

# Poéticas do cômico na literatura brasileira do século XIX: zombaria, malandragem, ironia

Jacqueline Ramos

Universidade Federal de Sergipe/Letras-ITA

## RESUMO

Na produção literária brasileira do século XIX, há modos diversos da comicidade, que implicam em distintas concepções e funcionalidades do cômico. A vasta produção de comédias de costumes vale-se da ridicularização. A zombaria, sempre com certa carga de agressão, é tomada aqui, naquele sentido descrito por Bergson de reprimir desvios comportamentais visando a uma maior coesão social. Caso único, mas não menos importante, é *Memórias de um Sargento de milícias*, cuja neopicaresca apresenta a malandragem como estruturante da sociedade brasileira. Finalmente, com Machado de Assis temos o aproveitamento da sátira menipeia e da tradição luciânica, que vincula o cômico ao filosófico, sendo percebida em suas comédias, romances e crônicas<sup>1</sup>.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira. Modos do cômico. Zombaria. Malandragem.

## ABSTRACT

In the Brazilian literary production of the nineteenth century, there are different modes of comedy, which imply different conceptions and functionalities of the comic. The large production of comedies of customs is based on ridicularization. Mockery, always with a certain amount of aggression, is used as described by Bergson: a way of repressing behavioral deviations in order to get greater social cohesion. A unique but not less important case is *Memories of a sergeant of militias*, whose neopicaresca presents malandragem as structuring of Brazilian society. Finally, Machado de Assis brought to our literature the menipean satire and lucianic tradition, which links the comic to the philosophical, present in his comedies, novels and chronicles.

**KEYWORDS:** Brazilian literature. Modes of the comic. Mockery. Trickery. Irony.

O cômico, apesar da histórica discriminação que o relega à brincadeira, ao não sério ou ao pecaminoso (MINOIS, 2003; ALBERTI, 2002), é um gênero discursivo que explora criativamente os recursos da linguagem, tornando-o corpus privilegiado para o estudo dos processos de construção do sentido. O texto cômico, por natureza, é um dos que mais exige do leitor a consciência da polissemia da linguagem, sob pena de não entendermos a piada. O sentido chistoso engendrado pode estar explorando questões

1. Essa pesquisa conta com o apoio do CNPQ, edital Universal 2016.

do contexto sociocultural, através das mais diversas relações intertextuais ou interdiscursivas; ou pode estar explorando o plano textual, sugerindo os sentidos por meio de aliterações, ironias, trocadilhos etc. Fenômeno complexo, varia muito de uma sociedade a outra, no tempo e no espaço, marcando uma diversidade de modos e funções.

Os estudos prospectivos que fizemos até o momento acerca do cômico na literatura brasileira permitem afirmar que três tradições do cômico penetraram em nossa cultura durante o século XIX: a comédia de costumes, que se destaca em produção e pelo amplo sucesso de público; a picaresca, com o caso isolado de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antonio de Almeida; e a sátira menipéica com Machado de Assis. Essas três tradições representam distintas concepções e funcionalidades do cômico. Vejamos, sucintamente, cada uma delas.

### Comédia de costumes: ridicularização e zombaria

A comédia de costumes teve grande penetração nesse século graças à emancipação política e econômica do Brasil. Sem mais a tutela de Portugal, o afrouxamento da censura permitiu o surgimento de editoras, jornais, revistas, teatros, etc., o que foi também prócio ao cômico.

Essa forte presença do cômico pode ser entendida naquela função de dar vazão a conteúdos reprimidos (FREUD, 1977): seria elemento de desrecale social considerando a ausência do censor Portugal. Por outro lado, essa numerosa produção cômica concentra-se principalmente nas comédias de costumes, gênero que se caracteriza por seu aspecto moralizante. Percebe-se, assim, a ambivalência do cômico na própria história literária: representa a liberdade para compor textos antes proibidos, mas tal produção opta pelo cômico conservador, aquele que funciona como um “trote social” no dizer de Bergson (1987): menos que prática de liberdade, isso parece indicar o processo de transferência e de incorporação do repressor pela própria cultura.

O autor que se destaca é Martins Pena (1815-1848) que introduz o gênero em nossas letras, e cujas peças, a despeito de seu caráter conservador, revelam um atento olhar sobre as contradições de sua época. Coutinho (2004, p. 59) considera-o responsável pela criação do teatro brasileiro, já que suas peças se voltam para os tipos sociais e temas locais e surgem num momento em que o teatro era alimentado por traduções ou adaptações de composições estrangeiras. Das 28 obras teatrais produzidas pelo autor, 22 são peças cômicas, quase todas encenadas.

Martins Pena alinha-se à tendência romântica nacionalista ao trazer à cena tipos, situações e costumes tanto rurais quanto urbanos; na busca de uma literatura que expressasse os anseios de liberdade e identidade da nova nação. Esse nacionalismo romântico, segundo Roncari, foi “o período mais importante de tomada de consciência da nossa particularidade, ou seja, de que não podíamos mais continuar considerando-nos europeus ou portugueses, tal qual faziam os colonos no tempo do domínio português” (1995, p. 278).

Comédias leves e rápidas (geralmente de 1 ato), de grande aceitação do público, exploram a caricatura para enfatizar e ridicularizar os desvios comportamentais (o corrupto, o ingênuo, o malicioso etc.). No caso de *O juiz de paz da roça*, por exemplo, além dos tipos sociais explorados por meio da caricatura e do grotesco, o enredo apresenta estrutura típica do gênero: o quiprocó, – encadeamento de equívocos e confusões, criando uma impressão de caos, que na verdade prepara o desfecho: a surpresa da harmonia restaurada e os desejos atendidos.

A peça já apresenta a malandragem, por meio do personagem José da Fonseca, que foge da convocação militar e se vale do juiz, pai de sua noiva, para não ir preso. O juiz, por sua vez, é impiedosamente ridicularizado, rimos de seus desmandos, e sua “nobre” posição é traída por seu desleixo e por seu papel social, reduzido à resolução de picuinhas cotidianas, solicitações despropositadas apresentadas pelas pessoas do meio rural. A caricaturização grotesca nos revela o desvio moral do juiz, seu desleixo, falta de seriedade, de protocolo, de autoridade, falta de conhecimento de causa, discricionismo, ilicitude etc.

Pena utiliza-se também da comicidade de palavras, como na passagem abaixo em que explora o duplo sentido para gerar o efeito cômico nessa petição de um sitiante:

Ora, acontecendo ter a égua de minha mulher um filho, o meu vizinho José da Silva diz que é dele, só porque o dito filho da égua de minha mulher saiu malhado como o seu cavalo. Ora, como os filhos pertencem às mães, e a prova disto é que minha escrava Maria tem um filho que é meu, peço a vossa senhoria mande o dito meu vizinho entregar-me o filho da égua que é de minha mulher (PENA, 2010, p. 12).

Enfim, a comicidade na peça descreve o cotidiano social, denunciando vícios e desvios comportamentais, funcionando, pensando com Bergson, em prol do ajuste de conduta, daí seu caráter conservador. Há uma série de aspectos sociais denunciados em suas comédias: o desmando das autoridades, a malandragem, o casamento como transação comercial, a ingenuidade e ignorância da população rural, a hipocrisia, a desonestidade dos comerciantes, a exploração do país por estrangeiros etc.

Outros escritores participam da cena teatral com suas comédias de costume que se fazem presentes durante todo o século XIX. É o caso de França Jr., Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Araújo Porto Alegre, entre outros. Gostaríamos de destacar brevemente a produção de dois autores: Qorpo Santo, cuja obra originalíssima e revolucionária ficou silenciada até o século XX, e Artur de Azevedo que, no final do século XIX, inova o teatro de costumes incluindo música e coreografias, com o que dá início ao teatro de revista no Brasil.

Qorpo Santo, pseudônimo de José Joaquim de Campos Leão, é um caso *sui generis* para o período. Intelectual atuante, foi dramaturgo, poeta, jornalista, professor, tipógrafo. A partir de 1862, teve sua sanidade mental questionada e foi considerado inapto para lecionar e gerir bens e família. Além de protestar em seu jornal, Qorpo-Santo recorre aos maiores especialistas da época no Rio de Janeiro que discordam do diagnóstico, no entanto, a interdição permanece. Organiza, então, e edita sua obra espantosa em nove tomos, intitulada *Ensiqlopédia ou seis meses de uma enfermidade*, reunindo no volume IV suas 17 comédias (todas escritas em 1866) que rompem com os padrões da época tanto ao tratar de temas tabus, como adultério, homossexualismo, quanto, e principalmente, por suas transgressões linguísticas, seu uso da paródia, do *nonsense* e do absurdo. Nenhuma delas foi encenada à época, a despeito da demanda e carência de textos para o teatro (que recorria muitas vezes a traduções e adaptações).

O silêncio a que foi relegada essa obra desnorteante só foi quebrado na segunda metade do século XX, quando recebeu atenção da crítica e conseqüente montagem de algumas das peças. Incompreendido ou indigesto a seus pares, ganhará outro estatuto naquele momento pós vanguarda européia:

Suas comédias, lidas tanto tempo depois de escritas, beneficiaram-se de uma perspectiva moderna: o olhar crítico, já treinado em Pirandello, em Jarry, em Ionesco, vê *nonsense* e absurdo como fenômenos ideológicos e estéticos válidos em si, além de testemunhos de resistência à lógica da dominação burguesa. E o aspecto descosido daquelas comédias, o efeito de delírio que às vezes produzem, a força do instinto que nelas urge, enfim o dismantelo do quadro familiar decoroso do Segundo Império que nelas se vê, tudo se presta a uma leitura radical no sentido de atribuir a Qorpo-Santo uma ideologia, ou melhor, uma contra-ideologia, corrosiva, se não subversiva dos valores correntes no teatro brasileiro do tempo (BOSI, 1985, p. 274).

Suas peças são curtíssimas, com enredo caótico, que explora o grotesco, a paródia, o duplo (nomes diversos para a mesma personagem ou personagens diversos em espelhamento) ou o paralelismo situacional, ainda a violência presente nas pancadarias, na linguagem, no modo escandaloso para a época com que trata o tema da sexualidade. Vejamos alguns exemplos:

**ESPERTALÍNIO** – É verdade, minha querida amiga; tal qual as compreendi, as descrevi; assim elas são! Tu sabes, porém, do que eu não gostei? foi dele dizer-me que gostava de ver as mulheres bem asseadas e de ir (*pega nos peitos, beija-a e vai-lhe levantando o vestido, não muito*) fazendo assim (*com ar gracioso*) como nós costumamos fazer... (*beija-a, pegando nos peitos e levantando os engomados vestidos, etc.*) tu sabes, não? (*Duas páginas em branco, p. 368*).

**TAMANDUÁ** – É uma verdade! Entenderam certos esbirros de Polícia, que eles haviam de viver separados; diriam eles – que a mulher é para eles, e quem mais quisesse gozá-la, e o marido fizesse outro tanto com as mulheres que pudesse, ou que quisesse. O resultado foi padecerem ambos muito. O marido quase morreu por cinco ou seis vezes; e a mulher ficou de Professora Pública de cidade – uma simples cozinheira, e lavadeira! Cheios ou ralados de desgostos, abraçaram-se ontem nesta sala, ou na sala imediata; e hoje lá vão para o barro vermelho, com a firme resolução de gozar no outro Mundo a felicidade que neste lhes foi negada! (p. 244).  
(como em *A separação de dois esposos*).

A primeira citação encena, com ênfase nos gestos, as investidas sexuais do personagem Espertalínio que age tal qual o personagem que condena. Espelhamento revelador de uma moralidade hipócrita. No segundo exemplo, pela boca do criado é descrita a “relação aberta” do casal e preparada a cena final em que a morte romântica é ironizada. Como vimos, Qorpo Santo coloca em cena o que deveria ficar oculto, seriam obscenidades para a época em que primava o decoro e a polidez. Apesar da ruptura que os aspectos vanguardistas de sua obra representam para a época ele se alinha ainda, na visão de Faria (1989, p. 167), à tradição cômica iniciada por Martins Pena, diferenciando-se, principalmente pela desestruturação do enredo linear, cuja fragmentação causaria a impressão de caos.

Já na segunda metade do século XIX, em pleno realismo, alinhada a essa tradição instaurada por Pena, a produção de Artur de Azevedo inova ao introduzir em suas peças a musicalidade e a dança, instaurando o teatro de revista no Brasil. No teatro de revista era feita uma retrospectiva dos acontecimentos do ano e frequentemente as peças eram usadas para se fazer uma crítica aos costumes e vícios da sociedade brasileira. Artur de Azevedo, inclusive, lança mão de seu talento como versificador, marcando também as falas com a musicalidade. Vejamos a título de exemplo a apresentação da cortesã Lola de *A capital federal*:

Eu tenho uma grande virtude:  
Sou franca, não posso mentir!  
Comigo somente se ilude  
Quem mesmo se queira iludir!  
porque quando apanho um sujeito  
Ingênuo, simplório, babão,  
Necessariamente aproveito,  
Fingindo por ele paixão!

Engolindo a pílula,  
Logo esse imbecil!  
Põe-se a fazer dívidas  
E loucuras mil!  
Quando enfim, o mísero  
Já nada mais é,  
Eu sem dó aplico-lhe  
Rijo pontapé! (1897, p. 60).

As revistas eram um grande espetáculo, com cenários ricos, número elevado de personagens, música, versos, coreografia e muita movimentação em cena. Décio de Almeida Prado (2003) considera *A capital federal* (encenada em 1897) como a obra-prima de Artur Azevedo e “o fecho de um período do nosso teatro – o fecho do século dezenove, para falar a verdade” (*apud* NEVES, 2006, p. 145). Apesar do sucesso de público, Artur Azevedo sofre críticas de seus pares que tomam esse teatro musicado como apelativo, fator de degradação da arte teatral.

De qualquer modo, continuamos naquela mesma funcionalidade do cômico, de ridicularizar, rebaixar os comportamentos desviantes e, com isso, ajustar o comportamento dos indivíduos. Vinculada ao prosaico, ao cotidiano, às classes mais baixas da sociedade, a comédia parece bastante propícia aos propósitos realistas de análise social. Apesar de conservador, esse tipo de manifestação cômica acaba por revelar um duplo padrão de moralidade social: por um lado o ideal ou desejável, expresso por leis, normas, regras de conduta, valores – reclamados, porque desrespeitados; e, por outro, seu real funcionamento, sempre um desvio em relação ao ideal.

### Neopicaresca ou romance malandro

Publicado em 1853, *Memórias de um sargento de milícias*, único romance de Manoel Antonio de Almeida, surpreende por se afastar de qualquer traço idealizante em pleno romantismo. Por meio da perspectiva cômica e de uma visão desenganada da existência, a obra enfoca a vida e costumes de trabalhadores e agregados, marcando seu realismo, segundo Bosi, que conclui: “O seu valor reside principalmente em ter captado, pelo fluxo narrativo, uma das marcas da vida na pobreza, que é perpétua sujeição à necessidade, sentida de modo fatalista como o destino de cada um” (1985, p. 147).

O cômico na obra, apesar da presença da caricatura e do grotesco, distancia-se daquele explorado pelas comédias de costumes ao retomar a tradição dos anti-heróis do romance picaresco. É essa a posição de Mário de Andrade, Alfredo Bosi, Mário Gonzalez. Antonio Cândido, entretanto, apoiado nos aspectos que distanciariam a obra da tradição picaresca, compreende *Memórias de um sargento de milícias* como romance malandro.

Antes de comentarmos a interpretação de Candido, é importante lembrar que as narrativas de Pedro Malasartes – tradição à qual a picaresca está relacionada – já circulavam oralmente e tiveram grande penetração em nossa cultura popular<sup>2</sup>. Ora, parece consenso entre os críticos que a picaresca espanhola é tributária do ciclo de narrativas de Pedro Malasartes. Além disso, não podemos deixar de lembrar a inter-relação que sempre há entre a cultura popular e a erudita, principalmente considerando que Manuel Antonio de Almeida, segundo biografia de Rabelo (1963), teria utilizado em seu livro relatos de um velho sargento de polícia.

No caso de Malasartes, há um aspecto ético implicado, já que o protagonista usa de sua astúcia para vingar a espoliação e esfoliação sofrida pelo irmão; no caso do pícaro da tradição hispânica, em geral, parece que estamos diante do astuto desastrado, já que suas artimanhas em geral não dão certo, insucesso enfatizado pelo grotesco e ridículo. Tanto Malasartes quanto o pícaro seriam resultado de sociedades excludentes, violentas e opressoras. E a astúcia, em ambos os casos, é estratégia para driblar as forças

---

2. Damatta (1997) cita, além da variante publicada no clássico *Contos tradicionais do Brasil* de Câmara Cascudo (1967), as variantes de Pedro Malasartes recolhidas por Aluísio de Almeida (1951), Lindolfo Gomes e Silvio Romero (1954), Amadeu Amaral e Expedito da Silva (1976), além das versões que colheu como antropólogo entre os apinayé e sertanejos do Brasil central.

opressoras. Ao insucesso do pícaro contrapõe-se a atuação bem sucedida de Pedro Malasartes. Essa astúcia, Damatta associa ao *jeitinho brasileiro*, “um modo estruturalmente definido de utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa” (1997, p. 291). Uma sabedoria social, segundo o antropólogo, que revela “a relatividade e brechas que sempre existem no jogo do poder e nas relações concretas entre os fortes e os fracos” (1997, p. 294).

Candido também localiza no malandro um típico traço cultural brasileiro, traço que se destaca em *Memórias de um sargento de milícias* e que se diferencia da astúcia do pícaro da tradição hispânica:

O choque áspero com a realidade que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das ‘picardias’. Na origem, o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa; mas Leonardo, bem abrigado pelo padrinho, nasce malandro feito, como se se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido pelas forças das circunstâncias (CANDIDO, 2004, p. 19-20).

A malandragem de Leonardo está desvinculada do problema da subsistência, mesmo porque está distante da condição servil. Não chega a se tratar de um herói enfeitado, o pai o deixa aos cuidados do padrinho e madrinha; é desocupado e se mete em enrascadas por travessuras e não para sobreviver. Ao contrário do pícaro, Leonardo não aprende com a experiência, nas relações pessoais possui sentimentos sinceros e, a despeito de sua conduta repreensível, “termina casado, depois de promovido, reformado e dono de cinco heranças que lhe vieram cair nas mãos sem que movesse uma palha”: aspectos que levaram o crítico a considerar Leonardo como “anti-pícaro” (CANDIDO, 2004, p. 21). O “nascer malandro feito”, ou seja, a astúcia pela astúcia, indicaria a motivação pelo jogo em si, afastando Leonardo do pragmatismo dos pícaros e aproximando-o do *trickster* e de *Pedro Malasartes*.

Candido também assinala que o recorte social retratado no livro se restringe à gente livre modesta, a qual a ação está circunscrita, ignorando tanto as camadas dirigentes quanto os escravos. Nesse grupo social enfocado pela obra, as relações humanas se dão segundo o que Candido denominou de “dialética da ordem e da desordem”: Leonardo (e também a maioria dos personagens) oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, para finalmente integrar-se na primeira. A força representativa do livro talvez se dê justamente por isso, por apresentar a dinâmica das relações na classe dos “homens livres”, mediadas pelo *favor*, que, para Schwarz (1992), configura-se como o nexo ideológico de nossa sociedade. Comadre e Compadre lançam mão de suas relações pessoais, de amizade, gratidão ou lealdade, para resolverem os problemas do protagonista, submetendo o interesse público ao privado: vigora o compadrio.

No desfecho, então, Leonardo se integra à ordem, distanciando-se sobremaneira de Malasartes, que recusa qualquer papel socialmente estabelecido, negando o próprio sistema social, vivendo no limiar e urdindo seu livre trânsito, sua liberdade. Ora, Leonardo parece um títere, não escapa a essa estrutura social mediada pelo favor, e é conduzido pelas teias das relações ativadas por seus padrinhos até se acomodar socialmente. No caso de Leonardo, conclui Candido:

Na limpidez transparente do seu universo sem culpa, entrevemos o contorno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral. Lá não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia. Na sociedade parasitária e indolente que era a dos homens livres do Brasil de então, haveria muito disto, graças à brutalidade do trabalho escravo, que o autor elide junto com outras formas de violência (2004, p. 45-6).

Ora, o foco nessa classe social, a dos homens livres, considerando que aí se urde nosso “nexo ideológico”, indicaria a formação de uma sociedade malandra, regida pelo favor, pelo compadrio, pela negociata. Essa representação da sociedade em *Memórias de um sargento de milícias* também foi notada

na análise que Mário González faz do romance à luz da picaresca e em que dialoga diretamente com o texto de Candido. O crítico contrapõe-se a Candido quanto ao gênero narrativo na obra em questão, argumentando a favor de uma neopicaresca. A despeito disso, o percurso analítico de Gonzalez conflui com as conclusões de Candido ao apontar a quebra do sistema maniqueísta da picaresca tradicional e, quanto aos protagonistas, ao perceber que “o pícaro se faz e Leonardo já nasce feito” (1994, p. 294), além disso, González observa que há outras personagens também malandras no contexto em que circula Leonardo, ele não é único nem o mais astucioso:

Toda sociedade parece apoiada na astúcia e na trapaça, a ponto de ser possível uma síntese da ordem e da desordem, como magistralmente demonstrou o professor Antonio Candido. Nesse sentido, quiza nenhuma personagem de *Memórias de um sargento de milícias* se salve de poder ser vista como um pícaro. Cria-se, assim, não apenas um ambiente picaresco, mas institui-se a tese de uma sociedade picaresca, onde, ao lado de Leonardo, alguns outros aparecem mais bem definidos ainda como malandros: Teotônio, o Toma-Largura, o Caboclo e outros (1994, p. 291).

Assim compreendido, esse romance neopicaresco desvelaria não o surgimento de um tipo social, mas o de uma sociedade em que a astúcia e malandragem se infiltrariam nos diversos segmentos sociais. Embora romance isolado no período, essa tradição picaresca conhecerá reverberações no século XX como nos dá a ver o elenco de obras discutidas por Gonzalez em seu estudo.

Voltemo-nos, agora, à questão da comicidade nessas obras, já que sua funcionalidade parece ampliar a problemática. Podemos dizer que rimos com Malasartes, nos identificamos com sua inteligência e astúcia, principalmente quando seu alvo representa alívio das formas de opressão. E não se trata do procedimento de inversão cômica em que o dominado passa a posição de dominador e vice-versa. No caso de Malasartes, lembremos, há a recusa à posição de dominação, esse sistema é que é ridicularizado e negado em favor de outro poder: o do exercício da liberdade – daí a astúcia pela astúcia que garante o espaço liminar/limítrofe. Já, no romance picaresco, rimos do pícaro, é ele o objeto de derisão, de rebaixamento, de ridicularização: comportamento rejeitado, o que deve ser evitado. Marcaria, assim, a interdição ao trânsito social.

Em *Memórias de um sargento de milícias*, rimos das estratégias sociais na resolução dos conflitos, que driblam as normas e se apoiam em acordos que envolvem interesses privados. Leonardo, de moleque travesso, que dá vazão a seus desejos, vira projeto dos padrinhos que, por meio das relações clientelistas, vão tirando ele de suas enrascadas e acomodando-o ao sistema social. Lembremos que, no caso de Leonardo, sua vida é conduzida pelos outros: o pai, *bon vivant*, que o larga; o padrinho que quer torná-lo padre, a madrinha que astuciosamente urde tudo (empenha-se no casamento, cuida de tirá-lo da prisão, consegue empregá-lo como soldado, livra-o novamente da cadeira e consegue sua promoção a sargento). Leonardo, moleque travesso, meio inocente, vira brinquedo nas mãos dos outros ou, talvez, motivo para que os atores sociais exercitem seu “poder” dentro do jogo clientelista da sociedade de então. Aliás, o tratamento caricatural de todas as personagens confirmaria a ridicularização do funcionamento social, da dialética entre ordem e desordem a que se refere Candido:

Ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz, que antepunha vinte mancebias a cada casamento e mil uniões fortuitas a cada mancebia. Sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo. Suprimindo o escravo, Manuel Antonio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro [...] (2004, p. 38).

Trata-se de um romance em que tanto a galeria de tipos populares quanto as relações que se estabelecem entre eles são caricaturizados, ridicularizados, denunciando a farsa de uma sociedade pícara. O alvo da ridicularização no romance é a própria sociedade. Romance, aliás, em que já se verifica o uso do narrador irônico, que conversa com o leitor, que comenta o próprio narrar, suas interrupções, suas ironias – características da sátira menipéia.

### Sátira menipéia e tradição luciânica

Com Machado de Assis temos um novo uso dos modos e formas cômicas que se distanciam da comédia de costumes então em voga e também não se identificam com a neopicaresca do romance de Manuel Antonio de Almeida. Sá Rego (1989), em seu estudo sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, demonstra cabalmente a retomada da sátira menipéia e da tradição luciânica nesse romance. Ao investigarmos a presença do cômico na obra machadiana, notamos que esse modo de comicidade está presente nos vários gêneros que praticou.

Intelectual engajado, Machado de Assis tem também atuação significativa na instituição do teatro nacional: foi comediógrafo, crítico teatral, censor no Ginásio dramático. Para o teatro escreveu exclusivamente comédias, pouco estudadas ainda. Não se trata de produção da juventude, como muitos supõem, elas foram escritas ao longo de sua carreira, algumas depois mesmo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em que pese a crítica de Quintino Bocaiúva sobre suas comédias<sup>3</sup>, a recepção negativa está relacionada ao uso da comicidade de palavras aliada à ironia, que chama atenção ao discurso e não à encenação tão própria do histrionismo, da caricatura maniqueísta das comédias de costumes. Num momento em que se procurava a renovação do teatro nacional, o que Machado propõe são peças cômicas e, ao cômico moralizante de então, Machado responde com um humor desconcertante.

No caso das crônicas jornalísticas, o estudo de Brayner (1982) conclui tratar-se de um campo de prova ou, em suas palavras, “laboratório ficcional” preparatório para as inovações do enunciado romanesco. Vinculada ao jornal e aos flagrantes do cotidiano, Brayner acompanha nas próprias crônicas o debate acerca do gênero promovido por Machado. Além da avassaladora presença do humor, interessa-nos aqui destacar a presença do diálogo com o leitor como estratégia narrativa e traço de estilo: “as crônicas servem de domínio preferido para o ensaio de uma nova linguagem de caracterização dialógica, campo experimental para um tipo de narrador, não convencional, espontâneo, intruso, a comentar suas próprias decisões retóricas” (1982, p. 428). Ora, esse caráter dialógico tão evidente nas crônicas já havia sido apontado, como vimos, em seu teatro.

A relativização textual, princípio fundamental da perspectiva ficcional de Machado realista, segundo a estudiosa, se processa por meio da “ambivalência dialógica da verdade”, criando assim “a possibilidade de empregar e transmitir projetos ideológicos antagônicos com finalidade parodística” (1982, p. 429). Machado já considerava seu horizonte de expectativa, haja vista a intensa presença do leitor implícito, registrando possíveis reações e respostas, prevendo réplicas etc. Brayner conclui: “Um microdiálogo se estabelece entre o enunciado do autor e do leitor, conformando um texto bifocal com inúmeras variantes possíveis, mantendo sempre o mesmo princípio da dupla orientação do discurso” (1982, p. 430).

---

3. Araújo (2015) resgata essa crítica de Quintino Bocaiúva, mostrando como suas considerações foram sendo repetidas pela crítica. Vale revisitar alguns trechos da avaliação de Bocaiúva: “Como lhes falta a ideia, falta-lhes a base. São belas porque são bem escritas. São valiosas como artefatos literários, mas até onde minha vaidosa presunção crítica pode ser tolerada, devo declarar-te que elas são frias e insensíveis, como todo sujeito sem alma. [...] As tuas comédias são para serem lidas e não representada” (*apud* PEREIRA, 2015, p. 42).



Diálogo e ironia caracterizam essa comicidade que conhece seu ponto alto em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nele, o defunto-autor nos adverte sobre o uso da *pena da galhofa* a serviço da *melancolia*: a perspectiva promovida pela comicidade acabaria na visão desencantada do mundo. Um dos procedimentos cômicos mais comuns consiste no deslocamento do sentido conotativo para o denotativo. Parece ser esse o procedimento a que recorre Machado na composição de seu defunto-autor, esse menestrel que nos apresenta o ridículo espetáculo da vida. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado cria, digamos, ao pé da letra, a perspectiva pleiteada pelo realismo, cujo resultado é uma ironia jocosa.

Trata-se de um narrador fraudulento como bem descrito por Schwarz (1990), pelo ponto de vista inverossímil que se coaduna ao tom de abuso deliberado desse enunciador caprichoso. Assim, ao criar tamanho distanciamento com o defunto que se torna escritor, Machado ridiculariza a pretensão realista pela impassibilidade e objetividade, retomando, pelo viés cômico, a lição kantiana da impossibilidade de se conhecer a essência das coisas. O recurso ao cômico nesse caso se dá em prol da construção dessa perspectiva utópica que coloca a voz enunciativa para fora das categorias de tempo e espaço. Por outro lado, ao criar essa perspectiva inverossímil, estabelece um distanciamento revelador da risível farsa social, de nossa ridícula condição. Lembremos do emplasto Brás Cubas, que fôra proposto em função da saúde pública (curar a nossa melancólica humanidade), justificando uma carta de privilégios ao governo; e, no âmbito privado, apresentado como negócio rentável. Filantropia e lucro são discursos que escamoteiam as verdadeiras intenções de Brás Cubas, reveladas pelo defunto autor e que se resumem a um movimento de volição: “sede de nomeada”. O defunto-narrador desmascara a si próprio, mostrando o jogo discursivo à serviço da *vontade*. Se assim for, Machado recorreria ficcionalmente ao pensamento de Schopenhauer que, ao propor o em-si kantiano como *vontade*, entende os discursos como representações que a justificam ou legitimam.

A compreensão da comicidade em *Memórias póstumas de Brás Cubas* tem sido ampliada pelos estudos que exploram a tradição da sátira menipéia, entendida como híbrido de comédia e diálogo filosófico. De um modo geral, então, a sátira menipéia seria um híbrido que promove a fusão do cômico e do sério, vinculando-se ao filosófico e afastando-se do caráter moralizante. Caracteriza-se, ainda, pela paródia, pela extrema liberdade da imaginação e por um narrador distanciado – todos caracteres identificáveis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ao estudar essa tradição na obra de Machado, Sá Rego (1989), procura ampliar essa caracterização genérica da sátira menipéia, optando por associar a comicidade de Machado à linhagem luciânica, depositária desse modo satírico engendrado por Menipo, e cujos autores foram lidos e citados por Machado como demonstra em seu estudo. Sá Rego elenca as principais características da obra de Luciano em cinco pontos:

- 1) criação – ou continuação – de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia; 2) utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística; 3) extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança; 4) estatuto ambíguo e caráter não moralizante da maior parte de sua sátira, na qual nem o elemento sério nem o elemento cômico tem preponderância, mas apenas coexistem; 5) aproveitamento sistemático do ponto de vista do *kataskopos* ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão-de-mundo (1989, p. 45-6).

Todas essas características são exaustivamente demonstradas por Sá Rego na obra de Machado de Assis, com ênfase em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A esse respeito não poderíamos deixar de citar também o estudo de Rouanet (2007) que, ao perseguir o discurso meta-estético em MPBC, mostra que o próprio Machado de Assis, ao circunscrever uma linhagem em seu prólogo (Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Garret), já estabelece uma forma para seu livro. A forma *shandiana*, como denomina o crítico, encerraria quatro características estruturais: “hipertrofia da subjetividade, digressividade e fragmentação, subjetivação do tempo e do espaço e interpenetração do riso e da melancolia” (2007, p. 33). Ora, esses

escritores citados por Machado participam dessa linhagem que compõe a chamada tradição luciânica. Por vias transversas, Rouanet reafirma essa posição e a importância da comicidade na obra de Machado, discutindo, inclusive sua função:

Com seus predecessores, Machado cumpre conscienciosamente seu dever de suprir o leitor com tiradas cômicas, para fazê-lo rir. Mas, ao contrário de Sterne, não tem ilusões sobre os benefícios terapêuticos desse riso. Ao contrário, a função do riso parece ser a de desacreditar a ideia de que a melancolia possa de todo ser curada. É o emplasto Brás Cubas que poderia curá-la. Mas o projeto fracassou, e tinha que fracassar, porque Brás não era suficientemente sério para produzir uma verdadeira invenção (2007, p. 220).

Enfim, à demanda da renovação do teatro e do desenvolvimento de uma consciência nacional, Machado de Assis responde com a incorporação dessa comicidade elaborada e complexa, que inquieta o leitor com o desvelamento das contradições sociais, filosóficas e estéticas. A perspectiva engendrada pelo inverossímil e caprichoso narrador Brás revela o auto-engano humano em criar discursos verossímeis que ocultariam a emergência do desejo. Nesse sentido, a comicidade machadiana sugere um comportamento pueril e fantasioso da humanidade, colocando-nos na posição cética de Demócrito para quem só resta mesmo o riso.

### Considerações finais

De um modo geral, então, podemos dizer que no século XIX houve uma grande profusão do gênero cômico principalmente no teatro e nas crônicas, mas também presente em romances e contos e marcam, ainda, a entrada na nossa cultura de diferentes tradições: a comédia de costumes, o romance picaresco, a sátira menipéica. Tradições que implicam em perspectivas diversas: um viés ainda essencialista nas comédias de costume, sociológico em *Memórias de um sargento de milícias* e cético em Machado de Assis.

Com relação à funcionalidade do cômico, vimos que na comédia de costumes ele se presta a denunciar desvios comportamentais, cobrando uma moralidade que está sendo desrespeitada. Representou nossa maior produção e esteve presente ao longo de todo o século, o que contrasta com a tradição picaresca representada por uma única obra no período, cuja comicidade está a serviço do desvelamento das relações sociais clientelistas. No caso da sátira menipéica e da tradição luciânica, temos a atuação incisiva de Machado que incorpora esse veio cultural nos vários gêneros que praticou. Ironia cômica que, além de denunciar os mecanismos de dominação social e suas motivações, dá a ver os limites da proposta realista nas artes e, ainda, resgatando a filosofia dos cétricos e pessimistas.

Enfim, quando voltamos o olhar para o século XX, percebemos que o risível nas obras literárias se alimentam dessas três vertentes, às vezes numa dissolução de suas fronteiras como no caso de *Macunaíma*, às vezes na cristalização de um gênero a exemplo do teatro de revista ou em distintas atualizações como nos romances que Gonzalez (1994) denominou de neopicaresca.

### Referências:

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- ARAUJO, Ana Paula R. Vital. *A ambivalência do cômico no teatro de Machado de Assis*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós Graduação em Letras da UFS, São Cristóvão/SE, 2015.

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2a. Ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1985.
- BRAYNER, Sonia. Metamorfoses machadianas in: BOSI, Alfredo (org.) *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- CÂNDIDO, Antônio. "Dialética da malandragem" in: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2004.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FARIA, João Roberto. Qorpo-Santo: as formas do cômico. *Língua e Literatura*, São Paulo: FFLCH/USP, p. 155-169, 1989.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, vol. VIII.
- GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- JOLLES, André. "O chiste" in: *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, Kelly Cristina. *Artur de Azevedo e o teatro*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós Graduação em Letras da UFS, São Cristóvão/SE, 2016.
- SÁ REGO, Enylton. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

*Recebido em 25 de agosto de 2017.  
Aprovado em 25 de novembro de 2017.*