

## ESTUDOS SOBRE A IRONIA EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: UMA FENDA NA VOZ DO NARRADOR NARCISISTA

LUCIANA BRANDÃO LEAL

Universidade Federal de Viçosa  
Florestal, Minas Gerais, Brasil

**Resumo:** Este artigo propõe uma leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, a partir da perspectiva irônica do narrador, tema já amplamente estudado por críticos da obra machadiana. Apresenta-se uma revisão de literatura sobre a ironia nessa obra machadiana, por se tratar de um conceito basilar para interpretação da narrativa. As passagens irônicas tangenciam temas da sociedade brasileira do século XIX e se desdobram nos conceitos que nos fazem problematizar a modernidade, tempo em que se percebe a ditadura de padrões de ultranarcisismo. Os conceitos de "ironia", "riso", assim como os subsídios teóricos trazidos pela fortuna crítica do autor, foram fundamentais para o desenvolvimento das ideias propostas nesta análise, que sugerem a polifonia presente no texto e na própria voz narrativa.

**Palavras-chave:** ironia; Machado de Assis; *Memórias póstumas de Brás Cubas*; riso; polifonia.

### ROUTES ON IRONY IN POSTHUMOUS MEMOIRS OF BRÁS CUBAS: A SLIT IN THE VOICE OF THE NARCISSISTIC NARRATOR

**Abstract:** This article proposes a reading of *Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, by Machado de Assis, from the narrator's ironic perspective, a theme already widely studied by critics of Machado's work. A review of the literature on irony in this Machado's work is presented, as it is a basic concept for the interpretation of the narrative. The ironic passages touch upon themes of Brazilian society in the 19th century and unfold to concepts that make us problematize modernity, a time in which the dictatorship of ultranarcissistic patterns is perceived. The concepts of "irony", "laughter", as well as the theoretical subsidies brought by the critical fortune of the author were fundamental for the development of the ideas proposed in this analysis, which even suggest the polyphony present in the text and in the narrative voice itself.

**Keywords:** irony; Machado de Assis; *Posthumous Memoirs of Brás Cubas*; laughter; polyphony.

**E**m *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz analisa a complexidade do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* para afirmar que “a prosa narrativa machadiana é das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo” (SCHWARZ, 2000, p. 11). No ensaio “A novidade das *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, o crítico estabelece, ainda, que essa não é apenas a primeira grande obra de Machado de Assis, mas também o primeiro grande romance da nossa literatura, uma obra-prima do século XIX, responsável por “desmanchar o acanhamento histórico de nossa cultura, de arrancá-la à sua irrelevância” (SCHWARZ, 1998, p. 47).

Publicada em 1881, essa narrativa apresenta as experiências de um solteirão, rico e desocupado, típico herdeiro da elite brasileira do século XIX – “um Cubas!” (ASSIS, 2012, p. 22). Em suas primeiras linhas, com a pachorra que lhe é peculiar, o narrador, Brás Cubas, elabora uma dedicatória agressiva e macabra, em que se lê: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver, dedico como saudosa lembrança, estas Memórias Póstumas” (ASSIS, 2012, p. 21). O prólogo apela ao leitor e introduz os cento e sessenta capítulos, cujos episódios contemplam fatos do nascimento, em 1805, à morte, em 1869.

Regina Zilberman (2012) estuda as fontes primárias de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e afirma que a primeira versão da narrativa – editada em folhetim – tinha como epígrafe os versos de *As you like it*, de Shakespeare: “I will chide no breather in the world but myself; against whom I know most faults”: “Não é o meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões” (ASSIS, 1880 apud ZILBERMAN, 2012, p. 67). Já na primeira edição publicada em livro, esse trecho é substituído pela famosa dedicatória em forma de epitáfio. Zilberman (2012, p. 67) considera que este seja o “aspecto mais notável da passagem da primeira para as edições seguintes da obra”. Na primeira epígrafe, na voz do narrador, parece haver certa humildade e reconhecimento da própria insignificância frente ao mundo, características que não condizem com a personalidade volúvel e rebelde de Brás Cubas. “Menos ainda com o caráter indisciplinado, o temperamento imoderado e o culto à ociosidade que caracterizam a figura do protagonista do romance” (ZILBERMAN, 2012, p. 67).

José Guilherme Merquior (1972, p. 13) propõe que esse romance “é um representante moderno do gênero cômico-fantástico”. Baseado em estudos de Mikhail Bakhtin sobre Rabelais e Dostoiévski, o crítico analisa os vínculos

de Machado de Assis com a tradição da sátira menipeia<sup>1</sup> difundida, na literatura ocidental, através da obra de Luciano de Samósata. Merquior (1972) destaca como características desse gênero: a ausência de qualquer atributo enobecedor na caracterização das personagens e em suas ações; a mistura do sério e do cômico; a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança; a representação de estados psíquicos alterados, como o delírio de Brás Cubas; e o uso constante de gêneros intercalados. Enylton de Sá Rego (1989) retoma as análises de Merquior (1972) para investigar as relações entre *Memórias póstumas* e a tradição da sátira menipeia, assinalando que o caráter inovador de seus modelos se deve à união do "diálogo filosófico" a um "gênero inferior – a comédia popular" (REGO, 1989, p. 47). Através da mistura do sério e do cômico, a obra luciânica rompe com as convenções que regulavam os gêneros tradicionais da época, inaugurando uma nova linguagem, própria dos textos híbridos: "Sua linguagem é essencialmente ambígua, dessacralizando todas as verdades absolutas, solapando inclusive as próprias afirmações" (REGO, 1989, p. 51). Fato curioso é que, em sua biblioteca, Machado de Assis possuía dois exemplares das *Obras completas* de Luciano de Samósata, traduções francesas datadas de 1874, período em que a ficção machadiana passa por mudanças consideráveis, culminando na publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Sergio Paulo Rouanet reafirma que as afinidades estruturais entre Sterne, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis são fruto da filiação desses artistas à tradição luciânica. Quando Rouanet (2007) define a "forma shandiana" de Machado de Assis, explica que o clássico brasileiro (*Memórias póstumas de Brás Cubas*) apresenta grandes semelhanças com o livro *A vida e as opiniões de Tristram Shandy, cavalheiro*, de Laurence Sterne. A "forma shandiana" é caracterizada pela presença constante e arbitrária do narrador, ilustrada pelo pronome "eu", que marca a narrativa em primeira pessoa; pela digressividade e fragmentação da narrativa, pelo tratamento peculiar e subjetivo dado ao tempo e ao espaço; pela interpenetração do riso e da melancolia. O autêntico estilo shandiano, lembra Rouanet, está no riso. O riso, para os antigos pensadores, seria o melhor antídoto contra a melancolia, e esse pensamento é compartilhado por Tristram Shandy.

---

<sup>1</sup> A vinculação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* à sátira menipeia é apontada, primeiramente, por Merquior (1972) e retomada por outros críticos literários que estudam essa obra de Machado de Assis.

No prólogo, "Ao leitor", Brás Cubas estabelece a sua linhagem e sua filiação a modelos anteriores: "Se adotei a forma livre de um Sterne [...]" (ASSIS, 2012, p. 24). De fato, como interpreta Marta de Senna (2008), Machado de Assis se aventura pela técnica dos deslocamentos proposta por Sterne, quando em *Viagem sentimental* escreve seu prefácio no "meio" do livro. No romance machadiano, esse distanciamento é levado ao extremo, pois há um deslocamento no tempo da escrita: *post mortem*.

Quando apresenta seu finado-autor, Brás Cubas, Machado de Assis radicaliza o formato do romance em primeira pessoa, com proposta originalíssima. A partir de uma voz deslocada no tempo e no espaço, o leitor não encontrará um narrador por trás do narrador, mas sim uma personagem, aquele que Brás Cubas foi e já não é mais, pois o "eu" de agora rejeita, de certa forma, o "eu" de outrora. Para o leitor, revela-se uma "fenda" entre o "eu" da enunciação (Brás Cubas, narrador) e o "eu" do enunciado (Brás Cubas, personagem). Na condição de defunto-autor, Brás adquire a autoconsciência que lhe permite julgar sua vida passada, podendo, assim, "denunciar o disfarce externo do próprio rosto" (SOUZA, 2006, p. 29).

Nesse movimento questionador, a ironia faz-se presente, que é assim definida por Vladimir Propp (1992, p. 125):

[...] na ironia expressa-se com as palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário. Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala.

Em suas reflexões sobre a ironia no processo enunciativo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Eduardo Calbucci (2010, p. 160) explica que "trata-se de uma estratégia discursiva de polifonia, que funciona como uma confirmação do estatuto dialógico da linguagem e que, como tal, pode ser empregada como valor argumentativo". Portanto, segundo esse ponto de vista, a cosmovisão carnavalesca presente na obra se justifica porque essa filiação tem objetivos críticos precisos: "de desestabilização do discurso moralizante tradicional" (CALBUCCI, 2010, p. 139). Nesse empenho, vale ressaltar, como diz Calbucci (2010, p. 139), que Brás é, simultaneamente, "produtor e alvo dessas críticas". O crítico explica: o narrador é alvo no primeiro nível enunciativo e produtor, no segundo nível enunciativo.

Nesse sentido, evidencia-se a polifonia proposta por Bakhtin (2002 apud CALBUCCI, 2010), para quem o dialogismo é inerente ao discurso e

incorpora ao enunciado as formações ideológicas. Eduardo Calbucci estuda os processos enunciativos na obra de Machado de Assis à luz de Bakhtin e explica:

Necessariamente, para que exista ironia, é preciso que haja duas vozes contrárias, uma marcada no enunciado (o 'pensamento em causa') e outra pressuposta ('outro pensamento') manifestando valores opostos (ligando-se ao 'pensamento em causa por uma relação de contrários'). Semioticamente, ao deparar com a ironia, estamos diante de um discurso polifônico, em que se nota uma fenda, uma cisão, um descompasso programado entre enunciado e enunciação. (CALBUCCI, 2010, p. 159-160).

Como adverte Carlos Drummond de Andrade, nos versos do poema "A um bruxo, com amor": "A dúvida/apalpa o mármore da verdade, a descobrir/a fenda necessária." (ANDRADE, 2010, p. 323). Para que exista ironia, é essencial que haja contraste entre a "aparência" e a "realidade".

Na verdade, quando um defeito é apontado por meio da qualidade que se opõe a ele, o aspecto negativo é realçado, torna-se evidente. Como assinala Saraiva (1993, p. 79), "A ironia faz migrar para o cômico efeitos instaurados pelo trágico e, para o trágico, efeitos radicados no cômico, de modo que as relações transtextuais reafirmam a heterogeneidade das *Memórias Póstumas*".

Algumas estratégias são potencialmente irônicas nesse romance machadiano, como as manifestações da "volubilidade" de Brás Cubas e sua maneira arbitrária de tratar o tempo e o espaço. "Déspota em tudo" – nos diz Sergio Paulo Rouanet (2007, p. 192) – "ele quer ser também senhor do tempo". No capítulo XIII, "Um salto", o narrador evidencia sua arbitrariedade temporal: "Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, contar, dar cacholetas, apanhá-las, e ir fazer diabruras, ora nos morros, ora na praia, onde quer que fosse propício a ociosos" (ASSIS, 2012, p. 62). A volubilidade, como nos diz Calbucci (2010), caracteriza Brás como ator do enunciado. Aproveitando-se da onisciência autobiográfica, ele interliga e funde os episódios, submetendo-os à falta de rigor das lembranças, e justifica: "[...] 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..." (ASSIS, 2012, p. 156).

É também essa mesma condição de privilégio que lhe confere o poder de dizer o que pensa, sem pudor ou medo de proferir juízos de valor; “pois não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados” (ASSIS, 2012, p. 89). O que não lhe falta, inclusive, é o (re)conhecimento de seus próprios privilégios, portanto Brás demonstra saber e se apoderar de suas vantagens, podendo manifestar-se livremente sobre qualquer situação:

Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças, obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência [...]. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, contestar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há plateia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte. (ASSIS, 2012, p. 88-89).

Ironicamente, é quando está cercado por um caixão e preso à condição de defunto que Brás Cubas se sente completamente livre; aliás, a condição de falar depois de morto seria “ideal” para o registro autobiográfico, e imprime uma extraordinária mobilidade ao enredo de *Memórias póstumas*. Desde as primeiras linhas do romance, temos um sujeito volúvel, que diz: “Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim” (ASSIS, 2012, p. 27), e, o que parecia uma reflexão, revela-se, nas linhas seguintes, como o interesse de propor algo “galante e novo” (ASSIS, 2012, p. 27). A partir daí, como diz Schwarz, a “volubilidade narrativa” é levada ao extremo metonimicamente: o narrador caprichoso nos conta sua vida, também recheada de caprichos, de uma forma caprichosa. Segundo Schwarz, “tudo isso leva a uma espécie de universalização do capricho, a uma espécie de magnificação monstruosa deste” (SCHWARZ, 1998, p. 50).

Nos primeiros romances, como observa Schwarz, a manifestação da “vontade arbitrária” das classes sociais privilegiadas existe enquanto tema. “Ela está presente como problema, como característica de um certo tipo de personagem e como característica de classe” (SCHWARZ, 1998, p. 50). Após 1881, com Brás Cubas, a “vontade arbitrária” se manifesta também enquanto forma, é um princípio de organização da narrativa. A partir do momento em que o conteúdo vira forma, “passa a determinar a totalidade do romance, tudo passa por sua impregnação” (SCHWARZ, 1998, p. 62).

A feição máxima da volubilidade de Brás Cubas é em relação ao leitor, que é um participante ativo na narrativa. Brás Cubas se comporta de forma desdenhosa e desrespeitosa desde o primeiro momento, quando infringe uma regra básica: a de começar as coisas pelo começo e terminar pelo fim. As afrontas ao leitor acontecem em vários planos: na manipulação do tempo, na arquitetura geral da narrativa e, sobretudo, nos constantes “piparotes” prometidos desde o prólogo. Calbucci (2010, p. 229) analisa os processos enunciativos do livro e afirma: “como ator da enunciação, Brás também dá mostras de instabilidade, uma vez que o estilo ébrio, digressivo [...] consiste numa volubilidade enunciativa”. O protagonista “deita e rola”, aproveitando, ao máximo, seu poder de “tudo saber”, que é dado apenas àquele que já viveu todos os acontecimentos, e pode contá-los de maneira arbitrária. Esta conduta desmedida e irônica não estava presente nos romances machadianos da primeira fase, nos quais os narradores eram muito mais comportados do que o desrespeitoso “herói” de *Memórias póstumas*.

Em *Memórias póstumas*, o espectador está presente, e, mais que isso, é um interlocutor participativo. Um traço notável é o emprego dos vocativos, que têm como finalidade sustentar o diálogo com o leitor e (re)velar as malícias do discurso do protagonista. Alfredo Bosi (2006, p. 25) observa: “a relação do narrador com o leitor move-se através de todas as variações de sadismo desde a aparente deferência até a aberta agressão”. Brás demonstra se importar com os possíveis julgamentos dos leitores, mas a pífia consideração parece muito mais uma bajulação, em vocativos irônicos: “fino leitor”, “amado leitor”, “leitor amigo”, “alma sensível”; todavia, tal cordialidade se desfaz rapidamente, dando lugar aos insultos: “leitor obtuso”, “leitor ignaro” e muitos outros.

A princípio, Brás parece promover seu interlocutor ao *status* de parceiro, convidando-o a participar da tessitura da narrativa: “Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo” (ASSIS, 2012, p. 30). Entretanto, logo começam os desaforos e as afrontas. Quando o protagonista propõe sua teoria sobre a importância da ponta do nariz, por exemplo, julga que o leitor lhe fará uma objeção e o critica: “Leitor obtuso, isso prova que nunca entraste no cérebro de um chapeleiro” (ASSIS, 2012, p. 125). Além de “tapado”, o leitor é também distraído: “Se esse mundo não fosse uma região de espíritos desatentos, era escusado lembrar ao leitor que eu só afirmo certas leis, quando as possuo de veras” (ASSIS, 2012, p. 194). Se já não fosse o bastante, o leitor é um ignorante: “Leitor ignaro, se não guardas as cartas da

juventude, não conhecerás um dia a filosofia das folhas velhas” (ASSIS, 2012, p. 111-112).

O romance é marcado por certa melancolia em relação ao homem e seu destino, e a tônica que impera é a da ironia. Um traço peculiar da escrita machadiana são os narradores que, segundo Machado (1998, p. 25), “parecem deliciar-se em atirar ácido nas feridas alheias”. Esses narradores, cujo ressentimento parece atingir os outros homens, se mostram atormentados pela precariedade de tudo. Baseado nisso, Patrick Pessoa (2008, p. 153) explica tal conduta: “Se os homens não sabiam que tudo era nada e que tudo redundaria em nada, ele, Brás Cubas, encarregar-se-ia de mostrar-lhes”.

Através do diálogo com seus leitores, Brás Cubas pretende compartilhar o sentimento trágico em relação ao homem e à sociedade, mostrando-lhes que as relações são vazias, o homem é mau, a Natureza é madrasta. Esta iniciativa, inclusive, é muito irônica, pois ele já está morto e não tem mais com o que se preocupar. Já aos homens, deserdados pela Natureza, restam as lutas desordenadas e sem fim, motivadas pelo irracionalismo da vontade, além do desejo narcísico pelo poder.

Dizer algo e “desdizer” imediatamente é um procedimento constante no livro. Após garantir que “a obra em si mesma é tudo”, o narrador revela-se preocupado com a simpatia da opinião. Brás começa um capítulo dizendo que seria melhor suprimir o capítulo anterior, mas não suprime nada. Diz que a “genealogia moral” da personagem Lobo Neves merece um capítulo, mas decide que é melhor não escrever sobre isso, e não escreve mesmo. O narrador descumprir as regras que ele mesmo acaba de definir, tudo isso de uma hora para outra, em alta velocidade, sem interrupções. Tudo o que Brás faz tem por medida seus próprios interesses e veleidades. Ao final, o romance acaba em nada, toda essa superioridade se apresenta como marcas narcísicas de um sujeito vazio. Aliás, Brás Cubas é um Narciso, preso ao espelho d’água, em que vê refletida toda sua classe. Como se sabe, o narcisismo recupera a essência egoísta da supervalorização de si. No discurso de Brás Cubas, a necessidade de ser notado se expressa de várias formas, especialmente pela insistência em chamar a atenção do leitor. Como resultado, o leitor ri o tempo todo, mas a “fenda” da ironia mostra um “eu” melancólico.

Autores clássicos diferenciavam dois tipos de riso: o patológico, visto como sintoma da loucura; e o medicinal, responsável por purgar o corpo e o espírito dos sintomas da bile negra. Neste caso, o riso era visto como antídoto contra o excesso da bile negra. Moacyr Scliar (2003, p. 106) justifica: “Era



preciso contrapor à melancolia algum antídoto espiritual para evitar que o ar do tempo se tornasse inespíavel. E assim surge o entusiasmo”.

A explicação histórica sobre a convicção de que o riso seria capaz de neutralizar os efeitos da melancolia originou-se a partir de cartas apócrifas escritas por Hipócrates de Cós, posteriormente publicadas no livro *Sobre o riso e a loucura*. Tais documentos relatam uma visita de Hipócrates a Demócrito, que, na opinião dos moradores de Abdera, parecia ter enlouquecido, pois ria muito e de tudo, “um riso muito extravagante, muito distante do usual” (HIPÓCRATES, 2011, p. 52). Hipócrates encontrou seu amigo e filósofo no alto de uma elevada colina, sentado debaixo de uma árvore, escrevendo com entusiasmo e vigor. Ao seu redor, vários corpos de animais estavam esquartejados. Demócrito não parava de rir, mas justificou a Hipócrates que não havia perdido a sanidade, e que escrevia um livro sobre a loucura e as possíveis formas de curá-la. Por isso, dissecava os animais, na expectativa de descobrir a origem e a natureza da bile negra, por ser esta a causa da loucura, do delírio e da melancolia. Enquanto não descobrisse a cura para a melancolia, portanto, o riso parecia ser a melhor forma de sobreviver. Moacyr Scliar (2003, p. 112) analisa essa passagem: “Riso e sarcasmo passaram assim a ser vistos como parte de uma concepção filosófica do mundo”. O riso fora considerado, então, um remédio contra a melancolia e, em forma de uma gargalhada, seria capaz de “sacudir o melancólico, de arrancá-lo à sua passiva (e irritante) imobilidade” (SCLIAR, 2003, p. 113).

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* o que parece é que a função do riso é desacreditar que a melancolia pode ser curada. É, justamente, a grande ironia do livro: não há solução alguma para a melancolia humana, pois ela é própria do narcisismo e do egoísmo que constituem a sociedade, ambos também incuráveis. O gosto do humor do narrador machadiano é outro: angustiante. Em Machado de Assis, o humor é uma atitude eminentemente filosófica, mas essa “filosofia”, além de, aparentemente, não valer muita coisa, não resolve os impasses do protagonista. No prólogo publicado a partir da terceira edição (em livro, datada de 1899) pode-se ler: “Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho” (ASSIS, 2012, p. 24).

O tom das *Memórias póstumas* é o que as diferencia, segundo Merquior (1979, p. 167), de seus modelos: “Essa ironia álgida, eivada de ‘rabugens de pessimismo’, como confessa o finado autor, é muito diversa do humorismo

eminentemente simpático e sentimental de *Tristram Shandy*". No romance brasileiro, o riso não tem objetivo terapêutico e não é responsável por purgar o corpo e o espírito dos humores melancólicos, ao contrário, o riso acentua a melancolia, cria uma manifestação monstruosa dela.

O riso patológico é evidenciado no momento em que a Natureza ou Pandora ri, no episódio do delírio: "A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das coisas externas" (ASSIS, 2012, p. 42). Nessa passagem, o riso funciona principalmente em sua dimensão ameaçadora; ecoa ruidoso, expressão de melancolia, de ironia, de desespero. "O cômico deixa de ser o antídoto do luto. Pelo contrário, ele se torna o lado interno do luto" (ROUANET, 2007, p. 233).

Vladimir Propp, em *Comicidade e riso*, recorre à definição do historiador soviético R. Iurêniev para enumerar os diferentes aspectos do riso. Há, segundo ele, o riso de zombaria, no qual o vasto campo da sátira se baseia; além disso, é exatamente esse tipo de riso que mais se encontra na vida e na tessitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O defunto-autor acredita ser possível rir do homem em quase todas as suas manifestações; a ele não escapa nem o domínio do sofrimento, pois, nesses casos, podem ser ridículos os aspectos do homem, seus comportamentos e caráter (ou a falta dele). Trata-se de uma satisfação maligna de rebaixar e zombar, anunciar os abismos humanos. Brás Cubas admite: "Eu, prestes a deixar o mundo, sentia um prazer satânico em mofar dele, em persuadir-me que não deixava nada" (ASSIS, 2012, p. 38).

O olhar galhofeiro do narrador não se detém diante de nada, não deixa sobrar "pedra sobre pedra" (SCHWARZ, 2000, p. 21). No "riso mau" (PROPP, 1992, p. 159) os defeitos são aumentados, inflamados, uma forma de cultivar os sentimentos ruins e a maledicência. Esse tipo de riso satisfaz àqueles que não creem em nenhum impulso ou atitude nobre, que detectam em todo lugar a falsidade e a hipocrisia, os misantropos – convictos de que por trás das ações humanas não há nenhuma louvável motivação. "Este riso é pseudotrágico, às vezes tragicômico" (PROPP, 1992, p. 159). O "riso mau", diz Propp, não está diretamente ligado à comicidade, mas esse riso pode ser objeto de humor, pelo mesmo princípio pelo qual podem ser cômicos os defeitos humanos.

No capítulo "Óbito do autor", Brás Cubas narra sua morte e lamenta, de uma maneira sarcástica, que apenas onze amigos acompanharam seu enterro. Os argumentos que o defunto-autor usa para justificar a pequena

popularidade do seu funeral são ridículos. Para explicar o número exíguo de presentes, o narrador busca justificativas: "Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia..." (ASSIS, 2012, p. 28). Um dos poucos presentes, "daqueles fiéis da última hora", resolveu discursar à beira da cova sobre o "ilustre finado", palavras que não disfarçaram o tom de bajulação:

Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas no céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado. (ASSIS, 2012, p. 28).

O narrador exclama: "Bom e fiel amigo!", para depois piscar para o leitor, mostrando o que estava por trás de tantos elogios: "Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei" (ASSIS, 2012, p. 28). O tom exclamativo é típico do deboche. A ironia é particularmente expressiva na linguagem falada, quando se faz uso de uma particular entonação escarnecedora. No romance, a pontuação, a ênfase e os vazios do texto cumprem essa função.

Lélia Parreira Duarte (2006, p. 19) explica que a ironia serve à literatura, porque "busca um leitor que não seja passivo", mas esteja atento às "piscadelas" do autor-modelo. O leitor precisa ser também capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos, e, por isso, "o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar" (DUARTE, 2006, p. 19). Na passagem citada, quando Brás Cubas exclama "Bom e fiel amigo!", espera que o público reconheça a incredulidade de sua reflexão. A contradição entre as palavras e as ideias revela que o narrador vê simultaneamente o verso e o reverso da situação.

A descrição da personagem Marcela e do seu amor por Brás Cubas também é bastante irônica. O defunto-autor ironiza a verdadeira motivação do afeto da linda Marcela. A bela dama espanhola, amiga dos rapazes e do dinheiro, é um retrato fiel da verdadeira intenção que move as relações humanas. Fica então exposta a relação amor/dinheiro, uma das primeiras lições da vida do narrador. Com Marcela, Brás aprende que tudo tem um preço, inclusive o amor: "Era o meu universo; mas ai triste! não o era de graça. Foi-me preciso coligir dinheiro, multiplicá-lo, inventá-lo" (ASSIS, 2012, p. 68). Ciente disso, Brás afirma: "Certo é que os diamantes

corrompam-me um pouco a felicidade; mas não é menos certo que uma dama bonita pode muito bem amar os gregos e os seus presentes” (ASSIS, 2012, p. 75). Neste “universal comércio dos corações” (ASSIS, 2012, p. 71), troca-se afeto por apólices, sedas, colares, brincos e anéis; afinal, questiona o narrador: “Bons joalheiros, que seria do amor se não fossem vossos dices e fiados?” (ASSIS, 2012, p. 71). As palavras de Brás Cubas revelam, ironicamente, a verdade que está por trás do amor de Marcela: as sedas e as joias que ela ganhava de presente. “O amor dura o tempo da boa vontade dos joalheiros em fiarem aos enamorados” (MURICY, 1988, p. 103).

Ao descrever a personagem Cotrim, no capítulo “O verdadeiro Cotrim”, Brás Cubas faz uma descrição moral de seu cunhado e, por detrás dos elogios, como as afirmações de que ele “era um modelo” e “possuía um caráter ferozmente honrado”, o protagonista deixa transparecer o tom acentuadamente irônico. Na realidade, Cotrim, além de avarento, era cruel e desumano. Como se isso não bastasse, era ainda vaidoso, tinha o hábito de subordinar a filantropia à consideração pública, mandando para os jornais as notícias dos benefícios que praticava, sob a justificativa de que “as boas ações eram contagiosas quando públicas” (ASSIS, 2012, p. 221). A conduta de Cotrim, por claro exemplo, explicita o outro lado da moral, que se interessa pelo proveito próprio. Vejamos a descrição que o narrador apresenta de seu cunhado Cotrim em uma das magistrais ironias do livro:

Talvez pareça excessivo o escrúpulo do Cotrim, a quem não souber que ele possuía um caráter ferozmente honrado. Eu mesmo fui injusto com ele durante os anos que se seguiram ao inventário de meu pai. Reconheço que era um modelo. Arguam-no de avareza, e cuido que tinham razão; mas a avareza é apenas a exageração de uma virtude e as virtudes devem ser como os orçamentos: melhor é o saldo que o *deficit*. Como era muito seco de maneiras tinha inimigos, que chegavam a acusá-lo de bárbaro. O único fato alegado neste particular era o de mandar com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue; mas, além de que ele só mandava os perversos e os fujões, ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos, habituara-se de certo modo ao trato um pouco mais duro que esse gênero de negócio requeria, e não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais. (ASSIS, 2012, p. 221-222).

As passagens citadas confirmam o que sugere Augusto Meyer. Pelas evidências da narrativa, além da análise de seu “verso e reverso”, é possível

surpreender, no íntimo da alma dos narradores de Machado de Assis, a inexorável sombra do niilismo, sombra que o persegue e condiciona o comportamento irônico:

Em todo esse dar de ombros que é a obra de Machado, há um espectador que julga, mas se compraz na vaidade do espetáculo. Sem espetáculo, acabou-se o vício gostoso da ironia. Quem humoriza tem de certo modo a ilusão do camarote, pensa que está acima dos outros, pobres diabos lá na plateia. É verdade que o humor envolve uma forma de autoironia, como se tratasse de evitar o ridículo dessa ilusão. Mas o humorista depende do seu espetáculo e afirma o direito de julgar. O mundo é absurdo, a vida é uma farsa, diz ele. (MEYER, 2008, p. 81).

Aos empreendimentos literários modernos cumpre a função de discutir o sentido da existência, problematizando a conduta do homem e sua forma de estar no mundo. Merquior (1979) garante que o maior mérito da obra de Machado de Assis está em ter introduzido nas letras brasileiras essa orientação problematizadora, o que é próprio de toda grande obra de arte, mas não existia no Brasil antes dele. "Machado universalizou decisivamente a mensagem da literatura brasileira. Com ele é que as nossas letras, enfim compenetradas da função predominante da literatura da era contemporânea – a função problematizadora da vida" (MERQUIOR, 1979, p. 185).

Encontramos, então, uma possível resposta para a célebre questão sugerida por Italo Calvino: Por que ler os clássicos? "Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado" (CALVINO, 2007, p. 10). Um clássico da literatura se constitui como tal pela constante tensão entre questão e resposta, entre problema e solução, que pode provocar, apesar das sucessivas leituras, uma nova compreensão, e determinar a retomada do diálogo do presente com o passado. Na verdade, como nos diz Calvino (2007, p. 11), "um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer". Mais uma vez, retoma-se a estratégia da ironia, que também contribui para que *Memórias póstumas* seja um grande clássico da literatura brasileira, pois empreende "o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante" (BAKHTIN, 1999, p. 8).

Trazendo essa discussão para contemporaneidade, salientamos a importância atemporal dos grandes clássicos e das verdades que eles projetam sobre as relações sociais. O romance *Memórias póstumas* revela-se eminentemente contraideológico e esse movimento se revela, sobretudo,

pela “fenda” da ironia aqui analisada, que culmina em um olhar enviesado, oblíquo, como noz diz Marta de Senna, e “na amarga concepção da condição humana como miséria” (SENNA, 2008, p. 29). Machado de Assis se empenha em compor um romance que questiona e denuncia as “verdades dominantes” a contrapelo e, portanto, sua leitura é emancipatória, em consonância com os preceitos da Estética da Recepção, pois leva o leitor a participar e colaborar com o projeto libertador da obra, “concretizando o processo dialógico que fundamenta a leitura” (ZILBERMAN, 2012, p. 212).

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. 65. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Estabelecimento do texto, vocabulário, notas, estudos e comentários de Leticia Malard. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Tradução de: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CALBUCCI, Eduardo. *A enunciação em Machado de Assis*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2010.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- HIPÓCRATES (460-377 a.C.). *Sobre o riso e a loucura*. Organização e tradução de Rogério Gimenes de Campos. São Paulo: Hedra, 2011.
- MACHADO, Irene. *O romance e a voz – a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: FAPESP, 1995.
- MACHADO, Ubiratan. O enigma do Cosme Velho. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício Gomes de; SOUZA, Ronaldo de Melo e (Org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. p. 17-30.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 8, p. 12-20, 1972.
- \_\_\_\_\_. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- \_\_\_\_\_. Machado em perspectiva. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício Gomes de; SOUZA, Ronaldo de Melo e (Org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. p. 33-45.

- MEYER, Augusto. *Machado de Assis, 1935 – 1958*. 4ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008.
- MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PESSOA, Patrick E. C. *A segunda vida de Brás Cubas: a filosofia da arte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- REGO, Enylton José de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. A novidade das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício Gomes de; SOUZA, Ronaldo de Melo e (Org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. p. 47-64.
- \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios machadianos*. 2. ed. revista e modificada. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.
- SOUZA, Ronaldo de Melo. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- ZILBERMAN, Regina. *Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2012.

**Luciana Brandão Leal** é bolsista de produtividade PQ2 pelo CNPq. Doutora e mestra em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa, pela PUC Minas. Atuou como investigadora visitante na Universidade de Lisboa, com bolsa CAPES de doutorado-sanduíche. Professora Adjunto III da Universidade Federal de Viçosa (atuando no campus Florestal). Coordena o projeto de pesquisas “A poesia dos países africanos de língua portuguesa nos séculos XX e XXI” (financiado pelo CNPq) e registrado na Universidade Federal de Viçosa (2022-2025). Membro do grupo de pesquisas GEED – Grupo de pesquisas em estéticas diaspóricas, coordenado pela profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca. Integra a comissão editorial do literÁfricas. Possui diversos artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais. Autora dos livros: *Descolonizar a palavra: poesia moçambicana do século XX* e *Virgílio de Lemos: poesia em trânsito*, ambos em fase de editoração. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1534-9726>. E-mail: [luciana\\_brandao@hotmail.com](mailto:luciana_brandao@hotmail.com).

Recebido: 22.12.2021  
Aprovado: 01.04.2022