiva, entrou a rolar também até esbarrar em Virgília, que não tinha nada com a primeira bola; e eis aí como, pela simples transmissão de uma força se tocam os extremos sociais, e se estabelece uma coisa que poderemos chamar — solidariedade do aborrecimento humano. Como é que este capítulo escapou a Aristóteles? (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 90).

Nesta passagem, está contido o movimento irônico humorístico que abunda em todo romance e que condiciona a leitura dos capítulos de ação ao juízo caprichoso de Brás. Aqui, o autor descreve em uma espécie de esquema ilustrativo, a filosofia que busca resolver os capítulos anteriores. Por si só a figura é humorística, a teoria do movimento dos corpos proposta por Brás, em comparação com a filosofia aristotélica, provoca o riso pela desconjunção do paralelismo e sobretudo pela pretensão de corrigir Aristóteles a partir de uma explicação tão simplória, reforçado cinicamente por Brás: “como é que este capítulo escapou a Aristóteles?” Em um outro sentido, para além da comparação a filosofia de Aristóteles, está o desenho de um cenário cômico, em tudo semelhante ao movimento comum às comédias chamado “efeito bola de nove”, assim explicado por Bergson (2018):

Tomemos por exemplo a bola de neve que rola, e que cresce enquanto rola. Também podemos pensar em soldadinhos de chumbo colocados em fila: se empurramos o primeiro, este tomba sobre o segundo que derruba o terceiro e a situação vai se agravando até que todos estejam no chão. [...] Todos estes objetos são muito diferentes, mas poderíamos dizer que nos sugerem a mesma visão abstrata, a de um efeito que se propaga adicionando-se a si mesmo, de modo que a causa, insignificante em sua origem, chega, por uma necessária progressão, a um resultado tão grandioso como inesperado (BERGSON, 2018, p. 71).

Nesse caso, em vez do acúmulo humorístico, o que Brás analisa é uma sequência melancólica, por ele chamada de “aborrecimento humano”, mas que passa em seu crivo irônico como objeto de humor. Para França (2023), o gesto do narrador em “tratar de coisas graves jocosamente, como fez Machado, e gravemente de coisas pueris pode significar uma perda de ilusões, de hierarquias, uma desconstrução de certezas ou uma subversão das ordens instituídas”.

Essa disposição irônica de Brás no capítulo “Que escapou a Aristóteles”, permite o olhar distanciado, insensível, que coloca em contato direto a melancolia trágica e, portanto, séria, e o riso que nivela tudo pelo seu rebaixamento. Todavia, nesse humor não há redenção moral possível, pois o movimento do *gesto social* aqui não é claro. O seu escárnio é dirigido a todos, de forma que a posição confortável de quem ri é desestabilizada. Ao rirmos do descaramento de Brás, também nos agregamos à insensibilidade do narrador. O jogo é insidioso por isso, ao passo que o leitor ri de Brás, Brás devolve o riso sobre o leitor, de maneira que o objeto ridículo

passível de crítica se dissolve entre seus agentes, podendo se converter em propósito nihilista.

Segundo Bosi (2021, p. 191-192), “é possível rastrear, a partir das Memórias Póstumas, um processo de inversão parodística dos códigos tradicionais que o Romantismo fizera circular durante quase um século.” Assim o faz com o amor romântico, partindo da figuração satírica, Machado explora a condição ridícula humana através do adensamento psicológico de seus personagens submetidos às contradições sociais daquela sociedade. Tal é a centralidade desse movimento que Antonio Candido (2000) dirá que, nos romances Machado de Assis, “os acontecimentos só importam na medida em que contribuem para acentuar a singularidade do personagem”, partindo daí a universalização dos conflitos morais e éticos dos personagens.

A chave desse adensamento em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* está em seu narrador, que nada leva a sério e ri da moral e da sociedade que descreve. Seu método muitas vezes leva à simpatia do leitor pelo riso. Erro, porém, seria esquecer que, em posse da pena que desenha o romance, Brás “nunca anuncia suas intenções ou deixa claro o que pensa. O leitor não pode perder de vista que tem diante de si um personagem que não tem a mínima fé ou consideração pelos outros” (FRANÇA, 2023 p. 113).

Como observado na própria composição formal de suas memórias, através dos constantes atravessamentos dos capítulos digressivos em meio ao enredo narrativo e de sua figuração irônica que nada exime - “No romance machadiano praticamente não há frase que não tenha segunda intenção ou propósito espirituoso” (SCHWARZ, 2000, p.14). Brás Cubas, segundo Pasta Jr. (2010) é, sob a forma do livre-capricho, ao mesmo tempo um indivíduo isolado, ao modo do capitalismo moderno, e igualmente um senhor, ao modo arcaico. Nesse entremeio, o narrador revela o movimento contraditório que estrutura sua sociedade.

Posta a conjunção de capitalismo e escravidão, cujos efeitos se fazem sempre sentir, cada indivíduo vê-se em face de dois regimes da concepção de si e de sua relação com o outro, dois regimes contraditórios, que logicamente deveriam excluir um ao outro, mas que se encontram um e outro bem presentes e bem atestados pela realidade da experiência (PASTA, 2010, p. 18).

Sobre o chão instável da sociedade narrada por Brás, afloram as contradições próprias de um sistema em que, acima da moral, reina o favor como mediação universal das relações de classe. Roberto Schwarz salienta como as contradições entre o ideal liberal e a sociedade escravista dão cor especial ao movimento satírico de Brás.

É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrindo o essencial - a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas ideias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original (SCHWARZ, 2012, P. 12).

Desse ponto de partida, a ironia é produzida no próprio princípio que ordena as relações sociais. Diante disso, para compor sua crítica, não bastaria, portanto, apenas levar em conta essa ironia fundamental,

mas observar e conceber sequências onde o enviesamento das formas modernas atenda à constelação dos interesses locais. A impropriedade no uso delas, ou melhor, a adequação social de seu uso impróprio são a verdadeira menina dos olhos da invenção machadiana, que identifica aí algo particular, digno de ser mostrado e interrogado (SCHWARZ, 2000, p. 79).

Escravocrata, de posses e bem relacionado politicamente, Brás Cubas está do lado da elite política e econômica de sua época, dotado de poder simbólico e voz ativa. Com isso, marca-se a posição de classe específica que moldará o olhar do narrador, sempre apontando sua crítica para cima ou para baixo de seu lugar. Com efeito, durante toda a obra, sua ironia característica age sobre todos, rebaixando do escravo ao ministro. Diferentemente, contudo, da sátira gregoriana, por exemplo, que segue o mesmo padrão de quebra hierárquica em sua crítica, através da auto ironia e do ataque ao próprio sistema social como um todo, Brás Cubas rompe com o próprio ideal e com o ímpeto de moralidade. Não há quem não seja alvo de seus ataques, em sua volubilidade, Brás ironiza inclusive o próprio leitor do romance:

CAPÍTULO LXXI / O SENÃO DO LIVRO

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas

o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...

E caem! — Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas; e, se eu tivesse olhos, dar-vos-ia uma lágrima de saudade. Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... Heis de cair (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 124).

Em seu ritmo ébrio, Brás usa de sua condição peculiar de escrita, pós morte, para justificar seus caprichos e compor a matéria subjetiva da realidade que será tomada pelo leitor como fundo social. Nessa relação conturbada com o leitor, seria justificado um rompimento entre este e o narrador, em que ele seja apenas tomado pelo teor fantasioso. Afinal,

como definir uma imagem ethológica a partir de um defunto autor ou autor defunto que de alguma forma problematiza e nega a origem da voz e do corpo da literatura, colocado desde já como morto? Ao observarmos a suspensão do sentido operada pela emergência de uma voz narrativa cambiante, aliada a uma literatura que coloca em relevo a todo o momento uma cena de enunciação ficcional, com o recurso do autor suposto, percebemos que não apenas a ironia torna-se um recurso literário de leitura problemática, mas, de maneira ampla, a voz e o corpo desse escrito se colocam de forma igualmente problematizada, num movimento que reforça a falta de instância garantidora da narrativa (SCHOEPS, 2017, P. 178).

Entretanto, o poder de figuração do real em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se dá justamente através de sua composição narrativa. É, inclusive, pela ironia que desloca a relação lógica entre os personagens, que estes ganham corpo, representação própria daquele espaço social. A ironia, desse modo, torna-se a forma com que Machado plasma o elemento social no eixo narrativo da obra.

É esse “acento satírico” comentado por Schwarz que sugere que ciência, política, filosofia etc. aqui não passam de afetação. Esse desalinho é marcado na obra constantemente através da autoironia, que aparece algumas vezes como comparação entre o caráter elevado de algum elemento e a mediocridade de Brás Cubas – tomado como metonímia da própria classe burguesa.

A distância cômica entre o emplasto e a ciência, entre a barretina e a política, é a mesma que separa o enredo vadio, sem tensão, do enredo com personagem valorosa e realizadora. São versões do contraste — depreciativo — entre a sociedade carioca, figurada no primeiro termo destas comparações, e uma sociedade burguesa conforme o figurino, isto é, européia, em que aquelas especialidades “profissionais” requerem carreira e disciplina específica, e não se reduzem a ornato (SCHWARZ, 2000, p. 43).

Analisemos o conhecido episódio da ideia do Emplasto Brás Cubas, citado por Schwarz:

CAPÍTULO II / O EMLASTO

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma ideia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te.

Essa ideia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplastro anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade. Na petição de privilégio que então redigi, chamei a atenção do governo para esse resultado, verdadeiramente cristão. Todavia, não neguei aos amigos as vantagens pecuniárias que deviam resultar da distribuição de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos. Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me arguam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha ideia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: — amor da glória (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 26).

A ideia mirabolante de Brás aparece como fruto do completo acaso, não há grande engenho ou tentativa de reflexão. Mais sutil que o simples jogo de palavras, o tom irônico aqui se estabelece através da discrepância entre a ambição em contraste com a superficialidade da solução frente ao problema enfrentado. A intenção humorística, assim, aparece na forma como é narrada a aparição de uma ideia que, pitoresca por si só, apresenta-se como matéria de circo e ironicamente equipara-se ao enigma da esfinge, decifrado por Édipo. Essa ideia, de um remédio milagroso, então, revela-se como uma medalha em que uma das faces mostra o valor social da ação, enquanto a outra concentra as motivações íntimas do ego. Destarte, o narrador

apenas expõe, ciente da inerente parcialidade do feito, suas reais intenções e a possibilidade de um laceamento da conduta moral, deixando para que o leitor julgue seu significado.

Mais à frente o narrador volta ao assunto da ideia fixa:

Capítulo IV/ A IDEIA FIXA

A minha ideia, depois de tantas cabriolas, constituíra-se ideia fixa. Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho. Vê o Cavour; foi a ideia fixa da unidade italiana que o matou. Verdade é que Bismarck não morreu; mas cumpre advertir que a natureza é uma grande caprichosa e a história uma eterna loureira. Por exemplo, Suetônio deu-nos um Cláudio, que era um simplório, — ou “uma abóbora” como lhe chamou Sêneca, e um Tito, que mereceu ser as delícias de Roma. Veio modernamente um professor e achou meio de demonstrar que dos dois césores, o delicioso, o verdadeiro delicioso, foi o “abóbora” de Sêneca. E tu, madama Lucrecia, flor dos Bórgias, se um poeta te pintou como a Messalina católica, apareceu um Gregorovius incrédulo que te apagou muito essa qualidade, e, se não vieste a lírio, também não ficaste pântano. Eu deixo-me estar entre o poeta e o sábio (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 28-29).

Aqui, a ideia esdrúxula e que, como visto, parte de essência cômica, não só é tomada a sério por Brás, como também é elevada ao patamar grave dos grandes nomes da História. A comicidade, contudo, não se dá apenas pela comparação inusitada, mas pela audácia de sua suposição - rimos mais do dizer do que do dito.

CAPÍTULO V / EM QUE APARECE A ORELHA DE UMA SENHORA

Senão quando, estando eu ocupado em preparar e apurar a minha invenção, recebi em cheio um golpe de ar; adoeci logo, e não me tratei. Tinha o emplasto no cérebro; trazia comigo a ideia fixa dos doidos e dos fortes. Via-me, ao longe, ascender do chão das turbas, e remontar ao Céu, como uma águia imortal, e não é diante de tão excelso espetáculo que um homem pode sentir a dor que o punge. No outro dia estava pior; tratei-me enfim, mas incompletamente, sem método, nem cuidado, nem persistência; tal foi a origem do mal que me trouxe à eternidade. Sabem já que morri numa sexta-feira, dia aziago, e creio haver provado que foi a minha invenção que me matou. Há demonstrações menos lúcidas e não menos triunfantes.

Não era impossível, entretanto, que eu chegasse a galgar o cimo de um século, e a figurar nas folhas públicas, entre macróbios. Tinha saúde e robustez. Suponha-se que, em vez de estar lançando os alicerces de uma invenção farmacêutica, tratava de coligir os elementos de uma instituição política, ou de uma reforma religiosa. Vinha a corrente de ar, que vence em eficácia o cálculo humano, e lá

se ia tudo. Assim corre a sorte dos homens (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 30).

O descaramento do narrador é completado neste capítulo. Aqui observamos como a preocupação exagerada em elevar o caráter de sua ideia se relaciona com a banalidade de sua morte. Em uma dicotomia lógica entre mente e corpo, o narrador expõe o ridículo de sua mediocridade frente às suas ambições grandiloquentes.

Sublinhada, assim, por esse desconcerto, a ironia desaforada do discurso de Brás compete ao seu estabelecimento de caráter como narrador da obra, na mesma medida em que se mostra como artífice barato, expondo suas contradições. O que se revela, desse modo, é a condição limite desse descaramento enquanto dado objetivo da forma do romance. Assume-se, com isso, a ironia como elemento composicional que se forma tanto pelo discurso humorado do narrador em si, como pela sua disposição em dizê-lo.

Essa constante cômica entre a realidade primada pelo capricho e o caráter elevado do interesse confirma como que “privadas do contexto responsável que lhes viabiliza a pretensão à objetividade, a filosofia e as teorias científicas fazem figura de espetáculo exterior, versão esvaziada de um processo que noutra parte ocorre a sério” (SCHWARZ, 2000, p. 106).

Como defendido por Lukács, Machado não toma a sátira como gênero, mas sim como método criativo em sua elaboração literária. Conforme Bosi (2021, p. 177) os autores do romance burguês,

no plano da invenção ficcional e poética, o primeiro reflexo sensível é a descida de tom no modo de o escritor relacionar-se com a matéria de sua obra. O liame que se estabelecia entre o autor romântico e o mundo estava afetado de uma série de mitos idealizantes: a natureza-mãe, a natureza-refúgio, o amor-fatalidade, a mulher-diva, o herói-prometeu, sem falar na aura que cingia alguns ídolos como a “Nação”, a “Pátria”, a “Tradição”, etc.”

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado parte justamente em direção oposta. Inclusive, rompendo com a visão romântica de natureza ao pintá-la como ser monstruoso e impessoal, corporificada no capítulo destinado ao delírio de Brás.

Justamente porque cria na origem comum do homem e da paisagem, ambos filhos da Natureza, ‘mãe e inimiga’, manifestações aparentes do mesmo princípio eterno, é que se revolta com a indiferença de uma

pelos tormentos do outro. [...] Companheira dócil, reflexo do homem ou sua inimiga, 'de boca dura, gelada e sardônica' (PEREIRA, 2017, p. 171).

Neste capítulo, a Natureza se mostra alheia ao idealismo, à moral e ao dano humano: “Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal. Sobe e olha” (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 36). Assim, sem ideal, sob o reino do egoísmo, rege a lei do mais forte. Mas desse diálogo hobbesiano, no entanto, não há horizonte de justiça

O gosto amargo é o resíduo do humor machadiano. Apesar de seu método humorístico ser diverso, “combinação muito original de Menipeia com a perspectiva ‘autobiográfica’ de Sterne e X. de Maistre, acentuando simultaneamente os ingredientes filosóficos de uma das fontes do Tristram Shandy: os ensaios de Montaigne, esse clássico da biografia espiritual em estilo informal” (MERQUIOR, 1990, p. 333), rege seu conteúdo como substância do real, a melancolia presente em sua tinta.

4 A PENA DA GALHOFA E A TINTA DA MELANCOLIA

Voltando ao prólogo da quarta edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, observemos como Machado de Assis confirma o caráter autônomo de Brás na autoria de suas memórias e se coloca como porta-voz deste, que assim esclarece a comparação com as *Viagens na minha terra*, de Almeida Garret: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo” (MACHADO DE ASSIS, 2016, p.21). Ao movimento do narrador em volta de sua escrita, apõe-se Machado: “O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama ‘rabugens de pessimismo’. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos” (MACHADO DE ASSIS, 2016, p.21). Compõe-se nessa espécie, portanto, como elemento particular da obra o que Machado identifica por sentimento, referente a *alma* do livro. Figura símbolo desse sentimento é descrita por Brás Cubas em seu prólogo: “Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair

desse conúbio” (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 23). A composição é rara, ainda que não deixe de mostrar certo cinismo.

Desde o princípio, portanto, tanto Machado quanto Brás alertam para o arranjo singular de galhofa e melancolia presente no romance. Para França (2023, p. 99), o valor dessa figura

reside na constatação de que o humor, no sentido mais complexo do conceito, e não apenas, por exemplo, na sua dimensão física, possui duas faces que expõem e se relacionam no que há de mais profundo e sério, ridículo e pretensioso no comportamento humano.

Dito de outra forma, o caráter humorístico que atravessa o discurso de Brás é condicionado pelo teor melancólico que o integra em face oposta. Uma vez que o humor tem o poder de destronar “tanto a imagem respeitável e nobre que temos de nós mesmos, quanto a artificial ilusão daquilo que convencionamos apelidar de verdade”, ao lançar mão do riso como provocação, o narrador “consterna e constrange, surpreende, faz rir e chorar” (FRANÇA. 2023, p. 100).

Afigura-se assim o caráter relativo da obra: não se trata do desenhar da pena a forma pitoresca ao conteúdo grave que a tinta revela, mas o contrário, é pelo próprio modo em que se releva a realidade melancólica que o cômico toma forma. Dessa simples observação deriva o modo particular de análise até aqui aplicado à obra de Machado. Quer dizer, tratamos, desse modo, do humor não como artífice, mas como substrato.

Como visto no capítulo anterior, em sua criação narrativa, Machado é bem sucedido em elaborar uma forma de expor, através de um personagem satírico, tanto as contradições morais e psicológicas próprias das elites, como o exercício das relações de interesse mediadas pelo favor dentro da sociedade burguesa.

Esse êxito salutar deveu-se, em grande medida, pela forma como Machado compôs seu romance. Isto pois o uso do humor melancólico, para além da dicotomia satírica entre o sério e o cômico, aflora do chão duro da sociedade burguesa do século XIX. O riso trágico nasce do próprio corpo social como método e essência. Nesse sentido, Candido considera que

o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra -, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de

formalização ou redução estrutural dos dados externos (CANDIDO, 1993 p.32).

É no corpo de seu texto, portanto, que a galhofa e a melancolia com que Brás pinta a narrativa, são prefiguradas como chave do real. Seja no determinismo inescrupuloso de Brás em relação à jovem Eugênia: “Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita?” Na efusiva defesa de Brás, no congresso, à diminuição da barretina nacional, no destino trágico de Dona Plácida, ou na mesquinhez despudorada apresentada no capítulo do almocreve.

Peguemos esse último como exemplo, nesse caso, os efeitos cômico e melancólico caminham de mãos dadas e ganham força da medida em que seu contraste é gradativamente extremado. No capítulo, o desembaraço egoísta de Brás em sua crescente mesquinhez é muito bem elaborado, de modo que a cena torna-se irresistível ao riso, contudo, é um riso é doloroso, marcado pelo desvio moral. O episódio dá-se da seguinte forma:

Vai então, empacou o jumento em que eu vinha montado; fustiguei-o, ele deu dois corcovos, depois mais três, enfim mais um, que me sacudiu fora da sela, com tal desastre, que o pé esquerdo me ficou preso no estribo; tento agarrar-me ao ventre do animal, mas já então, espantado, disparou pela estrada fora. Digo mal: tentou disparar, e efetivamente deu dois saltos, mas um almocreve, que ali estava, acudiu a tempo de lhe pegar na rédea e detê-lo, não sem esforço nem perigo. Dominado o bruto, desvencilhei-me do estribo e pus-me de pé. — Olhe do que vosmecê escapou, disse o almocreve.

E era verdade; se o jumento corre por ali fora, contundia-me deveras, e não sei se a morte não estaria no fim do desastre; cabeça partida, uma congestão, qualquer transtorno cá dentro, lá se me ia a ciência em flor. O almocreve salvara-me talvez a vida; era positivo; eu sentia-no no sangue que me agitava o coração. Bom almocreve! enquanto eu tornava à consciência de mim mesmo, ele cuidava de consertar os arreios do jumento, com muito zelo e arte. Resolvi dar-lhe três moedas de ouro das cinco que trazia comigo; não porque tal fosse o preço da minha vida, — essa era inestimável; mas porque era uma recompensa digna da dedicação com que ele me salvou. Está dito, dou-lhe as três moedas.

— Pronto, disse ele, apresentando-me a rédea da cavalgadura.

— Daqui a nada, respondi; deixa-me, que ainda não estou em mim...

— Ora qual!

— Pois não é certo que ia morrendo?

— Se o jumento corre por aí fora, é possível; mas, com a ajuda do Senhor, viu vosmecê que não aconteceu nada.

Fui aos alforjes, tirei um colete velho, em cujo bolso trazia as cinco moedas de ouro, e durante esse tempo cogitei se não era excessiva a gratificação, se não bastavam duas moedas. Talvez uma. Com efeito,

uma moeda era bastante para lhe dar estremeções de alegria. Examinei-lhe a roupa; era um pobre-diabo, que nunca jamais vira uma moeda de ouro. Portanto, uma moeda. Tirei-a, vi-a reluzir à luz do sol; não a viu o almocreve, porque eu tinha-lhe voltado as costas; mas suspeitou-o talvez, entrou a falar ao jumento de um modo significativo; dava-lhe conselhos, dizia-lhe que tomasse juízo, que o “senhor doutor” podia castigá-lo; um monólogo paternal. Valha-me Deus! até ouvi estalar um beijo: era o almocreve que lhe beijava a testa.

— Olé! exclamei.

— Queira vosmecê perdoar, mas o diabo do bicho está a olhar para a gente com tanta graça...

Ri-me, hesitei, meti-lhe na mão um cruzado em prata, cavalguei o jumento, e segui a trote largo, um pouco vexado, melhor direi um pouco incerto do efeito da pratinha. Mas a algumas braças de distância, olhei para trás, o almocreve fazia-me grandes cortesias, com evidentes mostras de contentamento. Adverti que devia ser assim mesmo; eu pagara-lhe bem, pagara-lhe talvez demais. Meti os dedos no bolso do colete que trazia no corpo e senti umas moedas de cobre; eram os vinténs que eu devera ter dado ao almocreve, em lugar do cruzado em prata. Porque, enfim, ele não levou em mira nenhuma recompensa ou virtude, cedeu a um impulso natural, ao temperamento, aos hábitos do ofício; acresce que a circunstância de estar, não mais adiante nem mais atrás, mas justamente no ponto do desastre, parecia constituí-lo simples instrumento da Providência; e de um ou de outro modo, o mérito do ato era positivamente nenhum. Fiquei desconsolado com esta reflexão, chamei-me pródigo, lancei o cruzado à conta das minhas dissipações antigas; tive (por que não direi tudo?) tive remorsos (MACHADO DE ASSIS, 2016, p. 64-65).

Aqui, galhofa e melancolia surgem igualmente da relação que Brás estabelece com a consciência moral proveniente da norma e do costume e o egoísmo tacanho tomado como fim último de sua vontade. O mesmo descaramento de Brás, que é deveras cômico pelo modo sinuoso em que se revela, também expõe uma crueldade na forma como marca uma distinção de classe. Há de se observar, desse modo, que, nessa passagem, apesar de anedótica, como bem observa Maya (2007, p. 60):

não predomina a graça: há uma tristeza da miséria moral, surpreendida profunda e singelamente, num contraste de impulsos individuais instintivos, mascarando-se com a lógica e fundindo-se na unidade do interesse de cada um. E o que à leitura subsiste não é a revolta, é a indulgência...

Em verdade, esse movimento aparentemente contrastante deixará o riso sempre em suspeita. Afinal, naturalmente esses fatores possuem interesses conflitivos. Recuperando os textos clássicos, Rouanet lembra a fala de Demócrito para

Hipócrates: “o riso é o melhor antídoto contra a melancolia”. De forma ampla, segundo essa lógica, o riso é tomado como remédio do espírito.

Estimulado por tal pensamento, Tristram Shandy de Sterne parte justamente do riso como alívio. “Porém, essa utilização do riso para neutralizar a melancolia é mais prática do que teórica. Em Sterne, ela faz parte de uma doutrina herdada de autores antigos, segundo a qual, como vimos, o riso é o melhor antídoto para a melancolia.” (ROUANET, 2007, 213). Essa noção é também reconhecida por Machado e configurada em tom irônico pela sequência dos capítulos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “Triste, mas curto” e “Curto, mas alegre”, dando a esse jogo cômico certo alívio após narrar seu primeiro contato com a morte.

Em todo caso, a forma machadiana é distinta da de Sterne. Ao contrário deste, na concepção de Rouanet (2007), Machado não possui ilusões a respeito do benefício terapêutico do riso. Em direção oposta, inclusive, o romance machadiano parece desacreditar que a melancolia pode ser curada. Com efeito, “a melancolia não somente não pode ser vencida pela alegria, mas torna-se ela própria uma fonte indireta de alegria” (ROUANET, 2007, p. 229).

A respeito dessa comparação trazida por Brás em seu prólogo, Merquior conclui que

O travo acre e angustiante que nos deixa a ‘galhofa’ de Machado falta por completo ao licor de Sterne; mas a natureza inquietadora do humor machadiano deriva justamente da sua propensão inquisitiva e filosófica, da sua qualidade de visão problematizadora. (MERQUIOR, 1990, p. 332).

Mas, se Machado inocula em seu riso uma visão problematizadora através do movimento irônico cambiante do narrador, será tanto mais preciso perceber a natureza dessa problematização quanto mais clara for a posição desse narrador. Por conseguinte, é necessário trazer novamente Machado como autor da obra e ler Brás à contrapelo de suas memórias.

Essa distinção é primordial para a análise da obra. Se tomamos Brás como narrador e autor supremo do romance, como sugerido em seu prólogo, teremos uma determinada visão da crítica que o livro propõe. Outra completamente distinta será aquela que toma Brás por personagem e o submete também ao olhar satírico do qual ele experimenta como observador.

Em rigor, está no centro da crítica apresentada pelo humor em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* a observação distanciada que permite perceber “colado ao Brás Cubas solidário de sua classe [...] o seu alter ego esclarecido, com horror a ela, piscando o olho para o leitor” (SCHWARZ, 2000, p. 81), ironizando a posição do narrador em denúncia da farsa burguesa em meio a barbárie colonial.

Ao colocar na posição de sujeito narrativo o tipo social de Brás Cubas — o verdadeiro alvo da sátira — Machado tomava um rumo perverso e desnorteante. Camuflada pela primeira pessoa do singular, que a ninguém ocorreria usar em prejuízo próprio e com propósito infamante, a imitação ferina dos comportamentos da elite criava um quadro de alta mistificação: cabe ao leitor descobrir que não está diante de um exemplo de auto-exame e requintada franqueza, mas de uma denúncia devastadora. (SCHWARZ, 2000, p. 119).

Através da figuração da vida privada e do enfoque psicológico dos personagens, Machado transforma um conflito abstrato em um conflito concreto. Ao dar voz a Brás Cubas, falou a elite inescrupulosa, não como classe, mas como indivíduo que vai do particular ao tipo, expressando o essencial do homem: suas relações, pensamentos e contradições. De tal modo, permite, mediante de seu dispositivo irônico, se não revelar as contradições sistemáticas da sociedade em que se insere, compreender os elementos fundamentais que subsidiam tais contradições.

Em uma leitura do humor em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, limitada pelo olhar satírico do narrador frente a realidade, é possível perceber como certas noções se reorientam dentro desse contexto. Tomada por Bergson como falta de *flexibilidade*, o humor em Brás Cubas ganha ares de *flexibilidade* em excesso, vide seu arsenal retórico para justificar algumas atitudes absurdas, como no caso da recompensa ao almocreve.

Isso demonstra a condição comum que o texto literário tem em sua relação com a realidade. No caso de “um romance que se assume antes de tudo como romance, levando adiante as possibilidades de não precisar mimetizar uma realidade ordenada” (FRANÇA, 2023, p.12), o que se busca perceber é o desenvolvimento psicológico dos personagens, o modo específico como ele enxerga a sociedade, como, afinal, o homem deriva de seu tempo.

Já Machado de Assis tange tal ponto ao falar do instinto de nacionalidade, ao buscar o sentimento íntimo próprio de seu tempo e espaço. Machado (1994, p. 3) nos

lembra, nessa esteira, que “a substância, não menos que os acessórios, reproduz geralmente a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações.”

Estaria, talvez na disposição humorística produzida por Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, um elemento específico de entendimento social. Uma visão única que revela, a partir da sua reflexão, uma leitura precisa de determinada forma da estrutura social brasileira. Uma vez que na expressão do personagem, é revelado “aquilo que o constitui de forma mais definitiva, suas raízes, possibilidades, ocidentalidade ou nacionalidade, em uma cena, em um minuto, tomando café, conversando, amando, chorando, sorrindo e fazendo rir” (FRANÇA, 2019, p. 8), o riso melancólico de Brás assim se configura como efeito particular em resposta às contradições em que se assenta o corpo social. É como se o olhar satírico empenhado por Brás iluminasse a ironia presente na sociedade e designasse ao riso a fórmula própria de sua leitura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se debruçar sobre o fazer literário, cabe ao leitor, ciente ou não da tarefa, lidar com uma série de elementos estéticos entrecruzados na ordem narrativa, cujo efeito mais ou menos será preciso pela capacidade do autor em representar literariamente algo que a experiência do leitor capte como matéria de reflexão sobre a sua própria realidade.

Se à literatura apetece uma linguagem que atravesse a subjetividade particular e atinja a o espaço tensional entre o particular e o universal, revelando algum aspecto específico da experiência humana, há certos elementos, como o humor, que, em análise, podem ser pensados na composição dessa liga que se trama no texto entre a palavra e o mundo.

Buscando compreender melhor essa lógica, o interesse deste trabalho partiu da percepção de que o humor e a ironia, presentes na escrita de Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, não representam apenas um traço estilístico do autor, mas elemento estabilizador e constitutivo do romance.

Através do presente estudo, em um cotejamento entre uma teoria do humor literário e algumas passagens de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, foi possível constatar que o humor se destaca como figura de expressão retórica e literária que toma forma diversa na obra, principalmente através da ironia, ora como expressão irônica do narrador em relação ao leitor, ora como ironia formal do próprio fazer literário, ora como autoironia.

A fim de examinar, portanto, os fundamentos desse humor, partiu-se da noção teorizada por Bergson que: a) define o humor enquanto aspecto próprio do humano, b) relaciona o humor ao afastamento da *flexibilidade* do caráter humano e c) caracteriza o humor como gesto social. A partir dessa noção, procurou-se investigar alguns possíveis usos do cômico na literatura e aprofundar a análise sobre o papel do humor como crítica, mais especificamente dentro da sátira.

Assim, buscou-se nos textos de João Adolfo Hansen e de György Lukács, bases para compreender a construção humorística da sátira, tanto como objeto punitivo e moralizante, no caso do uso feito por Gregório de Matos, no século XVII, e descrito por Hansen, quanto como método criativo de expor as contradições sociais

através de sua crítica material, histórica e socialmente localizada – quando distante do idealismo -, frente a sociedade burguesa, estudado por Lukács.

Chegando às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, foi possível constatar como seu caráter humorístico, em contradição ao que Moretti chamou de seriedade do romance burguês, tem grande relação com a disposição movediça de seu narrador, espalhada, por seu método de composição, pela própria estrutura da obra, em uma sequência constante de ação e digressão.

A partir, então, da análise de algumas passagens do romance, verificou-se uma possível relação entre essa disposição cambiante do narrador e um olhar satírico que as revela como contradição relativa ao próprio sistema social em que ela está inserida. Conforme apontado por Schwarz, a chamada volubilidade de Brás Cubas é governada por conveniências que marcam sua posição de classe, de modo que se compreende, em sua composição irônica, as características próprias de seu ambiente social. Dessa forma, a contradição, tomada como base do funcionamento social, acaba plasmada pelo humor de Brás Cubas.

Confere-se, assim, ao riso produzido pelo humor do texto de Machado, o sabor agri-doce contrastante entre o ridículo apresentado pela figura peculiar de Brás Cubas e a consternação frente à barbaridade que permeia seu discurso. Dois polos que se encontram no conjunto da obra - utilizando a imagem produzida por Machado, como síntese entre galhofa e melancolia.

Conforme apontado, contudo, ciente de suas limitações, este trabalho restringiu-se à análise de determinadas passagens da obra em questão, deixando, por conseguinte, uma série de elementos relativos à presença do humor em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* alheios ao estudo. Ademais, como evidenciado, o humor presente no texto é profundo e diverso, suscitando um sem-número de abordagens no campo da análise literária. Logo, é relevante pensar que avanços, no sentido de estabelecer mais leituras sobre o humor enquanto elemento composicional do romance, são possíveis. O que este trabalho apresenta, dessa forma, é apenas uma breve leitura sobre os possíveis usos desse humor de um ponto de vista analítico como forma discursiva, compreendendo, assim, a relevância que tais estudos podem representar no campo literário.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BASTOS, Semíramis Deusdedith Teixeira. **Estratégias composicionais de um autor brasileiro: um estudo sobre a ironia, a paródia e a sátira em contos de Machado de Assis**. Tese (doutorado em literatura comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. 1. ed. São Paulo: Edipro, 2018.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 53. ed. São Paulo: Cultrix, 2021.

CANDIDO, Antonio. **Esquema Machado de Assis**. In. CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1968.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da Malandragem**. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1993

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos**. 2º Volume. 6. Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia, humor e fingimento literário**. In. DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Resultados da pesquisa ironia e humor na literatura*. Minas Gerais: Cadernos de pesquisa - Núcleo de Assessoramento à Pesquisa, Faculdade de Letras da UFMG, 1994.

FRANÇA, E. M. **Antropofagia, sentimento íntimo e sincronicidade: uma possível introdução para a análise do humor na literatura brasileira**. Acta Scientiarum. Language and Culture, v. 41, n. 1, p. e41781, 5 abr. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/41781>. Acesso em: 29 jan. 2024.

FRANÇA, E. M. **Humor, psicologia e revelação em Machado de Assis**. *Nau Literária*, [S. l.], v. 18, n. 03, 2023. DOI: 10.22456/1981-4526.117864. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/117864>. Acesso em: 29 jan. 2024.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente - VOLUME VIII**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

GUIMARÃES, L. C. **Reflexões Sobre Humor e Estética Literária**. *UNOPAR Cient., Ciênc. Human. Educ.*, Londrina, v. 8, n. 1, p. 33-38, jun. 2007. Disponível em: <https://revistaensinoeducacao.pgsscogna.com.br/ensino/article/view/1040>. Acesso em: 29 jan. 2024.

GUIMARÃES, Rodrigo. **Memórias Póstumas de Brás Cubas: a errata pensante e a reescritura dos vermes**. *Itinerários*, Araraquara, n. 29, p.287-300, jul./dez. 2009.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LUKÁCS, György. **A questão da sátira**. In. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932 - 1967*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Notícia da atual literatura brasileira - Instinto de nacionalidade**. In. *Obra Completa de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. In. *Todos os romances e contos consagrados: volume 2*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

MAYA, Alcides. **Machado de Assis: algumas notas sobre o humour**. 3. ed. Porto Alegre: Movimento; Santa Maria: UFSM, 2007.

MERQUIOR, José Guilherme. **Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas**. In. Crítica 1964 - 1989. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990

MORETTI, Franco. **O século sério**. Novos Estudos CEBRAP. V.1. n. 65, p. 3-33, março, 2003.

PASTA JÚNIOR, José Antonio. **Volubilidade e ideia fixa**. Sinal de Menos, ano 2, n. 4, p. 13-25, fevereiro, 2010.

PEREIRA, Lucia Miguel. **Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)**. 6. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2017.

RENSHAW, Parke. **O humor em “la iá garcia” e Brás Cubas**”. Luso-Brazilian Review. V. 9, n. 1, pp. 13–20, 1972. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3512835>. Accessed 29 Jan. 2024.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e melancolia - a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHOEPS, Luciana Antonini. **Éthos, corpo, ironia e uma política da escrita do defunto autor de Machado de Assis**. Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura, São Cristóvão-SE, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/6305>. Acesso em: 29 jan. 2024.

SCHWARZ, Roberto. **A poesia envenenada de Dom Casmurro**. Novos Estudos Cebap Nº 29 – Março de 1991 (primeira parte) e SCHWARZ, Roberto. Duas Meninas, SP: Cia. Das Letras, 1997 (segunda parte).

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.