

II. Machado lúdico: os percursos da ironia

1. Ironia, jogo e dialética na narrativa machadiana

Sonia Netto Salomão

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SALOMÃO, S.N. Ironia, jogo e dialética na narrativa machadiana. In: *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* [online]. 2nd ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2019, pp. 147-165. ISBN: 978-65-990364-8-4. <https://doi.org/10.7476/9786599036484.0006>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

II. Machado lúdico: os percursos da ironia

*[...] onde a dúvida
apalpa o mármore da verdade, a descobrir
a fenda necessária;
onde o diabo joga dama com o destino,
estás sempre aí, bruxo alusivo e zombeteiro,
que resolves em mim tantos enigmas.*

“A um bruxo, com amor”. Carlos Drummond
de Andrade, 1959.

Ironia, jogo e dialética na narrativa machadiana

No que me diz respeito, meu caro, preferiria que a minha lira fosse esquecida, ou que um coro por mim organizado desafinasse, e que, ainda, um grande número de pessoas se declarasse em desacordo comigo, a ser eu, dentro de mim, em desarmonia e contradição comigo mesmo.¹

Platão, *Górgias*, 482b-c.

Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos céticos e desabusados. Não. Usa antes a chalaça, a nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebentar de riso os suspensórios. Usa a chalaça.

Machado de Assis,
Teoria do Medalhão.

¹ Tradução livre do *Górgias*, in *Platon, Obras completas*, tradução do grego, introdução e notas de J. Antonio Miguez et al., Madri: Aguilar Ediciones, 1981, p. 382.

Dois aspectos de uma estrutura amalgamada apresentam-se quando consideramos a ironia na prosa machadiana: a ironia como função retórica e enquanto postura ético-filosófica do autor-narrador. A lição clássica de Lausberg ensina que, como “tropo do pensamento”, a ironia “é, em primeiro lugar, ironia da palavra, continuada como ironia do pensamento”,² porque, por meio da *immutatio* gramatical, esconde-se a própria opinião, transformando-se uma afirmação que se desejaria fazer em uma pergunta que simula incerteza ou falta de convicção. Esta é a ironia chamada propriamente de “ironia socrática”, sendo o principal modelo da ironia machadiana.

O conceito de ironia tem sofrido uma série de revisões, nos últimos anos. Entre as mais importantes linhas está a que procura melhor configurar o seu nascimento na cultura grega, estabelecendo a sua relação com a filosofia e a reflexão teórica a partir de uma posição diante da “realidade” e da “verdade”. Sabemos, a partir do que se chamou de “revolução linguística”,³ de Frege a Wittgenstein,⁴ que a verdade não se dá como algo *a priori* e independente; ou seja, não se propõe antes da construção do discurso. Com isso, não se quer afirmar uma espécie de vale-tudo epistemológico, ou, ainda, que os fatos históricos não existam, mas se objetiva efetivamente

² Cf. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. it., Bolonha: Il Mulino, 1969, p. 250.

³ A expressão “revolução linguística” (*linguistic turn*) foi cunhada por Richard Rorty, que a usou como título de uma sua coletânea de estudos em 1967, publicada com o objetivo de fornecer material para se refletir sobre a revolução filosófica mais recente, ou seja, aquela da filosofia linguística. Para Rorty, a ‘filosofia linguística’ referia-se à corrente filosófica novecentista animada pela “convicção que os problemas filosóficos são problemas que podem ser resolvidos (ou dissolvidos) com a reforma da linguagem ou com a ampliação do conhecimento da linguagem que usamos”. Michael Dummett, mais tarde, relaciona a “revolução linguística” com o nascimento da filosofia analítica. Cf. R. Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992 [1967]; e M. Dummett, *Truth and Other Enigmas*, London: Duckworth, 1978.

⁴ Cf. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e quaderni, 1914-1916*, org. por A. G. Conte, Turim: Einaudi, 1964. Para Wittgenstein (1964, § 4.0031), toda a filosofia é “crítica da linguagem”.

comprovar que o nosso conhecimento depende do modo de organizar a experiência, ou seja, dos esquemas conceituais que usamos, e que, além disso, não existe um único esquema.

Se remontarmos à perspectiva platônica, o excesso de riso, como qualquer outro excesso também atribuído pelo filósofo grego aos poetas, é incompatível com o equilíbrio da cidade ideal e com a formação dos seus guardiões.⁵ Do mesmo modo, para continuarmos no âmbito das considerações clássicas, na antiga comédia grega, o *eiron* era o personagem dissimulador, que dizia menos do que pensava e que escondia o que sabia, assim como o *alazon*, o fanfarrão, era aquele que simulava saber mais do que realmente sabia. Entre este *menos* e este *mais* é que se joga o entrelhecho cômico; entre o excesso e a carência, espaço no qual o senso se dissemina, flui o discurso marcado pelo riso, que apresentaria séria ameaça à busca da verdade absoluta. É por isso que a ironia é tratada por Aristóteles não na *Poética* ou na *Retórica*, mas na *Ética*. Enquanto simulação, a ironia (*eiróneia*) seria alguma coisa de imoral porque na sua exagerada ficção simularia ignorância para melhor ressaltar o suposto saber. Quintiliano,⁶ por sua vez, afirma que a ironia é a figura de linguagem ou tropo “em que se deve compreender o contrário do que é dito” (*contrarium ei quod dicitur intelligendum est*). Esta definição mantém-se através dos séculos e está presente nos dicionários das diversas línguas até hoje. Acompanhou, igualmente, o conceito de ironia a sua tradução grega como “fingimento” e “engano”. Na verdade, a ironia pode ser usada por humorismo ou por sarcasmo, como, aliás, registra o dicionário *Aurélio*, tanto no sentido original, “do grego *eiróneia*, interrogação”, como na atestação histórica da fonte quintiliana e do antigo sentido grego presente nas comédias, como referido anteriormente: “é modo de exprimir-se que consiste em dizer o

⁵ Cf. Platão, *A República*, 388c-389a.

⁶ Cf. *Institutio Oratoria*, 6.2.15, 8.6.54, 9.22.44.

contrário daquilo que se está pensando ou sentindo, ou por pudor em relação a si próprio ou com intenção depreciativa e sarcástica em relação a outrem”.

Terá sido Sócrates a unir o sentido anterior de “engano” ao de “indagação”, porque conseguiu transformar o primeiro em virtude, levando a natureza alusiva e lúdica da linguagem para dentro do jogo pedagógico que gradualmente conduz ao discurso autêntico, ou melhor, à pretensão de um tal discurso. Nesse sentido, Sócrates não impõe uma verdade, porque esta, enquanto tal, estaria dispersa no relativismo dos sofistas. Para que o saber possa triunfar, é necessário que se realize uma espécie de trabalho preliminar em que o saber real possa ser diferenciado do que seria uma simulação do saber. É por isso que Sócrates faz de si próprio um personagem bufo, uma espécie de comediante, para assim obter, – por meio da ironia, – o desmascaramento. Sócrates realiza um processo de indagação em que as perguntas são arguta e sapientemente feitas de modo a se obter o desvelamento da inautenticidade dos discursos. Podemos dizer, portanto, que o próprio discurso filosófico provém desse modo cômico de propiciar o nascimento do pensamento e da reflexão que, uma vez originados, cessam de ser cômicos para entrar no domínio do sério. A ironia socrática pode ser definida, desse modo, como um jogo pedagógico que gera a *paideia* (a educação). Nas várias e eruditas considerações por que tem passado, a ironia socrática se distingue, justamente, pelo caráter complexo que a identifica, uma vez que o que se diz é, e ao mesmo tempo não é, o que se entende.⁷

Da longa tradição de estudos sobre a ironia e o âmbito do cômico, cuja resenha não cabe realizar neste estudo, ressalto esta categoria retórica complexa presente na construção do discurso

⁷ Cf. principalmente: Platão, *Protagoras*, tradução e notas de C. C. W. Taylor, Oxford: Oxford Press, 1976; G. Santas, “The Socratic Paradox”, *Philosophical Review*, n. 73, pp. 147-64; e *Plato's Gorgias*, tradução e notas de T. H. Irving, Oxford: Oxford Press, 1979.

socrático (nos primeiros textos de Platão,⁸ principalmente) e que vamos encontrar também nos textos machadianos. O paradoxo central da ironia socrática está justamente na sua profissão de ignorância que é, no entanto, contrabalançada com subentendidos em que se afirma justamente o contrário do que aparentemente se supõe ser afirmado. Nesse sentido, o método investigativo não pode ser a certeza demonstrativa final; como propõe o especialista em estudos socráticos Gregory Vlastos,⁹ Sócrates renuncia à certeza epistemológica colocada no centro da sua atividade filosófica, numa espécie de proposta do tipo: “não decidi, mas lhe dou os prós e os contras para que seja você a julgar”.

Vejamos este exemplo machadiano, retirado do segundo capítulo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Um tio meu, cônego de prebenda inteira, costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna. Ao que retorquia outro tio, oficial de um dos antigos terços de infantaria, que o amor da glória era a cousa mais verdadeiramente humana que há no homem, e, conseqüentemente, a sua mais genuína feição. Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplasto. (OC, I: 515).

Embora dito assim, jocosamente, o trecho trata da ideia fixa que, segundo o narrador, o levou à morte; é um dos muitos exemplos do tema que estamos tratando. O protagonista das *MPBC* buscava um remédio para curar a melancolia humana e, ao solicitar ao leitor a escolha entre o militar e o cônego, esconde outra questão maior: a da megalomania do defunto-autor. Na verdade, acabará pagando com a vida a sua “paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas” (OC, I: 515). Quanto ao ponto de vista

⁸ Cf. principalmente: *Górgias, Íon, Críton, Protágoras, República*.

⁹ Cf. G. Vlastos, *Socrates: Ironist and Moral Philosopher*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pp. 27-59. [tradução nossa].

da sua função, na análise da obra do autor carioca, a ironia revela o caráter ético da escrita machadiana num momento em que o romance impressionista – ou realista-psicológico, como preferem muitos em relação a Machado, – se ligava à constatação da perda de qualidade da existência, expressando, no mundo ocidental, o sentimento de vazio axiológico que a civilização da máquina e do mercado começava a instaurar. No Brasil, a entrada do capital oferecia ao Machado-analista a justa oportunidade para a problematização de uma certa esquizofrenia entre o país ideal e o país real que se modificava rapidamente, deixando para trás valores sentidos como inúteis para os novos-ricos e a nova mentalidade arrivista. Mas a pressa com que esta nova sociedade se desvendava desses valores, não tão arcaicos assim para estruturas histórico-econômicas ainda vigentes e para o imaginário simbólico-cultural ainda dominante, não podia passar despercebida àquele escritor que, antes de qualquer coisa, havia desenvolvido um talento especial para a apreensão de modelos, paulatinamente enriquecidos e colocados à prova nos diversos âmbitos em que exerceu a profissão de escritor: poesia, dramaturgia, crônica jornalística, crítica literária, passando por todos os tipos possíveis de trabalho literário. A moral das janelas é um exemplo eloquente da ironia machadiana no *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O capítulo CV, “Equivalência das janelas”, apresenta com cinismo a duplicidade de valores do homem que acha, por acaso, uma moeda de ouro e a devolve ao chefe de polícia, encontrando o modo de se fazer notar pela opinião pública; o mesmo protagonista, no entanto, não devolverá os cinco contos de réis que, a seguir, entre mil desculpas, justificações e promessas de doação em beneficência, acaba por usar, ele, o rico Brás Cubas, herói do romance em questão, na compra do silêncio da alcoviteira que servirá de cobertura aos seus amores adúlteros com Virgília. Desse modo, a compensação das janelas torna-se uma teoria da relatividade moral do personagem:

Assim eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência. Talvez não entendas o que aí fica; talvez queiras uma coisa mais concreta, um embrulho, por exemplo, um embrulho misterioso. Pois toma lá o embrulho misterioso. (OC, I: 583).

Na perspectiva filosófica, muito se poderia propor sobre a identidade da ironia machadiana quanto às fontes levantadas por muitas gerações de críticos: de Alcides Maya, Alfredo Pujol e Graça Aranha a Enylton de Sá Rego; e de Eugênio Gomes e José Guilherme Merquior a Kátia Muricy e Patrick Pessoa. Discípulo dos moralistas franceses, o homem seria, para Machado, o único tema da especulação filosófica, e esta investigação o envolveria incessantemente nos seus processos narrativos. Por outro lado, como parte da natureza, o homem estaria situado entre dois infinitos: o infinitamente grande e o infinitamente pequeno, sendo incapaz de compreender tanto um quanto outro. Assim, Pascal continuaria Montaigne, e Machado os sintetizaria, a ambos, misturando fontes as mais diversas. No dizer de Merquior, a ironia machadiana é como a de Swift, “turbada pela crispação da repugnância pelo absurdo da condição humana”.¹⁰ A natureza, como “mãe inimiga”, seria um flagelo, assim como a História seria uma catástrofe. Sem esquecermos que há, ainda, o Machado cuja perspectiva filosófica resultaria numa “desenganada teoria do homem”, como sugere a tese de Eugênio Gomes, na sua análise do *Esau e Jacó*:

O que se poderia chamar tetralogia machadiana adquire, finalmente, um sentido geral, compreensível e mesmo definitivo,

¹⁰ Cf. J. G. Merquior, *De Anchieta a Euclides, breve história da literatura brasileira*, José Olympio: Rio de Janeiro, 1977, p. 229.

quando se passa a identificar as suas relações simbólicas com o esquema imagístico de Schopenhauer, já entremostrado de maneira inconfundível no delírio de Brás Cubas, simultaneamente com reminiscências de leitura de Victor Hugo e outros.¹¹

Brás Cubas e o Conselheiro Aires seriam duas manifestações do “gozo” propiciado pela “força” shopenhauriana da *sensibilidade*, cuja melhor representação, ao lado do Conselheiro, é a própria Flora de *Esau e Jacó*, encarnação do estado estético que livraria o homem das paixões da sua natureza física (a gula, o amor, a guerra),¹² como desenvolvido no capítulo 1.

Mas, neste âmbito, a análise mais válida parece ser a de Miguel Reale,¹³ quando afirma não ser adequado falar-se de uma “filosofia” machadiana, ou da “filosofia” nas obras machadianas. O nosso autor apresentaria uma “constante teorética” em suas obras, vista por Sílvio Romero como “mania de filosofar”,¹⁴ e, por Lúcia Miguel Pereira, como “mania raciocinante”.¹⁵ A sua obra estaria comprometida, na verdade, com uma busca constante de uma teoria sobre o homem, centrada num antropocentrismo essencial. Nesse sentido, Machado teria antecipado o existencialismo de Heidegger e de Sartre ao colocar a questão, de raízes kantianas, da compreensão axiológica da pessoa, buscando uma teoria da alma humana, como no conto *O espelho*. Do mesmo modo que o “ser em si” (teoria do nariz) estaria em oposição ao “ser em outrem” (a opinião), como desenvolvido principalmente na *Teoria do Medalhão*, antecipando Sartre. Mas é justamente a resenha feita por

¹¹ Cf. E. Gomes, “O testamento estético de Machado de Assis”, in Machado de Assis, *Obras completas*, vol. 3, cit., p. 1098.

¹² *Ibidem*, p. 1117.

¹³ Cf. M. Reale, *A filosofia na obra de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Pioneira, 1982.

¹⁴ Cf. S. Romero, *Machado de Assis*, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1936, p. 126.

¹⁵ Cf. L. Miguel Pereira, *Machado de Assis: Estudo crítico e biográfico* [1936], São Paulo, 1988, p. 230.

Miguel Reale, passando a limpo as fontes relativas a Montaigne, Pascal e Schopenhauer, entre outros filósofos prediletos do autor carioca, a esclarecer a tese que estamos desenvolvendo neste estudo: a de que a ironia machadiana acaba por ser a forma que melhor expressa os valores axiológicos que ele toma para si como um ourives, burilando o objeto, limando, limpando, lustrando, de modo a nos fazer melhor apreciar a matéria trabalhada: o homem nas lides maiores e menores de sua vida.

Nessa construção paródica, estilizada, ambígua, mas principalmente ironicamente oblíqua, a *polêmica escondida* e a *réplica dialógica* são constantes.¹⁶ Aliás, a importância da *polêmica escondida* aumenta nas autobiografias e nas narrativas em primeira pessoa, de tipo confessional, de que são exemplo as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o *Dom Casmurro* e o *Memorial de Aires*. Nesses casos, a palavra literária reage com maior agudeza aos prováveis destinatários: ouvinte, leitor, crítico, refletindo suas possíveis objeções, juízos e pontos de vista, numa espécie de autoalusão. Um bom exemplo do exposto é a série que se abre no *MPBC* com o capítulo XXX, denominado “A flor da moita”, e prossegue com outros (até o capítulo XXXVI), respectivamente intitulados: “A borboleta preta”, “Coxa

¹⁶ Convém lembrar que, no conceito bakhtiniano, a polêmica escondida ocorre quando a palavra do autor é direcionada para o seu objeto, mas com a diferença de que a palavra do outro não é reproduzida e sim subentendida, de modo que há um confronto, a duas vozes, a partir do próprio objeto. Em alguns momentos pode apresentar-se de forma contorcida, enviesada, porque reage, inclusive com o pressentimento da resposta e da objeção do outro. Na língua literária, a importância da polêmica escondida é enorme porque cada estilo traz em si um elemento de polêmica interna, estando a diferença só no grau e no caráter. Da mesma forma, a réplica dialógica é uma espécie de intensificação do processo anterior. A réplica dialógica difere da polêmica escondida na medida em que o primeiro interlocutor ignora as palavras do segundo interlocutor que permanece, porém, como que invisível. Esta variedade é ativa, ao contrário da estilização, da narrativa mediada e da paródia, que são passivas porque manejadas pelo autor, que insere nelas as suas intenções, forçando-as a servi-lo. Na polêmica escondida e no diálogo, ao contrário, a palavra do outro opera ativamente sobre o discurso do autor, constringindo-o, por sua vez, segundo sua influência e imposição (Cf. M. Bakhtin, op. cit. 1997 [orig. russo de 1975], pp. 167-74).

de nascença”, “Bem-aventurados os que não descem”, “A uma alma sensível”, “O caminho de Damasco” e “A propósito de botas”. Os capítulos citados, além da articulação metonímica, horizontal, em relação ao tempo e à sequência narrativa, caracterizam-se pelo aprofundamento do sentido vertical, metafórico, global, do texto, dos personagens, daquele sistema ou “hipersigno”¹⁷ que organiza toda a obra. São capítulos que dialogam entre si e se abrem com “A flor da moita”, que assim tem início: “A voz e as saias pertenciam a uma mocinha morena, que se deteve à porta, alguns intantes, ao ver gente estranha”. (OC, I: 551).

O frescor e a naturalidade de Eugênia, uma graciosa jovem de dezesseis anos, logo irá contrastar com seus dados anagráficos: é filha natural de D. Eusébia, uma senhora solteirona e de condição social baixa que frequentava a casa dos Cubas. D. Eusébia já tinha sido vítima das travessuras do então pequeno Brás Cubas, no capítulo XII, “Um episódio de 1814”. A relação intratextual é imediata, e a cena constrangedora em que o menino denuncia um beijo roubado a D. Eusébia vem súbito à mente do leitor. A palavra *moita* não podia ser melhor escolhida, pois mantém a personagem e sua filha no campo semântico do vexame. A jovem Eugênia é especial na sua dignidade: bela, educada e discreta, aceita com brio a posição social inferior. Nasce do encontro dos jovens uma sincera afeição, bruscamente perturbada pela circunstância de a moça ser ligeiramente coxa. O fato como que acorda o nosso herói e o chama para a carreira política, o casamento por conveniência e o destino de grande homem, idealizado pelo pai, revelando com muita ênfase a distância de classe que separava os dois enamorados. Todo o episódio será construído simbolicamente por meio dos famosos parênteses machadianos – com a intercalação de capítulos que aparentemente nada têm que ver com a

¹⁷ O conceito é usado no sentido estabelecido por Umberto Eco em *Lector in fabula*, Milão: Bompiani, 1979, e em M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milão: Bompiani, 1976.

trama, – com ênfase na figura de uma agourenta borboleta preta que provoca grande temor nas duas mulheres e que é morta por Brás Cubas, com uma toalha. A borboleta aparece numa segunda cena, que confirmará o mau presságio, uma vez que Brás Cubas se livrará de Eugênia com a mesma simplicidade crua com que se desvencilhara do inseto. A crueldade é nítida, expressa a filosofia cética do autor, e a ironia evolui neste trecho com a *polêmica escondida* e com a *réplica dialógica*, graus expressivos do dialogismo da narrativa.

Dei de ombros, saí do quarto; mas tornando lá, minutos depois, e achando-a ainda no mesmo lugar, senti um repelão dos nervos, lancei mão de uma toalha, bati-lhe e ela caiu.

Não caiu morta; ainda torcia o corpo e movia as farpinhas da cabeça. Apiedei-me; tomei-a na palma da mão e fui depô-la no peitoril da janela. Era tarde; a infeliz expirou dentro de alguns segundos. Fiquei um pouco aborrecido, incomodado.

– Também por que diabo não era azul? disse comigo.

E esta reflexão, – uma das mais profundas que se tem feito, desde a invenção das borboletas, – me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo. (OC, I: 552).

Tanto o aborrecimento como o incômodo do narrador fazem eco ao possível envolvimento romântico de Brás Cubas com Eugênia, superando as barreiras de classe e valorizando o mérito intrínseco à pessoa. A polêmica escondida está presente nesses trechos, principalmente porque sentimos a voz do pai de Brás Cubas. Não é à toa que a borboleta vai pousar exatamente em um retrato do velho Cubas, que se mostrara contrariado com a ausência do filho na Corte e que acabara de lhe propor um futuro brilhante. O leitor ouve aquela voz que se insinua nas entrelinhas e nas pregas do discurso do narrador. No resto do capítulo, Brás Cubas continua a filosofar sobre a superioridade dos homens em

relação às borboletas, chegando à conclusão de que, mesmo que fosse azul ou cor de laranja, o inseto não teria escapado à morte; era provável que ele o tivesse atravessado com um alfinete para “recreio dos olhos”. Na sequência dos capítulos, vem “Coxa de nascença”, em que o narrador nos informa do defeito de Eugênia:

Saímos à varanda, dali à chácara, e foi então que notei uma circunstância. Eugênia coxeava um pouco, tão pouco, que eu cheguei a perguntar-lhe se machucara o pé. A mãe calou-se; a filha respondeu sem titubear:

– Não, senhor, sou coxa de nascença. (OC, I: 553).

O narrador amaldiçoa-se, chama-se desastrado e grosseiro e informa ao leitor que o olhar de Eugênia não era coxo, “mas direito, perfeitamente são; eram olhos pretos e tranquilos”. Não há como ignorar a relação do nome da personagem com o fenômeno da eugenia, referido em I.4, a respeito da preocupação das elites brasileiras com a melhoria da “raça”. O defeito físico, mesmo se imperceptível, seria grande mácula para o jovem, considerado como um “bom partido” pelo seu pai. O capítulo seguinte, “Bem-aventurados os que não descem”, continua o debate do narrador-personagem consigo mesmo e com aquele interlocutor invisível que é o senso comum e o horizonte de expectativas vagamente romântico:

O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita? Tal era a pergunta que eu vinha fazendo a mim mesmo ao voltar para casa, de noite, sem atinar com a solução do enigma. O melhor que há, quando não se resolve um enigma, é sacudi-lo pela janela fora; foi o que eu fiz; lancei mão de uma toalha e enxotei essa outra borboleta preta, que me adejava no cérebro. (OC, I: 554).

É, sem dúvida, um capítulo construído com o efeito do cinismo, porque o versículo evangélico é completado pelo narrador:

– Bem-aventurados os que não descem, porque deles é o primeiro beijo das moças. [...] Pobre Eugênia! Se tu soubesses que ideias me vagavam pela mente fora naquela ocasião! Tu, trêmula de comção, com os braços, nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo esposo, e eu com os olhos de 1814, na moita, no Vilaça, e a suspeitar que não podias mentir ao teu sangue, à tua origem... (OC, I: 554).

O capítulo seguinte é metadiscursivo, também ele interlocatório, trazendo em causa o leitor:

Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a temer pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma cousa neste mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonérias, um *pandemonium*, alma sensível, uma barafunda de cousas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Esmirra até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tiritica o seu sono. Cruzam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos, – que isso às vezes é dos óculos, – e acabemos de uma vez com esta flor da moita.¹⁸ (OC, I: 555).

¹⁸ Esse trecho pode ser lido, também, sob a ótica da influência da ópera italiana na obra de Machado, conforme tratado no capítulo III.

Uma vez advertido o leitor que não deve *replicar*, nem chamar cínico o narrador, Brás Cubas continua com citações bíblicas dessacralizantes:

“Levanta-te, e entra na cidade.” Essa voz saía de mim mesmo, e tinha duas origens: a piedade, que me desarmava ante a candura da pequena, e o terror de vir a amar deveras, e desposá-la. Uma mulher coxa! Quanto a este motivo da minha descida, não há duvidar que ela o achou e mo disse. Foi na varanda, na tarde de uma segunda-feira, ao anunciar-lhe que na seguinte manhã viria para baixo. – Adeus, suspirou ela estendendo-me a mão com simplicidade; faz bem. – E como eu nada dissesse, continuou: – Faz bem em fugir ao ridículo de casar comigo. Ia dizer-lhe que não; ela retirou-se lentamente, engolindo as lágrimas. Alcancei-a a poucos passos, e jurei-lhe por todos os santos do céu que eu era obrigado a descer; mas que não deixava de lhe querer e muito; tudo hipérboles frias, que ela escutou sem dizer nada.

– Acredita-me? perguntei eu ao fim.

– Não, e digo-lhe que faz bem.

Quis retê-la, mas o olhar que me lançou não foi já de súplica, senão de império. Desci da Tijuca, na manhã seguinte, um pouco amargurado, outro pouco satisfeito. Vinha dizendo a mim mesmo que era justo obedecer a meu pai, que era conveniente abraçar a carreira política... que a constituição... que a noiva... que o meu cavalo... (OC, I: 555).

O episódio é encerrado, mas um último capítulo, “A propósito de botas”, tratará de reduzi-lo à filosofia das botas apertadas, como num escárnio final:

Daqui inferi eu que a vida é o mais engenhoso dos fenômenos, porque só aguça a fome, com o fim de deparar a ocasião de comer, e não inventou os calos, senão porque eles aperfeiçoam a

felicidade terrestre. Em verdade vos digo que toda a sabedoria humana não vale um par de botas curtas.

Tu, minha Eugênia, é que não as descalçaste nunca; foste aí pela estrada da vida, manquejando da perna e do amor, triste como os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa, até que vieste também para esta outra margem... O que eu não sei é se a tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana. (OC, I: 556).

As citações mostram não só o dialogar do narrador-personagem com esta espécie de personagem-narratária que é Eugênia, mas revelam ainda uma série de campos semânticos que, ao se estenderem, verticalmente, realizam um contraponto com o nível horizontal da narração. O mais nítido é o da esfera do defeito físico: “coxa de nascença”, “minha Vênus manca”, “pela coxa de Diana!”, “manquejando da perna”, botas, pés, e o “patear a tragédia humana”. Os trechos examinados também propõem o tema da descida, seja denotativamente – já que Brás Cubas estava na Tijuca e devia descer para a Corte, – seja conotativamente, já que a descida do narrador, anunciada, retardada, relacionada ao evangelho, apresenta-se como um dos pontos mais baixos na perspectiva moral do personagem e, igualmente, um dos mais audaciosos do jogo retórico-metafórico a que chegou o autor-narrador. Nos comentários sobre a ordem natural dos fenômenos que envolvem a espécie, o narrador vai analisando a comédia humana, tratando de consolar-se e de justificar sua situação de classe. Mas a insistência na justificativa serve a desmascarar a si próprio e à ordem social à qual pertence, criando grande expectativa no leitor.

O exemplo analisado é um dos inúmeros casos em que os personagens machadianos se debatem, sempre em uma determinada situação, ou perspectiva, a partir da qual o contraste vai se desenvolver, de modo a mostrar, ou desvelar, um conflito: moral, psicológico, filosófico, axiológico, enfim.

Como síntese das muitas questões levantadas até agora, poderíamos retomar a epígrafe retirada de *Teoria do Medalhão*. Ali, temos a melhor definição da ironia machadiana: as suas fontes clássicas, o seu desdobramento por meio do enriquecimento das fontes modernas e a estocada final: a afirmação ambígua de que devemos preferir à ironia decadente dos clássicos a “nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebenotar de riso os suspensórios”. “Usa a chalaça”, exorta o personagem machadiano. Mas teriam os narradores de Machado usado a chalaça?

Em Machado, a inferencialidade é complexa, e aqui a ironia é um modelo de comunicação indireta, em que a participação no ato da palavra do outro, do destinatário, é mais do que evidente. É nesse sentido que Machado desenvolveria um diálogo socrático como forma de desmascaramento, cumprindo uma função ética de denúncia, tanto mais importante porque no âmbito de uma forma simbólica verdadeiramente literária; ou seja, evitando o tom pedagógico que muitas das questões que levanta poderiam propor. Ainda por cima, a sua ironia, entre as mais diversas contribuições de modelos que Machado efetivamente analisou, apreciou e soube sintetizar, revelaria aquele caráter complexo que a ironia por excelência, a de Sócrates, soube exprimir, oferecendo ao interlocutor as várias verdades a partir das quais ele deve formar a sua opinião. A ironia é inerente à própria construção do romance como gênero. Não se trata, portanto, de analisar as ironias machadianas no romance, já que elas provêm da própria construção linguística, responsável pelo nível retórico do texto.

O Machado cético, o Machado niilista, o Machado contestador do cientificismo do final do século XIX usa a chalaça? Como se comporta o narrador machadiano, espécie de *alter ego* do romancista, principalmente na chamada segunda fase? O que representa o defunto-autor, nas *Memórias póstumas*? E o narrador “clássico”, onisciente, que nos leva à loucura do personagem prin-

cipal, em *Quincas Borba*? Que dizer do advogado memorialista que apresenta pistas discutíveis e nos deixa o ônus do veredicto em *Dom Casmurro*? E assim podemos continuar com as questões que abrangem também outro narrador onisciente, no *Esau e Jacó*, ao deixar ao personagem feminino, Flora, a síntese da indecisão (política, histórica, estética, humana). Para terminar, temos aquela espécie de estrangeiro, que é o diplomata – o Conselheiro Aires – no seu passeio sentimental, mental e antropológico pelo Rio de Janeiro agora elevado a teatro da ficção machadiana.

A complexa ironia machadiana, no final, não nos permite responder a essas e a tantas outras perguntas, senão por intermédio daquela dialética locutor-receptor que leva o leitor machadiano à uma experiência lúdica e, ao mesmo tempo, de sabedoria. No caso machadiano, mais do que a “voluptuosidade do nada”, existe uma filosofia moral bastante “séria”, subjacente, que cabe a nós, leitores e parceiros de jogo, compreender e identificar.

Nesse sentido, como lembrávamos a respeito da ironia sócrática, o método investigativo não pode garantir a certeza demonstrativa final; ou seja, como Sócrates, Machado abre mão da certeza epistemológica colocada no centro da sua atividade literária, propondo a divisão da responsabilidade com o leitor, a partir dos vários ângulos que ele apresenta.

A relatividade colocaria em xeque-mate tanto a leitura sociológica (e ideológica) domesticada das suas obras, como a leitura universalista que compararia os seus heróis ao homem na sua dimensão metafísica e fenomenológica. Nessa perspectiva, pode-se dizer que Machado usa tanto a chalaça como a ironia trágica. Se a ironia sócrática pode ser definida, desse modo, como um jogo pedagógico que gera a *paideia* (a educação), a ironia machadiana gera uma construção que é jogo literário no seu desmascaramento da realidade. Esta a sua ética maior: a da irredutibilidade da obra em si:

A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (OC, I: 513).