

Artimanhas do bruxo: a ironia em alguns contos de Machado de Assis

Lélia Parreira Duarte

RESUMO

"Artimanhas do bruxo" procura apontar a presença de dois tipos de ironia em alguns contos de Machado de Assis: a retórica, que se coloca como pragmática e satírica, denunciadora de manipulações enganosas que buscam o poder; e a "humouresque", que é leve, criativa e brincalhona e revela ser o texto uma tessitura sutil de significantes.

ABSTRACT

"Artimanhas do bruxo" aims at pointing out the presence of two kinds of irony in some short stories of Machado de Assis: the rhetorical one, which is pragmatical and satirical, and denounces the manipulation which searches power; and the "humouresque" one, a light, creative and playful kind, which reveals the text as a subtle fabric of signifiers.

A literatura irônica tem como base a dicotomia e a impossibilidade de conciliação de opostos - significação e esvaziamento de sentido, desejo e frustração, idealização e realidade. É essa a base dos dois tipos principais de ironia que podem intervir na literatura: de primeiro grau ou retórica e de segundo grau ou *humoresque*.

A ironia retórica é aquela que camufladamente busca a significação e através dela o poder. Trata-se de procedimento pragmático, com características de oposição a algo e objetivo determinado de busca de sentido: será sempre, portanto, uma tentativa de preenchimento do vazio. Esse tipo de ironia configura-se, na literatura, no plano de enunciado da obra, através de jogos de enganos, sendo muito utilizado na sátira social, especialmente com a complexificação do esquema do enganador enganado. Serve à moralização dos costumes, pois exalta valores tidos como "verdades" a serem preservadas, referindo-se o seu pragmatismo à denúncia de males e/ou de vícios sociais, que ela se presta a combater.

A ironia de segundo grau, chamada filosófica, *humoresque* ou literária, é aquela que se apóia geralmente na retórica para desmistificá-la; estruturando-se na e pela linguagem, no plano do significante e da significância, demonstra constantemente a impossibilidade de fixação de um sentido e critica, por isso mesmo, a própria ironia de primeiro grau. A partir de uma base filosófica socrática, esse tipo de ironia expressa o reconhecimento de que vivemos num vácuo (in)significante, que produz a fusão do trágico e do cômico, apresentando um riso esboçado e logo suspenso - a universal linguagem da ironia. Através do desnudamento dos processos de geração de sentido do texto, essa ironia explicita na literatura a sua literariedade, desnudando o desejo de dominação que esteja nela porventura ocultado e evidenciando o seu hábil e artístico processo de construção.

Nessa perspectiva, a função da ironia *humoresque* ou humor será a de indicar na literatura o caráter de arte e o desejo de comunicação com o outro - o leitor - visto então como um outro ser, não apenas receptor passivo mas alguém capaz de participar do ato de criação.

Essa atitude irônica subverte o conceito de literatura como mimese, representação, para concebê-la como produção, atividade autônoma, com valor em si mesma e a partir da sua própria tessitura. Essa elaboração levará em conta sempre o material significante com que se produz, revelando a certeza de

que literatura será sempre resultado de apropriação, reelaboração, retomada e revisão de outros textos.

Este será portanto o verdadeiro domínio da ironia na literatura: consciência do fazer literário, metalinguagem que denuncia os próprios processos de construção e evidencia ao leitor atento a sua trama, no plano do enunciado e no da enunciação, iluminando assim os bastidores da criação.

Alguns contos de Machado de Assis constituem primorosos exemplos desse processo criativo e dessa diferença entre ironia retórica e ironia literária. Se por um lado o seu enunciado reproduz os jogos de poder em que se debate a sociedade narcísica retratada, em que vários indivíduos ou grupos buscam de diferentes formas a dominação do outro, a sua enunciação se distancia dessa estrutura ideológica e, acenando irônica e amigavelmente ao leitor, busca estabelecer uma comunicação inteligente em que ele participe como um outro com o qual o autor constrói uma obra de arte.

Um dos contos em que se percebe essa dualidade de pontos de vista é "O espelho"¹, em que o plano do enunciado apresenta inicialmente as personagens em um debate onde parece não haver luta pelo poder, pois apesar da "disparidade dos votos", não há "a menor alteração dos espíritos". Uma leitura atenta pode ver essa paz, entretanto, como resultado da passividade do auditório de Jacobina, quando a personagem toma a palavra para narrar autoritariamente a sua história da duplicidade da alma humana. Para atender à demanda de sua participação na conversa, Jacobina exige atenção e silêncio dos companheiros, que devem funcionar portanto como o espelho a que se vai referir a sua história, cuja função é confirmar, sem discussão possível, o estatuto de objeto de desejo do sujeito que se olha.

Na história de Jacobina sucedem-se, realmente, vários espelhos para o Narciso investido na farda: a mãe, os amigos, a tia que reduplica a mãe, e até os escravos da fazenda, que funcionam como olhares de admiração a partir dos quais a personagem se sente completa, satisfeita, capaz de exercer a sua dominação sobre o outro, visto então apenas como objeto desejante.

Se no plano do enunciado Jacobina é o narrador autoritário que domina os narratários, tão embalados pela narrativa que não se lembram de questioná-la, no plano da enunciação uma outra voz procura se fazer ouvir pelo leitor extradiegético. Essa outra voz se sinaliza ironicamente pela multiplicidade de personagens que se prestam à função de espelhos do Narciso, pela falta de um

final para a história, pelo exagero de recitar a personagem uma multiplicidade de versos - até uma antologia em trinta volumes - e pela *mise en abyme* do sonho, que inverte a "realidade" e transforma em glória o sofrimento narrado pela personagem.

Se o sujeito do enunciado, Jacobina, representa no conto o olhar de uma personagem que não vê (não ouve, não percebe) o outro como outro, mas o vê apenas como espelho, como olhar de admiração de dominado, o sujeito da enunciação da narrativa denuncia essa dominação e através da ironia se comunica com o leitor, cuja participação no processo de comunicação e de construção do texto é vista como fundamental.

Outro exemplo de construção textual irônica nos contos de Machado de Assis é "A sereníssima república"², em que o narrador-conferencista procura afirmar a precedência dos brasileiros sobre os europeus pois, se um sábio inglês afirma ter descoberto a linguagem fônica dos insetos através de um estudo feito com as moscas, ele já teria antes dominado a sociedade das aranhas, a partir da decodificação de sua linguagem.

Afirmando ter como objetivo apenas "ressalvar os direitos da ciência brasileira", o narrador usa o texto para acentuar a importância de sua descoberta e, veladamente, os próprios méritos, pois explicita a paciência e acuidade de seu estudo e as suas vantagens. Conta que a sua dominação dos aracnídeos é tal que ele é visto por eles com terror e chega a ser considerado seu deus, tendo sido auxiliado no processo pelo uso da flauta e pelo domínio da escrita da linguagem descoberta, elementos com os quais ele pretende estabelecer seu domínio também sobre os ouvintes de sua conferência. Sua idéia de que as aranhas necessitavam de um governo só pretendia acentuar a sua importância junto delas, pois naturalmente ele decidiria qual o sistema ideal e quais os processos eleitorais adequados para a sua instalação.

A repetição de problemas nas eleições exerce entretanto a função de confirmar para o leitor a falta de verossimilhança da história narrada, que aparece então apenas como artifício usado pelo narrador para prender a atenção dos ouvintes e assim dominá-los. São muitas as piscadelas marotas do autor implícito do texto, a indicar essa manobra irônica do narrador através de incongruências: decidir um humano o tipo de governo adequado para as aranhas, a falta de um final conclusivo para o conto, a referência a Penélope, a ambigüidade do sentido dos termos teia, tecido, trama, aplicáveis à produção das aranhas e também à tessitura do narrado, aliadas às sucessivas transformações do

saco eleitoral, cujas dimensões, textura e opacidade/transparência são sucessivamente alteradas ou invertidas, bem como a questão bizantina de deverem os fios ser curvos ou retos.

Distanciado da cena textual, onde o conferencista procura convencer os ouvintes com a sua história, essa outra voz narrativa procura comunicar-se com o leitor externo do texto, buscando a sua colaboração ativa, no sentido de desmistificar o caráter enganoso do uso da linguagem em busca de promoção pessoal e observando ser ela apenas um código que se presta a múltiplas tessituras e à comunicação inteligente.

Em "A chinela turca"³, Machado apresenta um narrador autoritário na voz da personagem Lopo Alves, que chega em momento inoportuno e impõe ao bacharel Duarte a leitura do drama que compusera após ter assistido à representação de uma peça de estilo ultra-romântico. Constrangido pelo fato de ser o major velho amigo da família e ainda aparentado com Cecília, a jovem por quem estava apaixonado e com quem deveria encontrar-se nessa noite, em um baile, Duarte tenta em vão livrar-se polidamente do indesejado visitante com elogios retóricos e promessas de ajuda na publicação da peça. O escritor-personagem não se deixa enganar, porém, e manifesta o desejo, de realização irrecusável naquela altura, de que Duarte ouvisse a leitura do texto que compusera. Sem argumentos para fugir ao martírio, Duarte se submete e ouve colericamente o desfiar das cenas do drama, até que tem uma espécie de sonho com o qual se alheia, vingando-se do prepotente autor de dramas.

Se o leitor extradiegético atenta para os fatos mas também para o seu encadeamento, poderá ver o sorriso matreiro do artificioso bruxo/autor implícito, a iluminar a trama enganosa tecida pelo escritor intradieético e invertida pelo sonho de seu narratário. Se Lopo Alves constrói a sua armadilha para que nela caia Duarte, seu ouvinte, cuja atenção dá-lhe o prazer de se perceber atentamente ouvido, o que tem um sentido substituto de ser objeto do desejo, Duarte foge ao seu domínio e transforma o enganador em enganado através da ficção onírica.

O leitor atento perceberá ainda outro sinal de ironia na repetição de uma estrutura diegética realizada com os mesmos ingredientes dentro do conto: Lopo Alves assistiu a uma peça ultra-romântica e inspirou-se nela para produzir o seu drama, que provocou em Duarte o sonho, havendo em todos eles roubos, raptos e tentativas de assassinato - lutas pelo poder, enfim.

O autor implícito do conto evidencia assim o material com que constrói a trama do seu texto, explicitando o seu caráter de

jogo artístico tecido com signos lingüísticos, bem como a sua necessidade de um leitor extradiegético com quem dialogar sobre a sua criação.

"Teoria do medalhão"⁴ é outro conto em que o leitor pode perceber a divergência entre os planos do enunciado e da enunciação, para apreciar a arte com que o seu autor implícito constrói a tessitura textual: no diálogo entre o pai e o filho, este deve aprender do pai as regras para se tornar um medalhão na sociedade, configurando-se assim, no plano do enunciado, o jogo de enganos com que se estabelecem as relações de poder no contexto social.

O leitor atento perceberá a crítica a esses conselhos, feita pelo autor implícito no plano da enunciação do conto. Denunciando o culto das aparências e a futilidade, a linguagem repetitiva, monológica e de uso pragmático, o desprezo pelo outro usado apenas como degrau para ascensão na escala do poder, essa outra voz apresenta um ponto de vista diferente que parece querer discutir com o seu receptor. É interessante observar que o pai, colocado na posição de mestre e dono do saber, aconselha o atento ouvinte a usar sempre a chalaça e nunca a ironia. Com a chalaça, que se identificaria à ironia retórica, o falante construiria os degraus com que poderia alçar-se ao poder. Com a ironia de segundo grau, pelo contrário, ele procuraria encontrar um leitor inteligente que, percebendo a possibilidade de um outro ponto de vista a partir do discurso do pai, poderia perceber o tom de brincadeira do conto e a sua construção desmistificadora dos jogos de poder da sociedade.

Mais uma vez, portanto, percebe-se que no plano do enunciado estão os jogos de enganos, a representação, o vazio camuflado de verdade, a luta pelo poder; no plano da enunciação está o desnudamento desses processos, através da exibição da direção da cena e dos bastidores, para estabelecer comunicação entre autor e leitor.

Na mesma linha está "A igreja do diabo"⁵, onde o filho das trevas vai disputar a Deus as almas, seduzindo-as a partir das franjas de algodão ou de seda de suas capas. No plano do enunciado está a ironia retórica, atuante nas manobras do Bom e do Mau e em suas lutas para convencer com a Verdade e a Mentira, com as legítimas e as falsas virtudes, costurando o sentido a partir do algodão ou da seda. No plano da enunciação, pelo contrário, o autor implícito torna evidente o jogo de enganos, a reversibilidade do material com que se constroem as franjas e, conseqüentemente, a questão de que Bem e Mal assim se

caracterizam apenas segundo o contexto e os interesses dos contendores.

Em "O anel de Polícrates"⁶, a história de Xavier se reduplica e desdobra na busca da felicidade e da fortuna, configurando-se o anel e a frase como espécies de varinhas de condão capazes de trazer a posse do objeto do desejo. Pela repetição com variações da frase, nos vários contextos, o autor implícito do conto revela, entretanto, o fato de serem o anel e a frase significantes vazios, com um significado ilusório de poder, válidos apenas enquanto sinais codificados com os quais ele estabelece comunicação com o seu leitor.

Também "O segredo do bonzo"⁷ tem uma estrutura irônica; nesse conto encenam-se à vista do leitor os sucessivos jogos de enganos, à moda da narrativa de Fernão Mendes Pinto. Para o bonzo não existe espetáculo sem espectador e uma coisa pode existir na opinião, o que é imprescindível, sem existir ao mesmo tempo na realidade, o que não tem a menor importância. Colocando em prática os ensinamentos do mestre, seus discípulos Patimau e Languru são aclamados e reverenciados por descrever respectivamente a suposta origem dos grilos, procedentes do ar e das folhas de coqueiro na conjunção da lua nova, e o princípio da vida futura, a partir de uma certa gota de sangue de vaca. Aprendiz ainda mais astuto, Titané tira dois proveitos da lição do bonzo, pois faz frutuosa propaganda de suas alparcas como as mais sólidas e graciosas do mundo e recebe, além do lucro financeiro, o prestígio e a reverência desejados.

Seguindo o exemplo, também o narrador tira proveito do ensinamento e conta a sua glória de grande musicista, depois de ter representado como se estivesse fazendo um recital de música, sem um único som. Mas a glória maior cabe a Diogo Meireles, que consegue convencer físicos, filósofos, bonzos, autoridades e povo de que os narizes inchados e horrendos, resultado de desconhecida doença, seriam vantajosamente substituídos por graciosos narizes metafísicos que, como a roupa nova do rei, todos ficavam certos de possuir.

Se o narrador e outras personagens parecem deleitar-se com a própria capacidade de enganar e fazer acreditar em música sem música, narizes metafísicos e origens de grilos, o autor implícito pisca o olho ao leitor e ri com ele da credulidade e da ingenuidade do ser humano. Se no plano do enunciado temos um narrador esperto a desfilar situações em que a esperteza é contemplada com honrarias e prestígio, a repetição das situações enganosas leva o leitor extradiegético a perceber que no plano da enunciação

há uma instância autoral a lhe acenar amigavelmente, chamando a atenção para as articulações do material com que a literatura tece a sua teia e entretém os seus aficcionados.

"A missa do galo"⁸ também se constrói com elementos irônicos: se os jogos de poder estão aí bem diluídos, o conto explicita constantemente a oscilação irônica de seu enunciado, a impossibilidade de afirmar e a relatividade da verdade, característicos da ironia literária. É fácil apontar no conto exemplos de situação intermediária, propícios portanto às manobras da narração: Nogueira é hóspede e não morador da casa, devia estar em férias em Mangaratiba mas ainda está na cidade; vai sair para a missa, mas ainda é cedo; lê ficção, tomando-a entretanto (quase) como realidade, como se sua imaginação fértil o fizesse oscilar entre consciência e inconsciência ("trepei ainda uma vez ao cavalo de D'Artagnan...", "Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas"); não dorme ou fica acordado (como o vizinho), mas seu estado é intermediário entre vigília e sonho, por causa da literatura.

Também Conceição parece, naquela noite, estar num intervalo etéreo de sua "vida comum": aparece como um vulto, tem um ar de visão romântica, anuncia-se com um rumor sugestivo de "almas de outro mundo", oscilando entre materialidade e abstração ou realidade e ficção; além disso, mostra tendências contraditoriamente românticas e realistas: gostava de *A moreninha* e de outros romances e via o casamento de forma idealizada (como mostra a lembrança de que lhe falaram que casamento significava muito trabalho), mas aceita realisticamente a vida que tem.

Apresentada como santa, a personagem parece entretanto aceitar a traição do marido mais por comodismo, por seu temperamento atenuado e passivo: já que ele vai ao "teatro" (que é representação), as aparências estariam salvas e era o que interessava. Ambígua também é a sua preocupação com a mãe: não quer perturbar o seu sono ou não quer que alguém perturbe o colóquio? O narrador elogia a bondade da personagem, que não dizia mal de ninguém, perdoava tudo, não sabia odiar: ou não parecia ter sentimentos, pois "pode ser até que não sabia amar"? Conceição quer trocar os quadros de mulheres por imagens de santas; ou usaria o assunto para chamar a atenção do rapaz para as figuras eróticas? Trata Nogueira como uma criança ("Não tem medo de almas de outro mundo?" ou como um homem a ser seduzido?

Na verdade o narrador revela suas tendências contraditoriamente românticas e realistas, mostrando-se contaminado pela leitura romântica, pela romântica magia da noite de Natal e pela circunstância realista de estar praticamente sozinho com uma mulher madura naquela noite em que a casa dormia. Parece ser esta a razão pela qual chama a atenção para a cabeça reclinada no espaldar da cadeira, os (capitolinos) olhos espertos, de pálpebras meio cerradas, os lábios molhados com a língua de vez em quando. Talvez por isso relate a insistência da mulher para que fiquem bem próximos, falem cochichando e descreva gestos que poderiam ser vistos como sensuais: o cruzar das pernas, o bater das pontas do cinto sobre o joelho, o movimento que descobre os braços e mostra a chinela, o caminhar com balanço do corpo, o fato de aproximar o rosto e o estremeamento ao tocar o rapaz.

Outros elementos de ironia de "Missa do galo" estariam no reforço de elementos de representação e teatralidade do texto: identificam-se a "comborça" (amante) e o "teatro", cujos espectadores reagem como no espaço teatral, pois a sogra e as escravas são como espectadores que reagem à cena: a sogra fazia caretas e as escravas "riam à socapa". A cena descrita é além disso bastante teatral, importando nela mais os gestos que as palavras e sendo também significativos os silêncios.

Pode-se apontar no conto ainda o uso de elementos gráficos como sinal de ironia: o epíteto de "santa" dado à Conceição vem entre aspas, usando o narrador muitos pontos de exclamação para indicar a sua falta de objetividade no relato e o seu envolvimento na história. É incongruente ainda o uso de palavras de valor absoluto e/ou maniqueísta, nesse contexto escorregadio em que tudo é relativizado (boa santa, verdade Deus tudo, não, ninguém, magra).

Sinal de ironia é também o uso de hipérbole ou de ênfase exagerada. "Conceição era boa, muito boa" "aceitaria um harém" "tão facilmente". A transfiguração da personagem é extraordinária, para o narrador, assim como a desmedida de seu espanto: "Que velha o que D. Conceição?"

Outro sinal de ironia é a presença de expressões que não podem ser esclarecidas: "Os quadros falavam do principal negócio deste homem". Qual era o negócio? não era ele um escrívão? Os quadros "Bonitos são mas estão manchados" manchados por umidade pelo que representam ou pela atitude do marido? Há ainda referências a elementos que parecem (mas não são)

realidade: almas do outro mundo, romances (ficção), sonhos, quadros figurativos (que representam mas não são o real).

"Missa do galo" revela assim a ironia de um bruxo artista que brinca e tece com a linguagem, não estabelecendo um sentido mas uma significância.

A maioria dos contos focalizados revela portanto a ironia retórica no plano de seu enunciado, na perspectiva do narrador ou de personagens em busca de prestígio social. O lugar dessa ironia é o primeiro plano da obra, onde se travam as lutas de poder e os jogos de sedução entre as personagens, ou onde o narrador se comunica com o narratário - o receptor intradieético -, tentando convencê-lo de seu ponto de vista para exercer sobre ele o seu poder e garantir, assim, a realização de seu desejo de significação.

Os contos apresentam também, entretanto, a perspectiva de um autor implícito que, usando a ironia de segundo grau, através de manobras e sinais especiais evidencia para o leitor extradiegético um outro plano do texto: o da enunciação, da tessitura da trama, do trabalho artístico não pragmaticamente orientado, onde não se procura identificar discurso e verdade mas, ao contrário, se procura demonstrar o caráter reversível da palavra, vista como significante vazio ao qual podem ser atribuídos n significados. Se os narradores e personagens dos referidos contos usam a ironia retórica para reafirmar seu prestígio e importância, o seu autor implícito usa criativamente uma ironia leve e brincalhona, com a qual desmistifica as manobras de sedução e as tentativas de dominação, demonstrando a tessitura artística da sua obra, tecido que revela o fio com que se faz e as artimanhas de seu fazer. Indica-se assim a impossibilidade de fixação de significantes aos significados e, ainda, a habilidade de um bruxo/autor que usa o signo lingüístico como material artístico, tecendo com ele a trama com que se comunica com o leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. MACHADO DE ASSIS. *Papéis avulsos*. In: *Obra completa*, v. II. Rio de Janeiro, Aguilar, 1962, p. 345-352.
2. _____. *Idem*, p. 340-345.
3. _____. *Idem*, p. 295-303.
4. _____. *Idem*, p. 288-295.
5. _____. *Histórias sem data*. In: *Obra completa*. Op. cit., p. 369-374.
6. _____. *Papéis avulsos*. Op. cit., p. 328-333.
7. _____. *Idem*, p. 323-328.
8. _____. *Páginas recolhidas*. In: *Obra Completa*. Op. cit. p. 605-611. Ver sobre a ironia nesse conto o estudo de Geraldo Cordeiro Tupynambá: "Ambiguidade e ironia em "Missa do galo", também apresentado na Semana Comemorativa do Sesquicentenário de Machado de Assis. In: *Artimanhas de Ironia* - Boletim do Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFGM, n.13. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 1991. p. 131 - 143.