



Humor, psicologia e revelação em Machado de Assis

Humor, psychology and revelation on Machado de Assis

Dossiê

Eduardo Melo França*

ORCID: 0000-0003-1288-5611

E-mail: eduardomeloofranca@gmail.com

Recebido: 24/08/2022

Aprovado: 04/01/2023

Resumo:

A partir de passagens da obra de Machado de Assis, pretendemos abordar o humor como um dispositivo literário através do qual se problematiza uma visão de mundo, linguagem e mecanismos psicológicos reveladores das razões, sentimentos e ações humanas.

Palavras-chave:

Humor. Literatura. Psicologia. Machado de Assis.

Abstract:

Based on passages from the work of Machado de Assis, we intend to approach humor as a literary device through which a worldview, language and psychological mechanisms that reveal human reasons, feelings and actions are problematized.

Keywords:

Humor. Literature. Psychology. Machado de Assis

Brás Cubas (ASSIS, 1997, v. 1, p. 514) diz que seu livro foi escrito com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”. George Bernard Shaw (1996, p. 321), ao ser questionado sobre qual seria a sua definição de humor, respondeu: “O que quer que lhe faça rir. Mas o de melhor qualidade provoca uma lágrima junto com o riso”. Essas duas passagens encerram talvez a principal razão para entendermos a possibilidade de elevar o humor a um instrumento filosófico e problematizador das condições psicológicas e culturais nas quais o sujeito se apoia para encontrar respostas e conforto acerca do mundo e de si próprio.

A singularidade das falas de Shaw e Machado reside na constatação de que o humor, no sentido mais complexo do conceito, e não apenas, por exemplo, na sua dimensão física, possui duas faces que expõem e se relacionam no que há de mais profundo e sério, ridículo e pretensioso no

* Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Coordenador do Núcleo de pesquisa em literatura, subjetividade e forma. Graduado em Psicologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre e doutor em Teoria da Literatura pela mesma instituição.

comportamento humano. Admitindo uma tendência que parece ter tomado prumo desde o século XIX, com Nietzsche, passando por Freud, Bergson e Bataille, a partir da qual se atribui ao riso um lugar privilegiado nas análises psicológicas e filosóficas, consideramos que o humor de qualidade, e que por isso necessariamente desconcertante, tal como encontramos em Machado de Assis, antes de tudo, nos interessa como elemento revelador daquilo que contrasta com a expectativa aparentemente óbvia e lógica, com a norma instituída, com a hierarquia estabilizada, com a vontade de normalidade ou a ambição na maioria das vezes mal sucedida de se supor saber explicar o mundo, a si próprio e ser aceito pelos outros.

Freud (1927, p. 191) disse que “o humor não é resignado, mas rebelde”. Por isso, como ressalta Johan Verberckmoes, a igreja via-o como um real obstáculo para a verdadeira vida cristã. Verberckmoes (2000, p. 119) lembra ainda que Inácio de Loyola teria simplesmente sugerido sua proibição, ditando que não devemos rir ou fazer rir. Nesse sentido, o humor deve ser entendido como uma estratégia subversiva que, primeiro, põe em evidência aquilo que fora escamoteado pela *ratio*, pela norma e pela cultura aceita. Depois, num processo de exposição de contrastes, para usar um termo caro a Pirandello (2009), destrona, através do riso, tanto a imagem respeitável e nobre que temos de nós mesmos, quanto a artificial ilusão daquilo que convencionamos apelidar de verdade.

A ideia de humor que nos interessa é aquela que evidencia a desconstrução do sujeito senhor de si, de suas certezas e valores, através da emergência dos desejos mais íntimos, que desbaratinam e desmoralizam a pose das pretensões de consciência, generosidade e verdade, assim como da precariedade dos acordos sociais. O humor, se faz rir, como disse Shaw, é porque propicia uma liberação de energia, permitindo aparecer o que muitas vezes é impedido pela cultura ou recalcado pelo sujeito.

Ou seja, o humor seria uma espécie de instrumento pelo qual se daria o rasgo da fantasia e das confortáveis ilusões religiosas, sociais, políticas, psicológicas ou científicas nas quais os sujeitos e as sociedades buscam o conforto de uma suposta verdade. Esse mecanismo de liberação de conteúdos, afetos, sentimentos e ideias, sem dúvida caracteriza o humor ao mesmo tempo como subversivo e, segundo Freud (1927, p. 191), reafirma seu vínculo com o princípio de prazer. O riso, melhor e mais imediata consequência do humor, contrapõe a expectativa das situações previsíveis e harmônicas ao que desejamos e mais intimamente somos. Trata-se do desejo e da revelação inesperada e desconcertante em oposição ao convencional senso comum. Por isso, consterna e constrange, surpreende, faz rir e chorar.

Nessa perspectiva, o humor nunca é inocente e inofensivo, levando apenas ao riso descompromissado e físico. Sempre, de uma forma ou de outra, causa desconforto e desestabiliza, ao outro ou a si mesmo. A questão fundamental que o reafirma como elemento reflexivo e não apenas catártico ou lúdico é a justaposição que Machado lhe faz à melancolia e a lágrima que, segundo Shaw, chancelaria o humor de qualidade. É o próprio riso, por mais paradoxal que pareça, que suscita a lágrima, ao sinalizar, através da sensação de liberdade, a emergência de conteúdos e sentimentos encobertos ou secundarizados. A lágrima de Shaw e a melancolia machadiana são ao mesmo tempo reflexão, vislumbre do tédio e tomada de consciência do doloroso processo de desconstrução dos sentidos que orientam nossas vidas, os discursos e as imagens reconfortantes e enobrecedoras acerca do sujeito e da sociedade.

Rimos e sentimos prazer porque o véu das verdades, hierarquias, valores e discursos cai e um novo mundo de infinitas possibilidades antes encobertas se apresenta. Choramos, primeiro, ao constatar a existência de um véu naturalizado e que, portanto, do qual não tínhamos consciência. Depois, por notar a discrepância entre a imagem construída pelo véu e o que ele encobria.

Por mais estranho que pareça, a desestabilização e perda de certezas propiciadas pelo humor podem ser entendidas como um paradoxal sinal da conquista da perda do paraíso, pois nos impõe questões que, se levadas a sério, dizem muito sobre nossa individualidade, sociedade, cultura, valores, desejos e limites. A lágrima a qual Shaw se refere é um sinal de dor, constrangimento, mas também da conquista de uma liberdade intelectual e psicológica que nasce da reflexão, da percepção e compreensão da estrutura que fragilmente engendra hierarquias, ordenações e verdades aparentemente naturais e absolutas sobre um mundo muito mais complexo e infinito de significados e desejos.

Se adotarmos a diferenciação proposta por Pirandello, diríamos que o humorismo, mais do que simplesmente o cômico, emerge da disposição do homem de:

[...] refletir que a vida, não tendo fatalmente para a razão humana um fim claro e determinado, precisa para não tatear no vazio, ter um fim particular, fictício, ilusório, para cada homem, ou baixo ou alto; pouco importa, visto que não é, nem pode ser o fim verdadeiro, que todos buscam afanosamente e ninguém encontra, talvez porque não exista (PIRANDELLO, 2009, p. 158).

O modo aparentemente paradoxal como Shaw define o melhor tipo de humor nos permite compreendê-lo como elemento psicológico, cultural, artístico e intelectual capaz de revelar e significar aspectos profundos e nem sempre reconhecidos da nossa cultura e individualidade. O psicanalista Adam Phillips (1998, p. 23) escreveu que “a psicanálise sempre nos mostrou o sentido irônico no qual as definições são sustentadas por suas exclusões”. Talvez, por isso, Freud (1927) considere a atitude humorística como um gesto de maturidade e superioridade diante das contingências adversas da vida. Se, porventura, o humor constrange e provoca uma lágrima é justamente por permitir a exposição daquilo que permanecia encoberto, negligenciado, inconsciente, mas, principalmente, o que por diversas razões, explícitas ou implícitas, fora escamoteado em prol da construção de alguma imagem, narrativa ou norma.

O humor impõe o contato com o que esquecemos, tentamos apagar ou fingimos não existir; quase sempre sentimentos, comportamentos e conteúdos infantis, subversivos, e, por isso, desierarquizantes e desnormalizadores. Se pensarmos como Shaw, sorrimos e choramos quando algo infantil nos lembra que não somos tão maduros e adultos, quando o retrato de nossos vícios nos obriga a reconhecer a precariedade do nosso autocontrole e civilidade, ou quando percebemos o descompasso entre nossa ambição e capacidade. Rimos desconcertados ao nos depararmos com uma imagem, um verso ou uma narrativa que nos leva a encarar a existência de desejos inconscientes e negligenciados que revelam coisas profundas, às vezes constrangedoras, mas que nos lembram que somos muito mais, ou muito menos, do que a glória racional, consciente, generosa e civilizada.

Em *O chiste e sua relação com o inconsciente*, Freud (1905) apresenta uma ideia sobre o riso que segue nessa mesma linha de pensamento. O chiste, um trocadilho de palavras ou ideias, nos faz rir porque revela uma lógica inconsciente, diferente do da vigília; um modo de pensar infantil, e por isso livre, não organizado segundo a cultura ou a razão adulta. Por isso, o chiste, infantil e libertador, constrange e faz rir, estabelecendo associações inesperadas e expressando sentimentos e sensações sinceras. O pensamento sério, racional e consciente se caracteriza pela coerência entre os sentidos das coisas e das palavras. O riso provocado pelo comentário espirituoso de um chiste traz à tona uma outra ordem, inconsciente, de relação entre as palavras, as coisas e os sentidos que quase sempre parecem mais honestos e por isso desarticuladas do que se espera de um comportamento modelo e correto.

O riso, o alívio e o prazer provavelmente respondem pela parte prazerosa do processo, pelo contato que temos com essa porção psicológica que finalmente parece libertada, nos remetendo

quase sempre a algo que se contrapõe à norma, ao código cultural ou, fundamentalmente, à expectativa adulta, nobre e digna; como uma atitude infantil e despretensiosa diante do mundo, um desejo inadmissível, um comportamento rechaçado, uma ideia ou um julgamento que não deveria ter sido expressado ou mesmo cultivado. Enfim, rimos aliviados e satisfeitos, mas também melancólicos e reflexivos por sentir tudo aquilo que se alinha à liberdade, à subversão, à quebra do código instituído, tanto na esfera individual quanto social.

Num curto texto intitulado *True and false humor*, o poeta e ensaísta inglês Joseph Addison (1915) acerta bem no alvo ao dizer que a raiz do humor assenta na provocação diante da premissa de que verdade é a conformidade entre as noções e as coisas. Ora, o verdadeiro humor, como ele mesmo diz no título do artigo, deve exercer sua força justamente na desnaturalização das relações entre as palavras, os conceitos, os discursos e as coisas, demonstrando, por conseguinte, que o estatuto de verdade nada mais é do que uma conformidade reconhecida e legitimada. O humor ataca a aparente incontestabilidade existente entre o mundo, os homens, a significação e a valorização que o próprio homem faz de si e das coisas ao seu redor. O descortinamento proporcionado pelo humor evidencia todo o ridículo que é a tentativa constante do homem de valorar, dar significado e ordem ao que é diverso, caótico, infinito e muito maior do que ele ou qualquer teoria. Esse ridículo resume-se muito bem na pretensão apontada por Addison de supormos ser capazes de estabelecer as relações definitivas e verdadeiras entre as palavras e as coisas, as teorias e o mundo, as definições e os homens.

George Minois (2003, p. 19) diz que o riso “faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência”. Mais do que isso, do confronto e questionamento sobre tudo o que supomos fundamental e assertivo sobre a existência. Todo humor de qualidade, aquele que merece reflexão e que se investigado revela algo sobre o homem, é um ato de superioridade e ousadia, de busca por conhecimento, uma desconfiança em relação ao que se vê e se diz, um exercício cético e às vezes cínico de deboche e distanciamento das coisas e de si mesmo.

A emergência do humor implica necessariamente numa postura de distanciamento, inteligência, ceticismo e estranhamento em relação ao mundo e a si mesmo. Nenhum sujeito é capaz de rir e fazer rir se não puder se tomar como um estranho, se não se desfizer do seu conforto, se não admitir arranhar-se narcisicamente. Por isso, Georges Minois diz que os que não trazem consigo essa espécie de “sexto sentido”, que é o humor,

[...] imergem totalmente nesse mundo, material ou espiritual, real ou imaginário, mas são incapazes de assumir uma distância crítica, de se desprender, de ser livres; agarra-se a sua representação do mundo sem perceber que se trata apenas de uma representação; desempenham seu papel com tal convicção que não veem que é só um papel. (MINOIS, 2003, 79).

Entre os autores nos quais inquestionavelmente o humor é elemento de destaque, utilizado como estratégia mimética, visão de mundo e instrumento de investigação psicológica e social, servindo-se, por isso, como ferramenta para desconstruir e ressignificar os conceitos, os comportamentos e as teorias, é possível notar um deboche fundamental de desconfiança em relação a tudo. O que nos leva a pensar que os grandes humoristas de fato duvidavam de qualquer verdade, do processo de naturalização de ideias, da capacidade do homem abarcar e explicar o mundo, além de uma certa desconfiança em relação a si mesmo. Não é possível fazer humor levando-se a sério. O humor nasce quando o indivíduo se distancia de si mesmo, se observa, perde qualquer orgulho de si e percebe que nada mais é do que um sujeito “derrisório e incompressível” (MINOIS, 2003, p. 79). Rir de si mesmo, como disse Freud em seu ensaio *O humor* (1927), é um

ato de superioridade; é não deixar se encantar por si ou por qualquer outra coisa, causa, ideia, religião, teoria ou instituição com a qual se identifique.

Se o humor é uma atitude que exprime a liberdade de rir de tudo, ainda que mantendo o semblante da seriedade, é porque está implicado nessa sentença um distanciamento crônico e cético por parte de quem faz rir. Rir das coisas, das ideias, de si, dos outros, das atitudes, é denunciar a prepotência ridícula do homem, um sujeito finito, com tempo limitado de sobrevivência, em tentar e supor conseguir abarcar o todo, explicar o mundo e ditar verdades e normas. O humor, com essa postura, revela que há muito mais por detrás do pano, da realidade e dos indivíduos. O riso, resume Verena Alberti (2002, p. 12), “revelaria assim que o não-normativo, o desvio e o indizível fazem parte da existência”. Também Joachim Ritter (apud ALBERTI, 2002), em seu artigo *Sobre o Riso*, destaca o papel do riso de desafiar as exclusões realizadas pela razão e a tentativa de manter evidente na existência tudo aquilo que ele chama de *nada*, isto é, todas as coisas que a razão, a ambição, a seriedade adulta, a norma e a cultura tentam erradicar: o ridículo, o absurdo e as verdades constrangedoras sobre os indivíduos e as sociedades. O desvio mencionado por Alberti e as exclusões destacadas por Ritter tanto dizem respeito, numa leitura freudiana, via o chiste, aos desejos inconscientes impubescíveis e recalcados quanto às diferentes formas de compreender o ser humano, como por exemplo a da ciência, como mostra Machado de Assis no *Alienista* (1997, v. 2).

O gesto de humor é sempre dessacralizante, uma rasteira na autoridade, uma quebra de hierarquia moral, discursiva, social, cultural e mesmo psicológica. O riso provoca a corrosão das cordas e colunas que dão sustentação às imagens, ideias e sentimentos que naturalizam e supostamente dão coerência, dignidade e sentido ao mundo e às pessoas.

Machado de Assis, com Simão Bacamarte, em *O alienista*, nos faz rir da absurda pretensão que o homem tem de definir a forma correta de ser e agir, de segmentar limpidamente o que é a sanidade e a loucura. Rimos principalmente porque tomamos conta de que é ridícula e desastrosa a seriedade e convicção com a qual Bacamarte decide diagnosticar sucessivamente seus pacientes e posteriormente a si mesmo.

Através do humor machadiano conseguimos tomar distância e entender que a imagem de mundo criada por esse tipo de ciência é apenas uma das possibilidades entre tantas outras possíveis de conceber o mundo. Esse processo jocoso de desestabilização propicia uma liberação de convicções e uma reafirmação de dúvidas; observamos Bacamarte classificando e desclassificando como normal ou patológico comportamentos que cotidianamente reconhecemos em nós mesmos. Machado, e não Simão Bacamarte, parece agir com humor de forma muito próxima da que descreveu Pirandello:

Veremos que todas as ficções da alma, todas as criações do sentimento, são matéria o humorismo; isto é, veremos a reflexão como que converter-se em um diabrete que desmonta o mecanismo de toda a imagem, de todo fantasma instigado pelo sentimento; desmonta-o para ver como é feito, deixa a mola soltar-se e todo o mecanismo chiar, convulso (PIRANDELLO, 2009, p. 158).

A lágrima, que é reflexão, emergiria da incerteza que se instaura em cada leitor ao se questionar sobre sua própria garantia de normalidade, sobre o possível ridículo que todos incorremos ao tentar classificar os outros como loucos e a nós mesmos como sempre corretos e normais. Parafraseando Pirandello, o humor machadiano expõe a ferida narcísica que é nos percebermos diferentes de nós mesmos, como dois em um, ou, para falar de modo desabusado, que somos uma farsa. *O alienista* explora pela via do riso cáustico, ou seja, sem propor solução para o problema, a imagem de um sujeito que somente pode ser considerado normal se avaliado a partir de sua

dimensão mais superficial, aquela que se rende ao trato social. De outra forma, se esse mesmo sujeito, tal como Simão Bacamarte, quando olha a si mesmo mais intimamente, admitindo todas as suas contradições, taras e singularidades, compreenderá que a normatividade é um padrão contingencial que a cada reposicionamento de paradigma renova a impossibilidade de abarcar a pluralidade da subjetividade humana.

Simão Bacamarte se perde em sua própria imagem e teoria, não é capaz de estranhar ou duvidar daquilo que lhe é apresentado como verdade universal e inconteste. Por isso, rimos de Bacamarte e não com ele. Ao fim de sua caçada científica, o personagem, deparando-se com indícios de que o ser humano é muito mais complexo e amplo do que o exposto numa súmula psiquiátrica, científica ou jurídica, parece concluir que em cada sujeito haveria duas dimensões em eterno conflito, uma pretensamente normal, racional, mas superficial, e outra mais profunda, subjetivamente desconcertante, entretanto, mais honesta em relação ao que somos. Tudo isso, dolorosa e constrangedoramente, mas ao mesmo tempo através do humor, produziria em Bacamarte um processo que “desvelando a vaidade” e excitando “o remorso da consciência” resultaria naquilo que “nos humilharia perante nós mesmos” (PIRANDELLO, 2009, p. 167)

O humor, desconstruindo a naturalização dos mais diversos aspectos da vida, expõe o desespero humano de se agarrar aos mais variados tipos de discursos como se fossem verdades incontestes e eternas, capazes de aplacar a inevitável e melancólica angústia de admitir que a vida é tédio e que qualquer coisa além disso é construção narrativa, precária e provisória.

N’O *alienista* o riso assume o papel não apenas de desconstruir, mas de ridicularizar a fantasia de que a ciência, tal como exercida por Bacamarte, consegue claramente distinguir entre o normal e o patológico, nos subornando com a sensação de que obviamente estamos no primeiro grupo. Sobre isso, lembremos do exemplo dado por Pirandello, no seu *O humorismo*, sobre rã que inchada de tanto ar finge ser um boi. O humor, neste ponto próximo à ironia, “consistiria na punctura de alfinete que esvazia a rã inchada” (PIRANDELLO, 2009, p. 49). Machado, podemos dizer, alfineta e murcha a ciência inchada e disfarçada de verdade inconteste. O pensamento de que a ciência ou qualquer discurso pode confortar e garantir que loucos são sempre os outros é justamente o que *O alienista* põe em xeque.

No caso d’O *alienista*, o humor emerge especificamente da constatação e compressão do absurdo e patético que colore o contraste envolvido na situação: pensamos e rimos diante da inesperada inversão de julgamentos, do questionamento atrevido em relação às regras científicas, e, por fim, principalmente, da surpresa de vermos se admitindo como louco aquele que deveria ser capaz de reconhecer a loucura. Outro elemento de contraste que deve ser levado em conta para o entendimento do efeito humorístico da novela é que se ao longo de toda a narrativa Simão Bacamarte prendia à força quem ele considerava se encaixar no seu conceito de loucura, ao fim, após concluir que ele era o louco da história, por livre e espontânea vontade resolve se internar no mesmo casarão que antes lhe servia como manicômio.

O que diferencia Simão Bacamarte de um bom leitor machadiano, que dele ri, é que enquanto o primeiro tem fé e supõe fatos, como a loucura, a sanidade, a ciência e a estatística, o segundo, mais distante e cético, ri da crença e é como se dissesse: não se trata das coisas serem ou os fatos existirem, mas sim de acreditá-los, de questionar a premissa da conformidade entre as palavras e as coisas. Mais, pensando como Pirandello, é justamente porque em torno do *Alienista* podemos fazer toda essa problematização acerca da arrogante pretensão humana, que poderia ser expressa de diversas formas, mas que nesse caso se dá pelo cientificismo, que ultrapassando o limite do cômico, da simples exposição dos contrastes, para alcançar o humor, implica principalmente na compressão das razões que levam à existência do contraste.

Simão Bacamarte acredita nas teorias da mesma forma que acredita em si mesmo. Ele não se questiona e nem coloca em suspenso sua existência. Quem traz em si humor não se confunde com teorias, narrativas, cargos, funções e estatutos. O ceticismo e a autodesconfiança, implicações necessárias e inevitáveis do humor, embargam a possibilidade do sujeito se encantar pela promessa de qualquer tipo de plenitude. Crer religiosamente em sistemas de pensamento ao ponto de com eles se confundir é, em última instância, acreditar que possui os remédios e as verdades sobre as coisas. Um sujeito incapaz de se autoironizar e duvidar das coisas que acredita é incapaz de fazer humor. Para Minois (2003, p. 79), “O humor surge quando o homem se dá conta de que é estranho perante si mesmo; ou seja; o humor nasceu com o primeiro homem, o primeiro animal que se destacou da animalidade, que tomou distância em relação a si próprio e achou que era derrisório e incompreensível”.

O Humor retoma o que foi deixado de lado, o resto, a pluralidade jogada para debaixo do tapete em nome de uma verdade única. Ele nos faz rir porque traz à superfície através da exposição das contradições aquilo que não deveria ser visto: verdades vergonhosas sobre nós mesmos, ideias menos nobres sobre a sociedade, a cultura, aspectos infantis que deveriam ter desaparecido em nome da maturidade esperada pela vida adulta ou simplesmente uma certa pluralidade e relativismo desconcertantes. Georges Bataille (2016) chega inclusive a associar toda e qualquer filosofia ao riso, já que seria ele um canal privilegiado para acessar “o fundo das coisas”, tudo aquilo que ele considera ter sido estigmatizado pela *ratio* como um não-saber, um não-ser, um não-pensar. Em outras palavras, para Bataille, estudar o que nos faz rir é entrar em contato com outras verdades sobre o mundo e nós mesmos – algo semelhante ao que a sexualidade e o inconsciente representam na teoria freudiana – aquilo que foi silenciado. Henk Driessen (apud DRIESSEN, 2000, p. 225), fazendo menção ao trabalho da antropóloga Mary Douglas, ressalta que na equação impressa pelo humor “algo formal é atacado por algo informal, algo organizado e controlado, por algo vital, enérgico, uma erupção de vida para Bergson, de libido para Freud”.

Se por um lado rimos daquilo que nos leva à reflexão, por outro, refletimos sobre o que nos leva a rir. Rimos ao longo da vida da mesma forma que um bebê gargalha com a inocente brincadeira de levantar um pano e surpreender-se repetidamente com a descoberta de que há algo por detrás do que lhe parecia uma imagem inquestionável. Essa é a graça, o prazer, o riso da descoberta, da consternação, da quebra do acordo. Nesse sentido, a lágrima é reflexão, o riso liberdade e o humor subversão, uma superioridade hedonista e reveladora.

Seguindo o raciocínio de que o humor exerce a função subversiva de problematizar as imagens naturalizadas dos sujeitos, das ideias e da realidade, podemos dizer que parte fundamental do processo humorístico empreendido nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* está empenhado em revelar que para além de toda a pretensão de coerência, significação e lógica que a vida demanda e que os sujeitos desejam nela reconhecer e investir, a verdade é que para Machado estamos imersos numa condição irremediavelmente caracterizada pelo tédio, cujo o principal sintoma é a melancolia. Tendo em vista, portanto, que o tédio, na obra machadiana, significa a mais completa ausência de sentidos e significados para a existência, chegamos a um ponto decisivo. É possível afirmar que Machado utiliza o humor nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* também, entre outras coisas, para desbancar a herança aristotélica e demonstrar que a vida não tem sentido; é tédio irremediável.

No entanto, a afronta humorística e cáustica feita por Machado a Aristóteles é bem mais debochada do que nosso comentário pode sugerir. Sua suposição de que a vida, diferentemente da tragédia, é conduzida muito mais pelo acaso e contingências do que por qualquer sentido lógico se expressa no bem-humorado capítulo que desde o título já se mostra irônico e risivelmente presunçoso: *Que escapou a Aristóteles*:

Outra coisa que também me parece metafísica é isto: – Dá-se movimento a uma bola, por exemplo; rola esta, encontra outra bola, transmite-lhe o impulso, e eis a segunda bola a rolar como a primeira rolou. Suponhamos que a primeira bola se chama... Marcela, -- é uma simples suposição; a segunda, Brás Cubas, a terceira, Virgília. Temos que Marcela, recebendo um piparote do passado rolou até tocar em Brás Cubas, – o qual, cedendo à força impulsiva, entrou a rolar também até esbarrar em Virgília, que não tinha nada com a primeira bola; e eis aí como, pela simples transmissão de uma força, se tocam os extremos sociais, e se estabelece uma coisa que poderemos chamar – solidariedade do aborrecimento humano. Como é que este capítulo escapou a Aristóteles? (ASSIS, 1997, v. 1, p. 560).

A citação acima literalmente resume todo o capítulo e sua graça provavelmente reside em três aspectos que contrastam com a gravidade do tema. Primeiro, a presunção displicente do título. Brás Cubas, autor e narrador do livro, se supõe capaz de corrigir Aristóteles, de fazer algum reparo à sua obra e pensamento. Como se dissesse, ora, até Aristóteles, o grande filósofo, erra; por isso, precisa ser corrigido e parar com essa coisa de acreditar numa lógica racionalizante que possa dar sentido ou coerência à vida. Depois, a simplicidade eficiente com a qual Brás expõe o seu pensamento: o problema do destino e do acaso resumido a um movimento de bolas. Por fim, a constrangedora extensão do capítulo. Como alguém seriamente poderia imaginar que um problema dessa gravidade poderia ser resolvido através de um simples exemplo e em pouquíssimas linhas? Além disso, vale notar o tom desabusado do narrador que ao fim da passagem questiona como uma ideia tão óbvia teria passado despercebida por Aristóteles.

O humor machadiano reafirma a tese de que apesar de toda a tentativa humana de entender e explicar os acontecimentos que regem a vida, é o acaso que no final das contas dita o movimento das bolas e dos sujeitos. Tratar de coisas graves jocosamente, como fez Machado, e gravemente de coisas pueris pode significar uma perda de ilusões, de hierarquias, uma desconstrução de certezas ou uma subversão das ordens instituídas. O misto de galhofa e melancolia, para falar como Machado de Assis, ou de riso e lágrima, como Shaw, presente em grandes autores, nasce justamente da perda das ilusões, da tomada de consciência das coisas que dizem respeito ao mundo, à sociedade, mas principalmente sobre nós mesmo.

Antes de seguirmos façamos um destaque. O tema do tédio, do acaso e da tragédia são recorrentes na obra madura machadiana. Vale ressaltar, por exemplo, que enquanto em *Dom Casmurro* o narrador está desesperado em busca de uma explicação para a ruína da sua vida, se esforçando para fazer da sua existência um arco coerente, com começo meio fim, tentando nos provar que tudo já estava plantado e determinado desde o início, assim como a fruta sempre esteve dentro da casca, o movimento de Brás é o oposto. Sua tentativa é a de reafirmação do tédio e do acaso. No capítulo CXIX, Brás expõe duas passagens que misturam exemplarmente o tom melancólico e reflexivo ao riso amargo de quem não enxerga solução para o tédio. Primeiro, diz que irá nos deixar “meia dúzia de máximas das muitas que escrevi por esse tempo. São bocejos de enfado; podem servir de epígrafe a discursos sem assunto”. Com esse mesmo tom de enfado diz: “Suporta-se com paciência a cólica do próximo”; e talvez uma das frases mais memoráveis e por isso exemplares do tipo de humor que percorre toda as *Memórias*: “Matamos o tempo; o tempo nos mata” (ASSIS, 1997, v. 1, p. 617).

O tédio, a melancolia, a passagem do tempo ou a hipocondria, como diria Brás, estão no centro das *Memórias*. A maior prova de que o empenho do humor machadiano está em revelar essa condição existencial como incontornável é o modo risível através do qual o narrador morre; com uma corrente de vento, enquanto supunha poder curar a humanidade desse mal: o emplasto Brás Cubas.

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

Essa ideia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplastro anti-hipocondríaco destinado a aliviar a nossa melancolia humanidade (ASSIS, 1997, v. 1, p. 514).

Novamente, Machado e Shaw aparecem de mãos dadas pelo misto de galhofa e melancolia, riso e lágrima. O tema é mais do que sério, a cura da melancolia (do tédio que assola a humanidade), mas a forma é toda risível, a concepção caprichosa do projeto, o meio através do qual Brás acredita que pode pô-lo em prática, um emplasto, e o fim ridiculamente triste, a morte do personagem por um vento encanado. O humor que percorre *Dom Casmurro* denuncia a vontade desesperada e infrutífera de Bento dar sentido à sua vida. O humor que encontramos nos dois capítulos mencionados, *Que escapou a Aristóteles* e *O emplasto*, resumem dois pontos fundamentais do humor Machadiano. Ele é melancólico porque a vida é um tédio, sem sentido e regida pelo acaso, na mesma medida em que essa condição é inescapável. Machado, diferentemente de Sterne, “Não tem ilusões sobre os benefícios terapêuticos do riso. Ao contrário, a função do riso parece ser a de desacreditar a ideia de que a melancolia possa de todo ser curada” (ROUANET, 2007, p. 220). Está aí o riso que consigo traz uma lágrima. O humor das *Memórias*, diferente do de *Thristan Shandy*, que serve para aplacar o sofrimento, é corrosivo, pois ri da própria tentativa de se salvar – como nos mostra o emplasto.

Em Machado, como em muitos outros escritores de linhagem humorística, o humor é visão de mundo, postura diante do conhecimento, investigação psicológica e social, mas também forma de expressão, aliás, “qualidade de expressão” como diz Pirandello (2009, p. 71). Primeiro, Brás é um melancólico. Isso fica evidente inclusive na forma livre da obra. “A melancolia aparece na morbidez que permeia o livro” (ROUANET, 2007, p. 219). O próprio ritmo do romance, marcado por uma estrutura digressiva, e consequentemente reflexiva, condena a narrativa à lentidão.

Depois, ao longo do processo humorístico de corrosão da imagem naturalizada da realidade, devemos a esses grandes autores o senso da necessidade de desrespeito em relação às verdades estabelecidas, inclusive às literárias. Machado, ao lado de Sterne, Rabelais, Swift ou Cervantes, entre outros, exercendo principalmente a narrativa fragmentada, digressiva e que se reafirma ficcionalmente, desconstrói, pela intromissão amiúde do seu narrador, o naturalismo literário que finge ser espelho imparcial da realidade, e a ilusão de linearidade do tempo, do espaço e a sequência lógica e racional dos acontecimentos, tal como no pensamento trágico e aristotélico. Diferentemente das obras de cunho realista, o humor machadiano, observado em todos os seus romances da fase madura, materializa-se literariamente também pela narrativa não linear, que admite a harmonia e ordem da realidade como uma simples organização produzida por uma espécie de mimesis didática ordenadora.

O humor é peça tão fundamental na obra machadiana que é preciso compreender que seu papel corrosivo, diante das instituições, teorias e verdades, age até mesmo sobre a concepção de literatura, mimesis e gênero (literário) no qual seu romance parece se inserir. *Brás Cubas*, nesse sentido, seguindo a mesma linhagem de *Dom Quixote*, entre outras coisas, deve ser lido como uma provocação literária, como um riso de deboche diante da literatura pretensiosamente séria, que se toma como um espelho real e confiável do mundo e da vida. Machado, com seus romances maduros, mas principalmente com a narrativa de *Brás Cubas*, desbanca a seriedade mimética, desiludindo o leitor de qualquer ilusão realista, ao se reafirmar como ficção. É como se Machado

sorrisse do que parece ser a intenção última, mais séria e constrangedora que a literatura poderia adotar: acreditar na possibilidade plena e representativa da linguagem e da literatura, assim como na coerência da vida e no significado real das coisas.

Ora, se pensarmos que o humor, como até agora afirmamos, é um processo contínuo de desconstrução das ilusões, de revelação do que é mais profundo e encoberto, não é à toa que os maiores romances humorísticos tragam consigo a marca da reafirmação ficcional, da fragmentação e da não linearidade. É como se todos eles, de uma forma ou de outra, quebrassem a ilusão oferecida pelo realismo e nos alertassem desabausadamente, causando o riso, que essa suposta desordem narrativa, que por sua vez reafirma a ficcionalidade da obra, mimetiza uma compreensão de realidade e sujeito muito mais fragmentados, desordenadas e menos harmônicos do que supomos.

Se a prosa de cunho realista revela uma performance mimética didática e ordenadora da realidade, podemos dizer que forma deliberadamente caótica, ou a forma livre, para usar uma expressão machadiana, deflagra uma condição psicológica e social igualmente caótica e muito mais livre. A forma humorística machadiana, normalmente associada à forma livre, puxa o tapete da realidade harmonizada mimeticamente e dos sujeitos encobertos pela razão e pela norma social. É acertado, portanto, quando Pirandello assinala, primeiro, como já comentamos, que o humorismo, em forma de reflexão “perturba” desconstruindo as imagens que parecem “harmônias”. Depois, que literariamente esse processo se caracteriza por uma espécie de decomposição narrativa:

A reflexão, ao assumir aquela sua atividade especial, vem perturbar, interromper o movimento espontâneo que organiza as ideias e as imagens em uma forma harmoniosa. Já se notou muitas vezes que as obras humorísticas são decompostas, interrompidas, entremeadas de contínuas digressões. Até numa obra tão harmoniosa como *I promessi Sposi*, se observou algum defeito de composição, uma minucia a sobrar aqui e ali e o frequente interromper-se da representação ou por chamadas ao famoso Anônimo ou pela arguta intrusão do próprio autor. Isto, que aos nossos críticos pareceu um excesso, por um lado, e um defeito, por outro, é pois, a característica mais evidente de todo os livros humorísticos. Basta citar o *Tristram Shandy*, de Sterne, que é de todo, ele um emaranhado de variações e digressões, não obstante o fato de que o autobiógrafo se proponha a narrar tudo *ab ovo*, ponto por ponto, e comece pelo ventre de sua mãe e pelo relógio de pêndulo que o Senhor Shandy pai costumava carregar pontualmente (PIRANDELLO, 2009, p. 153).

A passagem não apenas reforça o caráter decomposto da narrativa humorística, como ao mencionar *Tristram Shandy* ressalta uma série de características igualmente marcantes das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – não por acaso, já que é notória a influência que Sterne exerceu sobre Machado. A essa altura, não podemos deixar de citar a semelhança dos pontos mencionados por Pirandello com os elencados por Sérgio Paulo Rouanet (2007) como indicadores do pertencimento de Machado ao que ele chama de tradição shandiana: (1) hipertrofia subjetiva, (2) digressão e fragmentação, (3) misto de riso e melancolia e (4) subjetivação espaço-temporal.

É possível concebermos a escolha machadiana pela forma fragmentada por nela enxergarmos um nó que ata a ênfase humorística, da tradição shandiana, à possibilidade de mimetizar uma concepção de sujeito extremamente contemporânea; forma e sujeito não-lineares, descentrados e fragmentados, assim como uma narrativa sem núcleo dramático e um sujeito sem centralidade identitária ou psicológica. A forma livre, não linear, nos faz rir, fundamentalmente porque é divertida, elíptica, desconcertante, desierarquizante e surpreendente.

Em Machado, assim como também em Sterne, o humor acaba ganhando notas melancólicas porque nos faz reconhecer a forma livre da vida. Isto é, revela o quanto é artificial e precária a tentativa de ordenar o mundo. O humor e a compreensão subjetiva das coisas estariam entrelaçados por uma dimensão estética e por um modo de reflexão subversivo que nega o naturalismo-realista-representativo da literatura, assim como assume um radical ceticismo diante de qualquer discurso organizado e organizador do comportamento humano.

De uma certa forma, o misto de riso e melancolia, que está em Machado, em Sterne e na tradição barroca, tal como apontada por Rouanet, sintetiza o princípio mais importante da ironia romântica. Esse procedimento consiste em evidenciar, literariamente, a tomada de consciência (melancólica) de que toda formalização do mundo é um projeto fadado ao fracasso, precário, provisório e empreendido por um sujeito finito que tenta dar um sentido e uma origem às coisas. O humor se equalizaria a essa expressão, do modo como vemos em Machado, na medida em que essa tomada de consciência apareceria menos como consternação e mais como reafirmação. Em outras palavras, o riso resultaria da imagem de algo que não mais se pretende sombrear, mas que de outra forma agora se reafirma como estrutura inevitável; o rei está nu, ou melhor, a linguagem e a literatura estão nuas e não tentamos, ao menos não Machado ou Sterne, disfarçar essa nudez.

Talvez um dos pontos mais importantes a serem ressaltados e que culmina numa compreensão literária que enxerga a importante relação nos romances machadianos entre a expressão literária e o humor, numa perspectiva moderna e que o entende como elemento revelador e problematizador das coisas, é que através da expressão humorística, da fragmentação, da narrativa sem núcleo dramático e zigzagueada, ou seja, da forma livre, Machado sugere o desalinho e a falta de harmonia entre as pontas da vida e a ordem profunda das coisas. Vejam que não se trata de dizer que Machado ri de uma imagem normalmente aceita da realidade para sugerir uma outra dessa vez verdadeira e mais complexa. O que Machado faz, como já comentamos anteriormente, é, sem oferecer saídas e soluções, desconstruir causticamente tudo que nos conforta, como a imagem que construímos de nós mesmos, e os discursos que se conformam como verdade.

Para isso, Machado abusa dos antagonismos, dos elementos autoficcionais, dos efeitos de imprevisto, surpresa e coloquialidade, das pausas inesperadas e desproporcionais e das intervenções diretas e desabusadas do autor-narrador. Machado se filia a uma linhagem de autores que nutrem um profundo desrespeito em relação ao cânone como única verdade literária a ser seguida, ou, mais, como visão e representação idealizada, organizada e adequada do mundo. O humor é o imperativo da dúvida, o caminho do ceticismo, a oposição entre o que parece ser e a revelação do que as coisas ainda não são.

Funcionando como um triturador de verdades, inclusive poéticas, o humor empreende na construção literária uma postura que vai de encontro ao cânone, mas principalmente se choca contra qualquer forma que tenta alinhar o mundo de maneira oficial, dando-lhe uma forma arredondada e aceitável. É antes de tudo através do que o próprio Machado chamou de “forma livre”, nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que ele revela sua visão de mundo menos esquematizada, mais questionadora e cética – contra o esquematismo científico naturalista ou a idealização melosa romântica. O humor, diria Pirandello, “decompõe, desordena, discorda; enquanto, comumente, a arte em geral, como era ensinada na escola, pela retórica, era sobretudo composição exterior, acordo logicamente ordenado” (PIRANDELLO, 2009, p. 72).

Sua fragmentação digressiva destaca a presença do narrador, do autor e da condição artística da própria obra, o que, em outras palavras, é reafirmação ficcional e ostentação literária. E aqui temos duas características que quase sempre aparecem enfaticamente em livros marcados pelo humor, a fragmentação acompanhada da digressão e a reafirmação ficcional. Em todos eles,

seja através da intromissão direta do narrador hipertrofiado ou da própria estrutura fragmentada e não linear da narrativa, o romance se apresenta como romance. Nisso também reside a graça: a obra assume ser aquilo que obviamente todos sabemos sê-lo, uma criação, uma obra de arte, uma intervenção de um sujeito na realidade, novamente, a ironia romântica.

Achamos graça quando o sujeito fala em voz alta aquilo que é conhecido, mas silenciado por todos. Seja nas *Memórias Póstumas* ou em *Dom Casmurro* há uma desordenação do trato ficcional aos moldes clássico: leiamos uma obra que mimetiza as leis que acreditamos organizar a realidade e nos comportemos como se durante a sua leitura aquilo que está acontecendo de fato acontecesse – a arte fingindo ser realidade. A expressão humorística que em *Brás Cubas* se escancara revela que o livro é um livro, que as regras do jogo podem vir à tona e não apenas a leitura permanecerá prazerosa como será ainda mais, pois adicionamos ao processo de leitura a graça de lermos um romance que se assume antes de tudo como romance, levando adiante as possibilidades de não precisar mimetizar uma realidade ordenada.

Enfim, se o humor na vida revela que a ordem normatizada é artificial, Machado, lançando mão do humor como expressão, revela que a norma literária naturalista (não apenas no sentido da escola, mas no da estética) é tão artificial como a norma social que ele acredita estar devidamente reproduzindo. O humor funcionaria, portanto, como a queda da quarta parede teatral.

No estudo *Riso e Melancolia* (2007), Sérgio Paulo Rouanet explica a forma do romance maduro de Machado de Assis filiando-o a uma tradição por ele chamada de shandiana, um desdobramento da Sátira Menipeia. Compramos a ideia de Rouanet. Sabemos que os autores que compõem a tradição shandiana ou a Sátira Menipeia trazem consigo o humor como marca incontornável. Segundo Pirandello (2009, p. 153), humor, fragmentação e digressão são elementos que aparecem interligados ao longo da história da literatura ocidental. Narrativas marcadas pelo humor são “decompostas, interrompidas, entremeadas de contínuas digressões”. Mais, diz ele que podemos perceber em obras desse tom “uma sobra aqui e ali e o frequente interromper-se da representação ou por chamadas ao famoso anônimo ou pela arguta intrusão do próprio autor”. O que parece excesso aos olhos de um classicista, “é a característica mais evidente em todos os livros de humor” (PIRANDELLO, 2009, p. 153).

A forma livre machadiana que entre outras coisas parece estar a serviço do humor, do projeto de fazer o leitor rir diante da quebra de expectativas e do aparecimento de uma nova forma literária em consonância com uma nova visão de homem só é possível quando entre o autor e a língua se estabelece uma relação de total liberdade não entremeada pela instauração de uma poética ordenadora. Se o humor como visão de mundo é liberdade de espírito, como forma literária é liberdade criativa, provocadora e abertura para a mudança. Pirandello (2009, p. 76) diz que para se escrever uma obra humorística é necessário antes de tudo certa “intimidade de estilo” que sempre foi impedida pelas precauções formais esterilizantes, “aquelas questões retóricas que se produziram sempre entre nós em torno da língua”. O humorismo, complementa, demanda o que há de mais “vivo, liberto, espontâneo e imediato movimento que só se pode ter quando a forma pouco a pouco se cria”. Ora, se o humor é a reafirmação da vida, no seu sentido mais criativo e antidogmático, o humorismo estaria principalmente naqueles “escritores rebeldes à Retórica”.

Se em *Brás Cubas* o humor é visão de mundo e expressão literária, não podemos perder de vista a semelhança entre a definição de humor proposta por Shaw, que perpassa o riso e a lágrima, e a expressão utilizada por Sérgio Paulo Rouanet para intitular o seu estudo e definir uma das características da tradição shandiana, da qual Machado faz parte: riso e melancolia. Segundo Rouanet (2007, p. 219), os autores clássicos consideram haver dois tipos de humor. O primeiro deles, o patológico, seria um sinal de loucura. O segundo tipo, o medicinal, aparece e

cumprir uma importante função nos autores da tradição shandiana elencados por Machado em *Brás Cubas*, como o próprio Sterne, Diderot, Xavier de Maistre e Garrett. Nesse segundo caso, o riso seria capaz de purgar o corpo e o espírito dos humores melancólicos. O riso, portanto, seria a cura para a melancolia.

Mas as sentenças proferidas por Machado e Shaw, e que aqui servem de mote para este ensaio, não parecem coincidir com a ideia de que o riso poderia aplacar, curar ou reparar a dor, a melancolia ou tédio. Pelo contrário, ambos sugerem que os movimentos, do riso e da lágrima, são concomitantes, como duas faces de uma mesma moeda, como se um, de uma forma ou de outra, um falasse algo sobre o outro. Pois é justamente essa relação entre a melancolia e o humor que Rouanet constata em Machado e que o diferencia dos demais autores shandianos.

Entre Machado e Freud, entre a psicanálise e a ficção, o humor aparece como meio através do qual ambos levam ao limite a impossibilidade de concebermos a generosidade e as relações humanas como um gesto natural e espontâneo. Tanto em Machado quanto em Freud, filhos desconfiados e amadurecidos do Romantismo, há uma desconfiança radical em relação aos supostos positivos efeitos culturais na constituição psicológica do sujeito. O gesto aparente, portanto, é concebido como tão precário quanto distante do que parece ser a natureza do ser humano.

Não seria um exagero afirmar que ao longo de todos os seus romances e contos Machado vai minando a fé do leitor em seus personagens. No entanto, esse procedimento, em sua obra, por se dar, quase sempre, através do humor e da ironia, perde qualquer fardo moralizante ou didático. Se pensarmos no argumento que desenvolvemos até aqui, do humor como instrumento narrativo, literário e de revelação psicológica, haveria, nesse sentido, uma espécie de reafirmação, de emergência, da imagem de um sujeito psicológico anterior ao processo civilizatório. Um sujeito que não apenas se mostra não merecedor de qualquer fé, como também, por consequência, radicalmente pessimista.

Diferentemente do que supõe Bergson (1983, p. 19), de que em todo procedimento humorístico há um “objetivo útil de aprimoramento geral”, em Machado não há moralização. Ele não propõe a substituição ou correção de sistemas sociais ou culturais. Muito menos supõe novos e corretos modelos de relações pessoais. Talvez porque considere o ser humano uma errata pensante, não há em sua obra uma sátira que critique objetivamente um modelo humano específico e supostamente falido, mas, sim, um procedimento humorístico, corrosivo, de revelação psicológica daquilo que parece mais autêntico e que mesmo não sendo tão evidente é mais natural. O humor machadiano não propõe novos modos de funcionamento ou organização. Seu efeito é deliberadamente desconcertante porque conclui uma incontornabilidade psicológica, uma impossibilidade de ajuste ou de superação de uma condição essencialmente pessimista.

Das *Memórias*, já comentamos o capítulo *Que escapou a Aristóteles*. Agora, vejamos como nos capítulos “O almocreve” e a “História de Dona Plácida” o humor funciona ao mesmo tempo como elemento formal e de revelação do temperamento cínico, indiferente e desdenhoso de Brás.

Partamos, primeiro, do princípio de que não há qualquer ideia aprioristicamente engraçada. Dessa forma, podemos dizer que o riso não decorre de alguma reflexão pessimista particularmente apresentada nesses episódios, mas da organização formal a qual foram submetidos. Nesses dois capítulos Machado entrelaça aspectos reflexivos e cômicos, tornando-os imbricados no corpo da própria narrativa e no desenho psicológico do personagem. Brás conquista o riso do leitor pelo modo como narra os acontecimentos, construindo em um só lance uma narrativa e um personagem que se fundem na voz de um narrador em primeira pessoa, sempre cínico e desabusado.

Em todas essas situações é possível reconhecer o humor principalmente como decorrência do constante contraste e da quebra de expectativa entre o tom com o qual Brás inicia a descrição

dos relatos, respeitoso e generoso, quase cerimonioso, e a conclusão sempre abusada, com atitudes indiferentes, reflexões cínicas e pseudofilosóficas; como se o movimento da narrativa mime-tizasse o arco reflexivo e decepcionante que parte da ilusão respeitosa que temos sobre a natureza humana, sobre Brás, até chegarmos à conclusão do que verdadeiramente somos, mesquinhos e indiferentes aos sentimentos alheios.

Em “O Almocreve”, Brás, após quase sofrer um grave acidente, reflete agradecido, empático e generosamente sobre a importância da atitude do almocreve que lhe salvou a vida:

E era verdade; se o jumento corre por ali fora, contundia-me deveras, e não sei se a morte não estaria no fim do desastre; cabeça partida, uma congestão, qualquer transtorno cá dentro, lá se me ia a ciência em flor. O almocreve salvara-me talvez a vida; era positivo; eu sentia-no no sangue que me agitava o coração. Bom almocreve! (ASSIS, 1997, v. 1, p. 542).

A narrativa é construída de maneira que a possibilidade da morte seja enfaticamente percebida e reafirmada pelos dois personagens: “Pois não é certo que ia morrendo?” comentou o almocreve e respondeu Brás: “Se o jumento corre por aí fora, é possível; mas, com a ajuda do Senhor, viu vosmecê que não aconteceu nada” (ASSIS, 1997, p. 542). Brás parece um sujeito digno, respeitoso e agradecido, capaz de reconhecer que sua vida se deve ao favor desinteressado de um estranho:

Resolvi dar-lhe três moedas de ouro das cinco que trazia comigo; não porque tal fosse o preço da minha vida, — essa era inestimável; mas porque era uma recompensa digna da dedicação com que ele me salvou. Está dito, dou-lhe as três moedas (ASSIS, 1997, v. 1, p. 542).

O reconhecimento da gravidade do acidente tem uma função importante na construção do traço humorístico, pois será ele o ponto estrutural do contraste causador do efeito simultaneamente melancólico e risível produzido pelo capítulo. Pois bem, depois de considerar a gratificação de três moedas de ouro, Brás examina o almocreve e pensa:

[...] cogitei se não era excessiva a gratificação, se não bastavam duas moedas. Talvez uma. Com efeito, uma moeda era bastante para lhe dar estremeções de alegria. Examinei-lhe a roupa; era um pobre-diabo, que nunca jamais vira uma moeda de ouro. Portanto, uma moeda (ASSIS, 1997, v. 2, p. 543).

É possível observar um arco reflexivo no qual Brás vai do estágio que concebe a materialização do agradecimento proporcionalmente à importância do gesto ao ponto de reformular seus critérios e, analisando a humilde condição do almocreve, concluir que por muito menos o pobre diabo ficaria tão feliz quanto. É a absoluta naturalidade com a qual Brás expõe seus argumentos sobre a mudança da medida do agradecimento, aliás sem qualquer lógica, que nos faz rir. Antes, uma gorda recompensa proporcional ao fato de o almocreve ter-lhe salvado a vida. Por fim, a admissão de que a materialização do agradecimento deveria ter a mesma medida que a expectativa do sujeito que evitara sua morte.

A cena desperta riso e melancolia porque Machado coloca em primeiro plano, deixando a céu aberto, o funcionamento psicológico de um sujeito que, para economizar alguns trocados, em minutos é capaz de ignorar que um outro lhe salvou a vida, articulando um argumento tão estapafúrdio quanto revelador de sua mesquize. A equação, dita de modo claro, é esta: rimos da revelação e da forma como ela se dá, mas choramos do que foi revelado. Tudo é expresso por Brás de modo muito grave, como se estivesse diante de uma séria reflexão psicológica, como se

utilizasse ao seu favor sua capacidade de intuir o que o outro deseja e espera. O próprio comportamento pouco claro de Brás, o que também colabora para o humor da cena, nos impede de dizer com certeza se ele acredita na sua própria argumentação ou se tudo não passa de puro cinismo.

A exposição de um comportamento mesquinho não necessariamente faz rir. Pelo contrário, pode, inclusive, dependendo de vários aspectos, levar ao desdém, asco ou sofrimento. No entanto, se podemos tomar como uma grave constatação a cena na qual o leitor percebe que em Brás a mesquinharia se sobrepõe à capacidade de agradecimento, reconhecemos humor nessa mesma cena na medida em que é pelo tom dissimulado, aparentemente despretensioso, mas calculado, com o qual o personagem constrói e se orgulha de suas conjecturas. Esse é um ponto importante. Justamente quando o leitor entra em contato com a tal porção menos generosa de Brás, quando já é capaz de fazer um desenho de sua psicologia e concluir que o personagem não é lá um exemplo de virtude e bondade, ele se surpreende rindo do tom orgulhoso que Brás parece ter de suas próprias conclusões.

A subversão não moralizadora sugerida pelo humor se expressa no contraste do ar de superioridade com o qual Brás revela seu cínico raciocínio em relação a como recompensará o almocreve e à constatação que o leitor faz sobre seu caráter misantropo:

Ri-me, hesitei, meti-lhe na mão um cruzado em prata, cavalei o jumento, e segui a trote largo, um pouco vexado, melhor direi um pouco incerto do efeito da pratinha. Mas a algumas braças de distância, olhei para trás, o almocreve fazia-me grandes cortesias, com evidentes mostras de contentamento. Adverti que devia ser assim mesmo; eu pagara-lhe bem, pagara-lhe talvez demais. Meti os dedos no bolso do colete que trazia no corpo e senti umas moedas de cobre; eram os vinténs que eu devera ter dado ao almocreve, em lugar do cruzado em prata. Porque, enfim, ele não levou em mira nenhuma recompensa ou virtude, cedeu a um impulso natural, ao temperamento, aos hábitos do ofício; acresce que a circunstância de estar, não mais adiante nem mais atrás, mas justamente no ponto do desastre, parecia constituí-lo simples instrumento da Providência; e de um ou de outro modo, o mérito do ato era positivamente nenhum (ASSIS, 1997, v. 2, p. 543).

Esse mesmo discreto mecanismo de humor através do qual realiza-se a reflexão psicológica e pessimista também está no capítulo dedicado à Dona Plácida. A maneira como Brás, de início, se refere ao constrangimento que a velha senhora sentia por lhe acobertar o caso com Virgília, parece cheia de consideração e compreensão, como se concordasse que a atitude de Dona Plácida fosse honesta, razoável e sinal de caráter:

Custou-lhe muito a aceitar a casa; farejara a intenção e doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos, é certo que não levantou os olhos para mim durante os primeiros dois meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste (ASSIS, 1997, v. 1, p. 583).

O tom empreendido por Brás ao longo do capítulo sugere um certo respeito, dignificação e gravidade dos valores morais de Dona Plácida, que se incomodava com a posição de alcoviteira, como se fosse cúmplice de um pecado, de uma imoralidade. A gravidade do tema e da abordagem parecem indicar que em algum momento Dona Plácida, de forma séria, solene e profunda, seria convencida por Brás ou Virgília de que o amor é algo mais intenso e verdadeiro do que os valores morais e sociais e que por isso deve ser posto acima de tudo. Engana-se o leitor. Brás é um cínico, nunca anuncia suas intenções ou deixa claro o que pensa. O leitor não pode perder de vista que tem diante de si um personagem que não tem a mínima fé ou consideração pelos outros.

O riso melancólico desprendido pelo capítulo parece resultar de um duplo movimento. Primeiro, Brás não leva nada a sério, nem a moral, nem a sociedade, nem o leitor e muito menos a suposta dignidade de Dona Plácida, com seus sentimentos, culpas, remorsos ou convicções. O riso é o oposto da humildade, diz Jacques Le Goff (2000, p. 72), mencionando São Bento. O traço humorístico dessa cena, o riso provocado pelo forma como Brás finalmente trata o sentimento dilemático de Dona Plácida, fazendo dele pouco caso ou minimizando sua importância, demonstra, se pensarmos como Freud, que Brás é capaz de rir do problema moral encarnado na figura da velha alcoviteira porque se sente superior a essas questões, aos dilemas e problemas éticos que a vida impõe. Mais do que isso, o tom de descaso e o riso que consegue provocar no leitor a partir dessa situação revela um sujeito que não apenas não se contamina pelas dores da vida e dos outros como também dela obtém prazer, ao tratá-la de modo a dela nos fazer rir. Brás somente nos faz rir das coisas sérias porque com elas não se comove, não se deixa afetar, revelando uma espécie de superioridade egóica, que no seu caso, literariamente, parece se reafirmar porque está morto e não mais submetido aos mesmos parâmetros que afligem os indivíduos comuns, vivos. Vejamos o que diz Freud sobre esse tipo de sujeito:

Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer (FREUD, 1974, v. 21, p. 190)

Supomos que o segundo movimento humorístico desprendido dessa cena esteja justamente relacionado ao prazer, mencionado por Freud, obtido pelo sujeito, paradoxalmente, diante de uma situação grave e séria. Brás ri, discretamente debocha, e com isso sente prazer porque se admite como capaz de revelar ao leitor o que haveria de mais verdadeiro por detrás dessa aparência moral e culposa de Dona Plácida. Brás, o humorista, nesse sentido, se mostra superior, crítico, subversivo, quase arrogante, frio e inteligente, pois sabe que seu gesto se sobressai diante da realidade consabida e naturalizada.

A equação ficaria mais ou menos assim: Brás, se supondo superior aos dilemas morais da vida, que nos fazem sofrer e sentir culpa, ri de toda a cena, faz pouco caso da angústia moral, da sensação de pecadora vivida por Dona Plácida, justamente porque sabe, e por isso revela, aquilo que é mais profundo, verdadeiro e menos nobre em todos nós, aquilo que está para além da dignidade moral e social; vejamos.

Diante do plano da racionalidade, da gravidade e do dilema moral que faz Dona Plácida se martirizar, somos levados a esperar que Brás a convença a se sentir menos culpada, compreendendo que toda a situação que lhe constrange se justificava pelo seu amor por Virgília. Mas isso não acontece. Pelo contrário, o amor e a moral, questões sérias e que podem ser vividas dolorosamente, são absolutamente minimizadas e tratadas quase que como fachadas artificiais dos nossos verdadeiros sentimentos e interesses. Na verdade, o que Brás parece dissimuladamente querer dizer com esse capítulo é que um sujeito só consegue sustentar suas convicções enquanto estas não lhe colocam em situações desconfortáveis.

Ao invés de uma cena terna, grave e comovente na qual Dona Plácida se comoveria e perceberia a intensidade e verdade do amor de Brás e Virgília, o que o personagem e narrador nos oferece é a admissão de que as correções morais somente são viáveis quando o sujeito com elas não se espinha. Brás não se sensibiliza com a dor, o dilema ou a angústia dos outros. Ele é inabalável. Sua conclusão é reveladora de seu caráter, de sua superioridade, mas também, admitamos, do seu

olhar cético e correto sobre a subjetividade humana. Aprendemos com Brás a rir da gravidade das coisas e a perceber, por exemplo, que a dificuldade de conviver com a consciência do próprio erro rapidamente leva o sujeito a desenvolver a habilidade de negligenciar suas convicções em busca de conforto psicológico: “Era uma necessidade da consciência. Ao cabo de seis meses, quem nos visse a todos três juntos diria que D. Plácida era minha sogra” (ASSIS, 2007, p. 583).

Sem abandonar o tom doce e condescendente, Brás, discretamente, desconstrói a imagem de Dona Plácida como a de uma senhora moralmente correta e culpada; revelando, sem qualquer pudor, explicação ou moralização, que toda consciência tem seu preço:

Não fui ingrato; fiz-lhe um pecúlio de cinco contos, — os cinco contos achados em Botafogo, — como um pão para a velhice. D. Plácida agradeceu-me com lágrimas nos olhos, e nunca mais deixou de rezar por mim, todas as noites, diante de uma imagem da Virgem, que tinha no quarto. Foi assim que lhe acabou o nojo (ASSIS, v. 1, 1997, p. 583).

É importante que se diga, a indiferença e o egoísmo de Brás poderiam nos ter sido apresentados de outras dezenas de formas; inclusive através de um discurso mais sério e grave. O efeito difuso da lágrima risível e do riso melancólico é resultado de uma ordenação formal, de uma escolha narrativa, de um modo pelo qual percebemos a psicologia do personagem. Com essa organização baseada numa espécie de jogo de contraste psicológico, de diferença entre uma fachada civilizada e uma subjetividade mesquinha, Machado, ao provocar o riso, troca o tom moralizador, recriminatório e prescritivo pelo humor revelador e desconcertante. Ele basicamente quebra a expectativa otimista e generalizada nos oferecendo uma revelação mais profunda, mas também mais desabusada do caráter de Brás.

Seguindo nossa equação básica, diríamos que a melancolia e a lágrima nascem da constatação da total indiferença de Brás em relação ao sofrimento alheio; uma espécie de admissão da natureza egoísta humana. O riso e a galhofa, por sua vez, e isso é parte importante do nosso argumento, emergem de um elemento essencialmente formal e literário. Justamente porque Brás, o narrador, nunca anuncia suas intenções, é um cínico, e ambas as situações foram construídas sem qualquer alarde, percebemos nos dois casos um corrosivo contraste entre as aparentes boas intenções e atitudes iniciais do narrador e suas conclusões cruéis e desdenhosas. Brás, o defunto autor, cria no leitor a expectativa de um discurso benevolente e empático, mas só nos deparamos com cinismo e egoísmo. O processo de revelação psicológica acaba sendo enfatizado justamente pelo jogo de contraste. Nos dois capítulos, riso e galhofa, lágrima e melancolia, se manifestam intrinsecamente num processo no qual a graça emerge, primeiramente, de um personagem capaz de rir de tudo. Depois, de uma alternância entre a revelação dos nossos reais interesses e capacidades, do nosso comodismo e hipocrisia, e da aparente dignidade moral com a qual nos apresentamos para a sociedade.

O modo como o humor é tratado por Machado nesses dois capítulos ainda nos permite articular o elemento da revelação, do contraste e da superioridade a outro apontado por Freud como um dos responsáveis pela produção do riso: a economia psicológica. Segundo Freud, “a essência do humor é poupar os afetos a que a situação naturalmente daria origem e afastar com uma pilhéria a possibilidade de tais expressões de emoção [...] o gasto de sentimento que é assim economizado, se transforma em prazer humorístico no ouvinte” (FREUD, 1974, v. 21, p. 190).

No caso machadiano, a coisa fica toda mais complexa porque a pilhéria não é exatamente uma piada ou uma brincadeira, mas uma postura de descrédito e desapego a uma situação que prometia gravidade. Como se o leitor esperasse alguma reflexão mais séria sobre o valor da vida, no caso do almocreve, ou de como o amor é superior aos códigos morais, em relação à Dona

Plácida, e, ao invés disso, Brás dissesse algo do tipo: “nada disso, tudo conversa mole: o almocreve fez o que fez porque quis e Dona Plácida, apesar de toda a sua moral também tem seu preço”. Brás desmerece os dilemas e as questões graves que as situações pareciam demandar. No lugar disso, ele ri, não com uma piada inocente, uma brincadeira, mas fazendo piada da gravidade das coisas.

Se acaso quiséssemos arriscar um pouco mais, poderíamos imaginar que Brás não apenas ri da expectativa e do sofrimento alheio, mas que através de um tom muito discreto, o que é característico na obra machadiana, dissimuladamente conta essas duas histórias como que esperando para saber se o leitor também irá se render ao seu cinismo e com ele rir desses dois pobres coitados, a sofrida Dona Plácida e o humilde almocreve.

Parte da estratégia machadiana para construir um romance cheio de humor passa incontornavelmente pela construção psicológica de Brás como um sujeito indiferente e insensível, para falar como Bergson. O cômico só é produzido sob a condição do “espírito tranquilo”, “seu maior inimigo é a emoção”, a comoção e a empatia. É preciso por algum momento esquecer a afeição ou emudecer a piedade” (BERGSON, 1983, p. 12). Acaso Brás nutrisse o mínimo de empatia e solidariedade pelo almocreve ou por Dona Plácida seríamos privadas do riso que nos é oferecido pela sua narrativa. Pior, não chegaríamos a todas essas conclusões psicológicas. O riso é pouco solidário. A generosa e simpática ideia de com tudo se importar faria da vida um palco repleto de situações e pessoas que apenas nos inspirariam respeito, pena e gravidade, nunca o riso. Somente com uma bela dose de distância e desconsideração é que podemos desconfiar e rir das coisas e das pessoas. Para produzir e reconhecer humor é preciso inteligência e insensibilidade, tudo o que sobra em Brás.

Sorrimos de um desvio inesperado e maior ainda será o riso quanto mais julgarmos esse desvio revelar uma causa natural e mais verdadeira do que a expectativa que se tinha no momento anterior (BERGSON, 1983). Ou seja, rimos quando somos inesperadamente levados a abandonar uma expectativa generosa, mas artificial do comportamento humano e mais nos aproximamos de uma espécie de nova, pessimista e menos idealizada verdade sobre quem somos. Verena Alberti (2002, p. 186), ao abordar a teoria de incongruência de Schopenhauer, diz que “a incongruência, o contraste ou o absurdo fazem rir”. Para o filósofo alemão, segundo Alberti (2002, p. 175), o riso “é em geral um estado prazeroso, porque sentimos satisfação ao perceber a incongruência entre o pensado e a realidade objetiva”.

Seja no caso do almocreve ou de Dona Plácida, o procedimento humorístico funciona porque o desvio nos leva a abandonar a contemplação de sentimentos ternos, respeitosos e generosos e a compreender o egoísmo, o ceticismo e a indiferença como a mais natural disposição humana. Segundo Pirandello, a diferença fundamental entre o cômico e o humorismo, é que enquanto o primeiro provoca o riso pela simples exposição do contraste, o segundo, sendo superior e mais contundente, ultrapassaria o mero retrato do contraste, levando o leitor a algum tipo de entendimento sobre a sua constatação. Pensando dessa forma, o humor pode nos fazer chorar justamente porque além de evidenciar um contraste, ressalta que sua causa quase sempre nos faz reconhecer motivações e razões ridículas, mesquinhas, pouco justificáveis, menos civilizadas e racionais.

A facilidade com a qual Brás ri e desconfia dos que estão ao seu redor e de todas as situações que lhe cercam, ao mesmo tempo, como já dissemos, revela um caráter insensível e inteligente, mas na mesma medida um sentimento de superioridade em relação ao mundo. Somente a consciência de superioridade é capaz de proporcionar a Brás a liberdade e confiança necessária para debochar e desconfiar da aparência dos gestos, das dores dos outros e daquelas que porventura a vida poderia lhe impor. Brás, o narrador ficcional, aquele que nos conta a história da qual rimos, está morto e usufrui da liberdade, superioridade e particular condição de não se tocar, se sensibilizar ou sofrer os desalentos físicos, morais e psicológicos dos vivos.

Mas retomemos a ideia que serve de pontapé para este trabalho, a de que através do humor, como visão de mundo e dispositivo literário, Machado oferece ao leitor um contraste entre a imagem generosa, civilizada e otimista do ser humano e de seus discursos e aquilo que verdadeiramente somos, ridículos, mesquinhos e ambiciosos, tentando dar ao mundo e a nós mesmos um sentido digno, respeitável, estável e considerado verdade. Pois bem, se o riso não cura e nem aplaca, ele revela a impossibilidade de se salvar do tédio e da melancolia. Está aí um ponto importante no humor machadiano: em suas obras, não há riso sem lágrimas. O humor machadiano tem o traço humorístico da constatação da impossibilidade de nos salvarmos da ridícula condição de sujeitos pretensiosos. Por fim, o riso e o travo amargo da melancolia diante da incurável condição humana parece mais uma vez atestado por Machado quando em seu conto *Miss Dollar* afirmar que “o ridículo é uma espécie de lastro da alma quando ela entra no mar da vida; algumas fazem toda a navegação sem outra espécie de carregamento” (ASSIS, v. 2, 1997, p. 32).

Referências

- ADDISON, Joseph. True and false humor. In: ADDISON, Joseph; STEELE, Richard; MORRISON, John. *The Spectator essays*. With an introduction and notes by John Morrison, M.A., D.D. Macmillan and co., Limited St. Martins's street, London, 1915.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2002.
- ASSIS, Machado de. *Obras completas*. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997.
- ASSIS, Machado de. *Obras completas*. v. 2. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BERGSON, Henri. *O riso*: ensaio sobre a significação do cômico. Zahar, Rio de Janeiro, 1983.
- DRIESSEN, Henk. Humor, riso e o campo: reflexões da antropologia. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 251-276.
- FREUD, Sigmund. *O Humor* [1927]. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1974. v. 21.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente* [1905]. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1974. v. 1980. v. 8.
- LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 65-82.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. In: J. GUINSBURG (org.). *Pirandello*: do teatro ao teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PHILLIPS, Adam. *O flerte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SHAW, George Bernard. *O Teatro das Ideias - Prosa Crítica de Bernard Shaw*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- VERBERCKMOES, Johan. O cômico e a contrarreforma na Holanda espanhola. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 115-132.