

MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: A ERRATA PENSANTE E A REESCRITURA DOS VERMES

Rodrigo GUIMARÃES¹

- **RESUMO:** Este ensaio busca problematizar a relação dos conceitos de “ironia inversa”, “ironia *humoresque*” e “ironia socrática” com a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, privilegiando as reflexões de Soren Kierkegaard evidenciadas em sua dissertação *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ironia. Soren Kierkegaard.



Figura 1 – “Isto não é um cachimbo”
Fonte: René Magritte (1926).

Está nos vivos a estrada dos defuntos.
Giuseppe Ungaretti (1971).

A obra “Isto não é um cachimbo” do pintor belga René Magritte, cuja primeira versão data de 1926, desconcertou não apenas o público de sua época, mas também o pensador Michael Foucault que, quase cinquenta anos depois, escreveu um longo ensaio com o intuito de discutir, entre outras coisas, a questão da “semelhança” e da “similitude”, partindo dessa pintura. O que surpreende nessa peça é o recurso figurativo, o desenho bem delineado, o realismo exemplar

¹ UNIMONTES – Universidade Estadual de Montes Claros. Departamento de Comunicação e Letras. Montes Claros – MG – Brasil. 39401-089 – rodrigo.guima@terra.com.br

da imagem, em dissonância com o enunciado que a acompanha, gerando, assim, um resultado paradoxal, qual seja, uma concepção parcialmente desagregadora da realidade. Difícil é saber se o contraste entre imagem e texto é da ordem da exclusão ou se o dispositivo utilizado vale-se somente da “ironia inversa” (no sentido de figura retórica cuja característica está em dizer o contrário do que se pensa, reafirmando, sob certa perspectiva, a potencialidade falseadora da linguagem).

Pode-se evocar, aqui, a anedota contada por Kierkegaard (1987) sobre um palhaço que corre para o palco para avisar a plateia que o teatro está em chamas, mas a plateia apenas ri e em seguida começa a aplaudí-lo. Quanto mais se desespera o palhaço, mais hilariante a cena se mostra aos espectadores.

O humor contido nessa anedota consiste na decodificação de uma mensagem entendida como explicitamente irônica, quando, a bem da verdade, não contém ironia alguma. Isso demonstra a sutileza dos jogos de ironia, em que o emissor e o receptor nem sempre estão certos sobre o grau de veracidade do dito ou sobre as artimanhas e astúcias executadas pelo outro.

Não como os “passantes” desavisados do início do século vinte, Foucault sabia que o enunciado “Isto não é um cachimbo” não dizia respeito à “ironia simples”, cujo ponto de chegada é conhecido e a operação decifratória não exige mais do que inverter o sinal da sentença proferida. Percebe-se, na pintura de Magritte, como na “ironia *humoresque*”, o que Lélia Parreira Duarte (2006, p.18) salientou em relação ao jogo efetuado pelo ironista para manter incólume o teor de ambiguidade da mensagem e interditar a possibilidade do procedimento hermenêutico de decodificação do sentido em uma forma clara e definitiva.

A **ironia** de Magritte, muito mais complexa do que a ironia retórica, situa-se nesse lugar tenso de passagem dos corpos que volatiza os códigos conhecidos. Não à toa, Foucault, ao se debruçar sobre essa obra (na primeira parte de seu ensaio “Isto não é um cachimbo”), desdobra os seus biombos interpretativos como jogos lúdicos que contornam as hipóteses seriamente assentadas. A menor das incertezas é deduzir que se trata de colocar em xeque o princípio representativo da imagem em relação à coisa, ou seja, à maneira de “isto é um desenho de um cachimbo” que flutua como a Idéia, um ideal, e que, portanto, não é um cachimbo real. Mas o que perturba Foucault é a inevitabilidade que nos faz relacionar o texto ao desenho, em que se vê o imperativo nos impossibilitando manter o olhar para além de todo deciframento possível, bem como o vício das operações sintéticas exigidas pela visada globalizadora (tão cara à psicologia da *gestalt*). Essa armadilha, que não é fraturada pelo vazio ao redor dos elementos do quadro, impede que a imagem e o texto caiam, “[...] cada um de seu lado, segundo a gravitação que lhes é própria.” (FOUCAULT, 1988, p.33). Foucault tenta realçar a cegueira logocêntrica para o turvo, essa região “incerta e brumosa” que existe entre o desenho e o conjunto de

palavras (o enunciado), e estabelece uma relação muito complexa entre os seus elementos, sem que, necessariamente, um tenha que se subordinar ao outro pela ordenação do espaço-texto. A hierarquização de elementos (problematiza-se aí o **hábito** do expectador de ativar procedimentos de percepção de “semelhanças” que se apóiam em padrões pré-estabelecidos, tidos como autênticos, desconsiderando, dessa maneira, as operações de “similitude” pelas quais se desenvolvem as séries sem começo, fim ou direção de propagação, o que possibilita fazer circular o simulacro e suas **pequenas** diferenças).

Pode-se constatar também, na obra de Magritte, uma ironia de segundo grau, como o fez Foucault, ao dar realce à caligrafia “caprichada”, “de convento”, deparar-se com a própria regra (a escrita normalizada), deslocando o pilar mimético e representativo da realidade: a norma golpeando a norma, e, por trás desse processo, um terceiro, a instância autoral e irônica identificada sob uma assinatura: René Magritte.

Evidencia-se, dessa forma, a complexidade da ironia *humoresque* dos jogos de engano realizados por Magritte, que ganha matizes ainda mais inusitados quando ele envia a Foucault uma reprodução de sua obra acrescida de outro enunciado no verso da tela: “O título não contradiz o desenho, ele o afirma de outro modo.” (FOUCAULT, 1988, p.83).

É claro que essa afirmativa pode ser empobrecida por uma lógica redutora, dual e dialética, pois, como já foi dito, toda negação “é negação determinada”,² isto é, recai sobre o conteúdo negado e implica a prévia afirmação do objeto, isto é, a imagem psíquica de um cachimbo é primeiramente evocada e só posteriormente cancelada, justamente no momento em que o leitor termina de percorrer o enunciado “Isto não é um cachimbo”.

Mas as artimanhas do ironista são muitas. Ao sujeito que busca dedilhar as notas monocórdias do sentido último, sem desamarrar as ideologias e os “discursos de poder”, talvez não seja de todo dispensável o aviso austero (ou irônico?) que se encontra no Canto III (Inferno) da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1988, p.37): “Deixai toda a esperança, vós que entrais”.

O ironista, como bem observou Lélia Duarte (2006), é um sujeito atento às múltiplas possibilidades de se construírem sentidos dúbios e multifacetados; daí a sagacidade do irônico de arquitetar estruturas comunicativas utilizando mais o motor da reflexão do que os processos líricos e contemplativos, balanceando o sério e o cômico, a objetividade e a subjetividade, enfim, ressaltando a coexistência dos contrários.

Na visão de um dos primeiros românticos, Schlegel (1994), a essência do mundo é paradoxal. Decorre dessa assertiva a exigência de uma atitude ambivalente,

² O contrário também é evocado na conhecida fórmula de Spinoza: “Toda determinação é negação”.

por parte do sujeito, para que essa totalidade possa ser minimamente abrangida, pois é imenso o sonho em que se lava a realidade.

Portanto, recursos como reduplicação, espelhamento, fragmentação, inversão, autoperódia, multiplicidade de papéis representados, jogo e parábise, ainda segundo Lélia Duarte (2006), são artifícios da obra elaborada com a ironia romântica, com o que se busca desfazer a ilusão da representação e contradizer o espírito de seriedade da própria obra.

A ironia, já destacada por muitos críticos, é uma das marcas distintivas da literatura romântica e moderna, na qual a individualidade e a subjetividade aportam de modo sem precedentes na história do pensamento ocidental, desmobilizando, assim, os grandes aparelhos discursivos de feição universalizante, tais como a Igreja, o Estado, a família. No entanto, nem o próprio indivíduo encontra-se fora desse pisoteio irônico evidenciado na autoironia de Jorge Luís Borges. É sabido que o escritor argentino foi acometido por uma cegueira irreversível nos últimos anos de sua vida, e, “[...] instado a interromper uma aula por exigência da direção da escola e ameaçado com o apagamento das luzes, teria ele dito: ‘Não importa, tomei a precaução de ficar cego’.” (DUARTE, 2006, p.64).

Muitas dessas estratégias textuais de ironia inversa ou *humoresque* estão presentes nas obras de Machado de Assis. A coexistência dos contrários, por exemplo, como índice de construção irônica, é largamente explorada em “A igreja do Diabo”. Nesse conto, nem Deus nem o Diabo conseguem arrebanhar todos os homens para a sua causa porque “a eterna contradição humana” os leva a burlar tanto as leis do “bem” quanto as do “mal” (ASSIS, 1987).

Em *Dom Casmurro*, por sua vez, verifica-se o que Fabio Camargo (2005, p.19) identificou como “escrita dissimulada”, em que os enigmas permanecem latentes e tanto os desvios quanto as lacunas não cessam de desafiar o leitor, relançando, continuamente, o pênsil ponto das múltiplas interpretações.

Mas é em *Memórias póstumas de Brás Cubas* que se encontra, talvez, a mais poderosa engrenagem machadiana, na qual diferentes dentes e modalidades de ironia se encaixam, de forma sem paralelo na literatura brasileira do século XIX, para fazer funcionar a máquina literária polifônica.³

³ As “estratégias” de construção textual mencionadas a seguir dizem respeito somente aos pontos que pretendo elucidar em *Memórias póstumas*. São eles: as diferentes táticas narrativas (máximas, teorias extravagantes, cartas, bilhetes, epitáfios, frases feitas, diálogos com “feição de oralidade”, anedotas, digressões, ziguezagues que embaralham a ordem temporal e espacial); a mescla de gêneros, a dicção jocosséria, bem como a paródia e o paradoxo característicos da sátira menipéica (BAKHTIN, 1992; OLIVEIRA, 2003; NOGUEIRA, 2004); sonhos, delírios e loucura menipéica que “[...] destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino” (RIEDEL, 1982, p.398), e a “descontextualização escarninha” (SCHWARZ, 1999), que “[...] consiste em atribuir a um texto o que ele não diz e negar o que ele diz”, como se evidencia nas operações “deformantes” que Brás Cubas faz em relação a certas passagens de *Pensées*, de Pascal (AZEVEDO, 2003, p.81).

Muitos exemplos de ironia inversa podem ser constatados no primeiro capítulo de *Memórias póstumas*. É digna de nota a passagem cáustica do defunto-autor, Brás Cubas, observador supostamente imparcial de sua vida, que, ao narrar a própria morte, comenta o discurso lacrimoso de seu **amigo** proferido à beira de sua cova. Logo em seguida, acrescenta: “Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei. E foi assim que cheguei à cláusula dos meus dias”. Logo em seguida, em um lance de autoironia, relacionando sua morte a passagens de Hamlet, conclui que chegou ao “país desconhecido” sem “[...] as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trêpego, como quem se retira tarde do espetáculo. Tarde e aborrecido.” (ASSIS, 1970, p.7).

A ironia *humoresque* de *Memórias póstumas* não pára de angariar a atenção dos críticos. Vê-se logo em sua “epígrafe-epitáfio” a amplitude fantasmática dos lugares de enunciação e de endereçamento: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas MEMÓRIAS PÓSTUMAS”. (ASSIS, 1970). Essa “dedicatória-lápide” foi interpretada por Maria Rosa Duarte Oliveira (2003, p.24-25) como uma forma de instaurar o leitor em um começo-fim guiado por um defunto-autor que se refere às suas frias carnes (o livro) que exigem do leitor-roedor a transformação da matéria lida, isto é, o gesto de reescritura.

No entanto, a via que pretendo examinar aqui propõe desafiar o pensamento sistematizador, em relação a *Memórias póstumas* e ao próprio pensamento, como se fosse possível percorrer toda a via da dúvida sem, contudo, ultrapassá-la, como fez Descartes, ou sem nela se deter anestesiado por sua própria parturição. A ironia socrática, assim como referida por Soren Kierkegaard (2005, p.35), não se exime de dar o nó no fio ou de desfiá-lo indefinidamente ao se pôr a letra em um “ato de literatura” que nos chega a partir de um abismo, isto é, a negatividade infinita e absoluta. Dessa forma, a textualidade kierkegaardiana, no que se refere ao conceito de ironia em Sócrates, é atravessada pela contra-assinatura de *Memórias póstumas*. Em outras palavras, a ironia socrática que apresentarei a seguir tem valor contrastivo e referencial para a análise da obra *Memórias póstumas*, embora seja possível arrancar algumas lascas na homogeneidade do percurso do pensador dinamarquês.

Sócrates, na perspectiva do filósofo, manifesta o meio pelo qual a ironia fez a sua entrada no mundo: encarnação decisiva da pergunta sem resposta. Como diz Platão, na *República*, se uma pessoa cair numa piscina pequena ou no mar imenso, ela não deixa de nadar. Porém, Sócrates, ao “nadar” e “nadificar” a verdade, mediante um simples gesto maiêutico, faz girar a chave sobre as certezas, lança perguntas que retornam ocas, insere a dúvida nas grandes artérias da crença e parece instalar-se onde os lugares erram. Como um *ubique et nusquam* (em toda parte e em nenhum lugar), Sócrates sai de si mesmo, defende o que quer atacar, muda de lugar com seu debatedor (como se constata no *Protágoras*) e dribla a sofística clássica, embora, algumas vezes, pareça dela se utilizar.

Até mesmo o ceticismo, assinala Kierkegaard, põe sempre algo, enquanto a ironia socrática devora tudo, ao mesmo tempo em que se renova constantemente. Diferindo da sentença sartriana sobre aquele que não acredita em nada e, justamente por isso, é impedido de ser ateu pelo próprio ceticismo, o Sócrates kierkegaardiano “não afasta a carne para chegar ao cerne”, mas exaure o conteúdo aparente, apaga as marcas de descanso, esvazia o cerne e deixa em seu rastro um vazio. Ao partir do concreto, de qualquer ponto do cotidiano, de uma “conversa fiada”, Sócrates chega a um abstrato que parece conduzir a uma designação que carece do objeto, da fricção de mundanidade, e bem onde a investigação deveria começar, afirma Kierkegaard, ela termina. Dito de outra forma, a “determinação indeterminada” de Sócrates é negatividade imanente sem nunca se encarnar no concreto, ou ainda, a ironia não incide sobre um objeto específico (como a ironia retórica), e sim sobre toda a realidade dada em uma determinada época.

A ironia elevada a essa escala parece dominar tudo, nivelar as mais diversas discrepâncias e sentimentos hiperbólicos. Esse ponto é exemplificado na obra *Apologia*, de Platão. Após ser condenado à morte e ter tomado cicuta, um veneno de ação lenta, Sócrates conversa serenamente com seus discípulos e considera a morte, ora como algo de suma importância, em que há uma continuidade da “consciência”, ora como o sono da alma, um nada absoluto. O que surpreende Kierkegaard é a maneira imparcial com que Sócrates examina as duas hipóteses sem optar por nenhuma alternativa ou, então, considera os dois desenlaces como possibilidades igualmente agradáveis.

Mesmo diante dessa questão seminal, a morte, que para muitos constitui o **lugar** que instaura o começo da filosofia (juntamente com o espanto e a dúvida, segundo outros filósofos), Sócrates não atenua a sua vigilância reflexiva, permanecendo sempre à espreita, com pálpebras sem fissura, com olhos que “jamais se fecham”. A insônia investigativa de Sócrates também se manifesta no *Banquete*: enquanto, no final da cerimônia, todos se encontravam embriagados, Sócrates permanecia integralmente sóbrio, apesar de ter bebido com seus companheiros. Não é à toa que ele se comparava a uma mutuca, sempre atenta, necessária ao cavalo grande e de raça (o Estado grego), mas um tanto lerdo.

A existência de Sócrates, atesta Kierkegaard, é ironia, mas o traço que permite à ironia ser captada é difícil de ser identificado, justamente porque a ironia, como “ponto de vista”, troca de máscara sem jamais desmascarar-se, e, se por um lado ela estimula o pensamento preguiçoso, por outro, ela é o próprio operante da pergunta que consome a resposta ao invés de desdobrá-la. Nesse sentido, a ignorância de Sócrates (o gasto enunciado “só sei que nada sei”) diz respeito não a um desconhecimento empírico, mas à ignorância em relação ao “fundamento” último das coisas. Essa forma de conhecer, por fim, acaba por se constituir em um “saber” sustentado na negatividade imanente que não converte a infinitude em espaço de

revelação. Por isso, Sócrates não se considerava mestre de ninguém, tampouco recebia discípulos à maneira dos sofistas, que cobravam por seus ensinamentos. Ao contrário, diferentemente dos adeptos da escola sofística, que manejavam a arte da retórica, respondiam a tudo e faziam vacilar os pilares mais sólidos para colocá-los firmes novamente (sobre os mesmos ou outros pressupostos), Sócrates parecia não levar nada a sério. No entanto, ele considerava “o nada” seriamente, não na condição de um resultado negativo, mas como liberdade capaz de propiciar o gozo irônico, o mais abstrato de todos, na visão de Kierkegaard, um mero contorno sem conteúdo que regozija ao se aproximar conscientemente de sua falha, da autodissolução ou, ao envolver o outro, age como um “[...] vampiro que suga o sangue do amante, e dando-lhe uma sensação de frescor com o abanar de suas asas, acalanta-o até o sono chegar e o atormenta com sonhos inquietos.” (KIERKEGAARD, 2005, p.51).⁴

Ao despojar o outro de sua quididade e de suas determinações, Sócrates não se preocupava em compensar ou indenizar a perda, tampouco insinuava qualquer promessa de feição dialética, pois a síntese e o absoluto, para o irônico, é um “nada”, e seus gestos agem à maneira de um denunciante insubornável.

O ato irônico, tal como “[...] um monte de consoantes, quanto mais se aumenta tanto menos se deixa pronunciar” (KIERKEGAARD, 2005, p.61), jamais é contido em um enunciado totalizante; por isso, a ironia é sempre pontual e nunca sistemática. Apenas aparentemente esse movimento corre o risco de se aniquilar em uma unidade superior, abstrata e negativa do nada, pois sua dupla função não cessa de infinitizar o finito e de finitizar o infinito (quando este desliza para o oco da foice dos pseudo e infindos jogos retóricos).

Deve-se considerar que o nada da ironia socrática é um “ser-não-em-si”, sempre em devir, portanto, sua ação não recobre a mesma matéria de igual maneira, o que faz com que cada gesticulação irônica, entendida em seu sentido amplo como “ponto de vista”, não se dirija a um determinado objeto ou fenômeno específico (tal como ocorre na ironia retórica), e sim à totalidade da existência, cuja realidade é apenas “possibilidade”. Daí a sua diferença em relação à dúvida, na qual o sujeito, mediante uma determinação da reflexão, movimenta-se rumo ao objeto, tenta conquistá-lo, e este recua diante dele, ao passo que, na ironia socrática, a consciência afasta-se do objeto e do “mundo da substancialidade”, alcançando, desse modo, um estado negativamente livre e flutuante.

O nada especulativo ou místico, bem como o cinismo que goza a privação e procura satisfação em não ceder ao prazer, pouco tem a ver com o nada irônico, que, no extremo, converte-se na “quietude da morte, na qual a ironia reaparece como fantasma” (KIERKEGAARD, 2005, p.224). O perigo a ser considerado aí diz respeito a esse espectro que pode se voltar contra o eu, e, nesse caso, o sujeito

⁴ Em relação ao seu diálogo com Protágoras, Sócrates diz: “[...] a conclusão atual do nosso diálogo se levanta contra nós como um homem a rir de nós...”. (KIERKEGAARD, 2005, p.57).

reflexivo também passa a ser visto como irreal. Essa potenciação irônica, capaz de soerguer o mundo inteiro, nada encontra para levantar, e acaba por ser capturada pelas ratoeiras do tédio (a “saciedade faminta”), segundo Kierkegaard⁵. Daí a afirmação, no final de sua obra *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates* (KIERKEGAARD, 1987), de que é preciso se precaver contra a sedução da ironia, mas, ao mesmo tempo, ela deve ser recomendada como uma via crítica imprescindível.

Ainda que Kierkegaard reconheça a relação irônica de Ferdinand Solger com sua própria poesia, e Shakespeare como o grão-mestre da ironia, ele não identifica, nesses dois pensadores, a onipresença da ironia socrática capaz de esfumar o objeto e todo o ato de pensamento em um “sublimado cada vez mais fugaz”. Todavia, mesmo que não exista uma ironia sistemática ou que faça sistema com outras formas de saber e discursos, posiciono-me aqui mais próximo de Lélia Duarte (2006, p.36), quando esta afirma que a ironia nunca é absoluta, embora possa ser avassaladora.

Por certo cada escritor tem sua própria ironia, e até mesmo diferentes obras de um mesmo autor podem apresentar variados dispositivos irônicos articulados entre si, independentes ou sobredeterminados.

Seria fácil ler *Memórias póstumas*, como muitos já o fizeram, pela clave do pessimismo relacionado a Leopardi, Schopenhauer e tantas outras referências, ou pelas próprias sugestões do defunto autor logo no prólogo da obra (“Ao leitor”), ou, ainda, pelo quadrívio biográfico de Machado de Assis: pobre, mulato, epiléptico e gago. Se, até agora, me servi da ironia socrática como um procedimento textual que talvez possa iluminar, em luz reversa, a obra *Memórias póstumas*, não é sem reservas que coloco esse **conceito** em circulação, fazendo-o cifra de um movimento que acaba de recolher-se.

Quase tudo o que vem de Machado de Assis é uma instância digna de atenção, no entanto, o pareamento que faço de sua obra com o pensamento socrático (via Kierkegaard) não implica, de forma alguma, qualquer tentativa de mapeamento da filosofia **de** Machado de Assis, tampouco **na** sua obra.

Ao se rebater o plano da filosofia na literatura ou vice-versa, o resultado, quase sempre, acaba sendo empobrecedor para ambas. O melhor que se pode fazer, como bem observou Silvia Azevedo, é examinar a “ampliação das possibilidades significativas” da obra de Machado em sua interlocução com certo pensamento filosófico que não se sobrepõe ao literário, “[...] mas enquanto discurso que aparece transformado pela formalização literária.” (AZEVEDO, 2003, p.69). Em suma, não se trata de apontar conceitos ou ideias que migram de uma obra para outra (esse é o modo mais fácil de livrar-se de um autor difícil), e sim levar em consideração o

⁵ Um risco bem mais recente foi identificado nas manifestações dadaístas, em que o absolutamente indeterminado foi transformado na mais simples determinação que existe: o contra-senso como categoria.

caráter de ambiguição da literatura e sua força capaz de exceder o domínio do conceitual e deslocar qualquer forma de pensamento congruente e ordenado.

Assim, Machado de Assis, ao olhar pelo retrovisor do pensamento ocidental, não fixou a imagem de Montaigne, Pascal ou Schopenhauer de maneira complacente, tampouco antecipou Sartre (em sua obra *O ser e o nada*) ou foi um heideggeriano *avant la lettre*, mas certamente um autor com extraordinário poder de observação do humano.

Feita a ressalva, siga as pegadas de Bakhtin (1992), ao sugerir que as obras rompem a clausura de seu tempo. Se todo olhar traça o seu cansaço, nada é menos seguro que as leituras normalizadoras que apontam, em *Memórias póstumas*, para o familiar pessimismo de escola ou o arraigado ceticismo (no sentido de incredulidade em relação ao homem).

Numa obra em que uma instância ficcional, Brás Cubas, se desdobra em outra, no defunto-autor, ou ainda, na qual os duplos não param de se reduplicar em leitor-verme, real-ficcional, delírio-realidade, galhofa-melancolia, ironia-autoironia, entre tantos outros processos de atravessamento das estruturas binárias rumo à alteridade infinita do outro (por exemplo, a intertextualidade declarada, no prólogo, com Sterne e Xavier de Maistre), o que resta são “[...] marcas, indícios, fragmentos e cintilações de um corpo que já não está mais lá.” (OLIVEIRA, 2003, p.31).

Essa forma de relacionar-se ironicamente com a própria escrita, de flutuar sobre ela, é uma das principais características de um escritor, na perspectiva de Solger. Mas, em *Memórias póstumas*, exige-se também do leitor (com seus “quatro estômagos no cérebro”) roer essa ironia que muda de lugar conforme a perspectiva de nomeação: “[...] obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, cousa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado.” (ASSIS, 1970, p.11).

Como pode o leitor se apropriar dessa superfície deslizante, sem profundidade ou interiorização, sem verdade ou seriedade? Como não deslocar o morto, o seu dito, a autoparódia demolidora que parece obstar todo pensamento ou roubar de seu próprio bolso?

A meu ver, é temeroso procurar identificar em *Memórias póstumas* um sentimento dominante, uma tonalidade afetiva, um corpo preciso de idéias em um texto que abriga, sem reservas, a multiplicidade de vozes e a hibridização de gêneros (cômico-sério, crítico) característicos da sátira menipéia⁶.

⁶ A relação entre *Memórias póstumas* e *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, pela via da sátira menipéia, foi examinada de maneira bastante elucidativa por Nicea Helena de Almeida Nogueira (2004, p.90-91), que destaca, entre outros fatores, a presença constante do elemento cômico; a total liberdade de invenção filosófica e temática; a infração às regras do bom-tom; a representação de estados psíquicos anormais do homem (sonhos, alucinações, loucura, discursos excêntricos) e tantos

Nessas “memórias do futuro” – espaço de potenciação do devir – da releitura, convivem, lado a lado, esboços de pensamentos declaradamente díspares: a “filosofia da miséria” (o Humanitismo), por exemplo, apresentada pelo personagem carnavalesco Quincas Borba, cuja subversão aos sistemas sociais é evidente. O sistema de pensamento inventado por ele tem aspectos antiascéticos, quer dizer, acolhe os prazeres da vida e elabora uma concepção sobre o mundo calcada na imanência e na autossuficiência em que o homem é, ao mesmo tempo, “veículo, cocheiro e passageiro”, parodisticamente anulando a grande pedra de tropeço da teologia cristã: a questão do mal⁷.

Vê-se ainda o tão discutido “delírio” do capítulo VII, descortinando metamorfoses rápidas, coexistências do espaço do sonho e da loucura, onde a razão é subjugada e, paradoxalmente, a fronteira da lucidez e da sandice é rigidamente demarcada: “[...] era o meu delírio que começava”. Em relação a essa sentença de Brás Cubas, assinala Nicea Nogueira (2004, p.109-110): “Esta afirmação cria, na própria articulação do discurso, uma margem de segurança para que possa emergir, na cena literária, uma construção imaginária desviante, sem que o conjunto do discurso se veja comprometido por isso.” No entanto, outra dissonância patente diz respeito à forma em que o delírio é narrado, qual seja, numa linguagem “bem comportada”, “nutrida” e fluente como o enunciado do quadro de Magritte, sem, no entanto, evitar as encruzilhadas interpretativas. Cabe ressaltar, ainda, a passagem em que o sujeito delirante implora à mãe-natureza-inimiga para que o mantenha vivo. Quase no final de seu relato, o narrador é acometido por um riso “descompassado e idiota”, e retorna ao concreto e se depara com o seu gato Sultão, “que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel...”.

O jogo parece ser retomado e a bola de papel rola como uma errata pensante, definição do homem pelo defunto autor que, ao parodiar Pascal, declara: “Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.” (ASSIS, 1970, p.51)

O antigo refrão da Antiguidade grega atestava que só no instante infinitesimal que antecede à morte é que se pode julgar se um mortal foi feliz ou não. Esse momento último de balanço, antecedido pelas possibilidades infindas da errata pensante que se antepõe ao último gesto, seria a consumação da edição definitiva, a vida diante da interdição perene que a transforma em pura exterioridade, congelando-a em seu passado e no relato do outro.

outros elementos estudados de maneira meticulosa pela autora.

⁷ O patético “Humanitismo” proposto por Quincas Borba não almeja eliminar a guerra, as doenças, a pobreza e a fome. O seu gesto retórico é converter, mediante argumentos sofisticados, todos os aspectos negativos em positivos e, dessa forma, retroalimentar o sistema. A inveja, por exemplo, é vista por ele como “uma admiração que luta”, isto é, ela é positivada.

A errata pensante, ou o verme que rói a si mesmo, nada tem a ver com o “desvestir antropofágico” que, apesar de seu ato dessacralizador, pode ser apreendido pela lógica da exclusão do outro, enquanto a errata corrige sem apagar, coexistindo com o erro sem eleger um único domicílio, e trazendo implícito, na correção a ser feita, o fantasma do erro ou a eleição do próprio processo de correção **como verdade** e reordenamento constante da subjetividade (o “eu-em-situação”).

A errata pensante, como uma das possíveis chaves de leitura de *Memórias póstumas*, não se equaciona com a “sarna do pessimismo” identificado por muitos críticos na voz do defunto autor, que, segundo eles, reveste o ceticismo com a ironia, a negação ou a comicidade. O ponto em que se apóiam, não raras vezes, é o último capítulo em que se constata o rosário de não desfiado por Brás Cubas. Vejamos esta passagem memorável:

Êste último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor de meu rosto. Mais; não padeci a morte de Dona Plácida, nem a semi-demência do Quincas Borba. Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a êste outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa dêste capítulo de negativas: — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma creatura o legado da nossa miséria. (ASSIS, 1970, p.179).

Percebe-se bem como o leitor-roedor Brás Cubas não adere à retórica panfletária e imanentista de Quincas Borba, seu suposto mestre que, por um gesto de prestidigitação, transforma o negativo em positivo. Ao contrário, o **não** de Brás Cubas é grande demais para o sistema de negativas, portanto, extravasa-o. Esse “pequeno saldo”, que quase passa despercebido por alguns críticos – “[...] porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar”. (ASSIS, 1970, p.99) – é suficientemente forte para deslocar, ainda que minimamente, o edifício da negação. Vê-se bem como a muralha do ceticismo (entendido aqui em seu sentido vulgar e não filosófico) é desestabilizado pela própria negação (“*não* transmiti...”), sem qualquer restabelecimento de um novo objeto. Certamente esse golpe sutil e astucioso parece ressoar a ironia socrática em todo o seu vigor, ao mesmo tempo em que reinstala o pensamento do defunto autor dentro da trincheira dos vivos e arranca “[...] à morte um farrapo ao menos da sombra que passou”.

Talvez assim, a sarna das “rabugens de pessimismo” de *Memórias póstumas*, à maneira da mutuca socrática, possa fazer com que o leitor sonolento acelere o passo e veja as paisagens de *Memórias póstumas* como espaço de

sobredeterminação de discursos em que a linguagem em sua disfunção autônoma relança, sem parar, ironia *versus* ironia, assinatura contra assinatura. Servir-se de chaves monológicas para ler essas *Memórias* equivaleria a “trocar de cadeira no tombadilho do Titanic”.

Aqui, lugar de memória e reescritura, comparece a história de José Maria, que não sei ao certo se é verdade, mas tenho certeza de não ser mentira. José, **paciente** psiquiátrico internado no hospital Santa Clara, no início da década de 1980, em Belo Horizonte, e que ostentava um riso ininterrupto no rosto, era o doido alegre e manso querido por todos, o “zé ridente” (que caminhava nas falhas da memória). Durante seis meses de arteterapia, nunca foi além de desenhos de pequenas bolinhas, desiguais, incompletas, cujos círculos nunca se fechavam. Não emitia nenhuma palavra, o olhar preso ao largo: “perdeu o contato com a linguagem e a realidade”, segundo o jargão psiquiátrico.

Trinta e cinco anos, sujeito pacato, sem história pregressa de violência, nem álcool ou droga, conforme a sua ficha de anamnese. José de Jesus voltou para casa após um dia de trabalho, pegou a foice e esquartejou a mulher e as duas filhas.

Na impossibilidade de sair da vida ou a ela retornar, José parece ter alcançado o estado absoluto, aquele que os cétricos, os cínicos e os irônicos nunca sequer tocaram justamente por estarem **na** linguagem.

O homem, esse ser contraditório, paradoxal, errata pensante, sempre foi fascinado pelos tipos absolutos, puros, sem mistura. O Sócrates de Platão: ironia sem intervalo; Alberto Caeiro, de Fernando Pessoa: sensorialidade plena, antirracionalidade; Funes, o memorioso, de Jorge Luís Borges: capacidade total de rememoração; o defunto autor Brás Cubas: distanciamento infinito dos censores morais.

E aqui, neste rastro de eclipse deixado sobre *Memórias*, suspendo a pena antes que os vermes me cortem a palavra.

GUIMARÃES, R. The posthumous memoirs of Bras Cubas: the thinking erratum and the worms rewriting. **Itinerários**, Araraquara, n.29, p.287-300, July/Dec. 2009.

■ **ABSTRACT:** *This essay focuses on the concepts of “reversed irony”, “humoresque irony” and “Socratic irony” in relationship with the book The posthumous memoirs of Bras Cubas, by Machado de Assis, emphasizing Soren Kierkegaard’s reflections, as shown in his dissertation On the Concept of Irony with constant reference to Socrates.*

■ **KEYWORDS:** *Machado de Assis. The posthumous memoirs of Bras Cubas. Irony. Soren Kierkegaard.*

Referências

- ALIGHIERI, D. **A divina comédia**. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ASSIS, M. de. **Seus trinta melhores contos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- ASSIS, M. de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Moderna, 1983.
- _____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1970.
- AZEVEDO, S. M. Machado de Assis e a filosofia: modos de leitura In: MARIANO, A. S.; OLIVEIRA, M. R. de. (Org.). **Recortes machadianos**. São Paulo: EDUC, 2003. p.65-105.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BORGES, J. L. **Obras completas**. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. v.1.
- CAMARGO, F. F. **A escrita dissimulada: um estudo de Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó, de Machado de Assis**. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2005.
- DUARTE, L. P. **Ironia e humor na literatura**. São Paulo: Alameda, 2006.
- FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- KIERKEGAARD, S. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Bragança Paulista: Ed. da Universitária São Francisco, 2005.
- _____. **Johannes Climacus ou é preciso duvidar de tudo**. Tradução de Sílvia Saviano Sampaio e Álvaro Luiz Montenegro Valls. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Either/or**. New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- MAGRITTE, R. **Isto não é um cachimbo**. 1926. Disponível em: <<http://brasil.indymedia.org/images/2008/03/413089.jpg>>. Acesso em: 19 jun. 2008.
- NOGUEIRA, N. H. de A. **Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipéia**. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2004.
- OLIVEIRA, M. R. D. Memórias póstumas entre o ver e o verme: uma poética de leitura. In: MARIANO, A. S; OLIVEIRA, M. R. de. (Org.). **Recortes machadianos**. São Paulo: EDUC, 2003. p.21-62.
- Itinerários, Araraquara, n. 29, p.287-300, jul./dez. 2009

PESSOA, F. **Alberto Caeiro**. Lisboa: Ática, 1981.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Escala, 2007.

_____. **Mênnon – Banquete – Fedro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1981.

_____. **Protágoras**. São Paulo: Matese, 1965.

RIEDEL, D. C. **Razão contra sandice**. In: BOSI, A. et al. (Org.). **Machado de Assis: antologia e estudos**. São Paulo: Ática, 1982. p.397.

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHWARZ, R. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

UNGARETTI, G. **Sentimento do tempo**. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

Bibliografia consultada

ANDRADE, C. D. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BOSI, A. **Brás Cubas em três versões: estudos machadianos**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

HOLANDA, S. B. A filosofia de Machado de Assis. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 1940.

FAORO, R. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. 3.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

REALE, M. **A filosofia na obra de Machado de Assis: com uma antologia filosófica de Machado de Assis**. São Paulo: Pioneira, 1982.

Recebido em 08/07/2008

Aceito em 12/12/2008

