

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC - SP

MARIA ALCILENE DA SILVA

OS DESLOCAMENTOS DO NARRADOR MACHADIANO EM QUINCAS BORBA

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2015

MARIA ALCILENE DA SILVA

OS DESLOCAMENTOS DO NARRADOR MACHADIANO EM QUINCAS BORBA

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em **Literatura e Crítica Literária** sob a orientação da Profa. Dra. Annita Costa Malufe.

São Paulo

2015

Banca Examinadora:

AGRADECIMENTOS

Percebemos que quando o processo de pesquisa chega ao fim, sentimos uma sensação boa de missão cumprida. Ao olhar atentamente para o fruto de nosso trabalho, compreendemos que o objeto conquistado foi árduo, que passamos por percalços que nos intimidaram, nos fizeram fracos e com medo de prosseguir. Todavia, o ímpeto de fazer o melhor, o desejo de caminhar mais um passo na construção do conhecimento nos fortalece e nos faz pensar que as conquistas vêm para aqueles que não têm medo do adverso, que as dificuldades existem para serem transplantadas e o sabor da conquista nos impulsiona a traçar novos objetivos. As pessoas que percorreram este caminho conosco precisam de um reconhecimento de que foram imprescindíveis.

Poderíamos citar vários nomes de pessoas que participaram deste processo, sabendo que elas estão em nosso coração como parte deste.

É difícil conter as lágrimas quando pensamos em pessoas. Seres que participaram lado a lado destes momentos e que estenderam suas mãos e afagaram a nossa oferecendo ajuda. A professora Annita é uma delas, minha orientadora, pessoa especial que confiou em alguém que mal conhecia e afagou minha alma com mãos delicadas, porém firmes. A você querida, vou guardá-la sempre em meu coração e em minha memória. Sua ajuda e sua competência fizeram com que a elaboração deste estudo se firmasse, e saiba, a compreensão é a arma dos fortes, daqueles que entram nas nossas vidas para fazerem a diferença, seu profissionalismo a torna diferenciada, obrigada, muitíssimo obrigada.

Não devo esquecer minha filha que apesar de sua jovialidade, sua ajuda se fez importante. A você dedico este trabalho, como forma de exemplo a ser seguido, pois é este o legado que os pais devem deixar aos filhos, exemplos que vão culminar na construção do caráter e na coragem de caminhar sempre em frente buscando algo melhor.

Agradeço a Ana Albertina, cujo nome, parece carregar, em si, um tom de nobreza. Seu brilho está em aliviar as incertezas e as dúvidas vindas de um espírito amedrontado com receio de prosseguir.

Aos professores do programa, a certeza de que contribuíram com mudanças positivas, que o prazer em ensinar está no reconhecimento do aluno de que as mudanças ocorreram e que a transformação nos fizeram crescer.

A professora Leila Darin com seu jeito especial de lecionar contribuiu muito na minha formação: acadêmica e pessoal, muito obrigada.

A Lilica agradeço demais sua ajuda e amizade, creio que o verdadeiro professor é aquele que carrega de amor seus ensinamentos.

Aos professores Ivan Marques e Diana Navas, que participaram da banca examinadora, agradeço imensamente, pois suas orientações contribuíram para o desenrolar do trabalho.

Finalmente, a minha mãe que representa tudo de melhor que uma mãe deve ser, um modelo a ser seguido, sou grata pelo seu amor.

SILVA, Maria Alcilene. **Os Deslocamentos do Narrador Machado em Quincas Borba**. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2015.

RESUMO

O presente estudo visa tratar do narrador machadiano, especificamente aquele do romance Quincas Borba. O objetivo da dissertação é mapear os deslocamentos desse narrador, buscando especificidades que às vezes o aproximam e em outras o distanciam dos outros narradores criados por Machado de Assis. Busca-se, assim, descrever alguns procedimentos desse narrador: por um lado, a partir das relações que trava com as personagens, por outro, aquelas que estabelece com o leitor. Dentre esses procedimentos, enumera-se ainda, o uso da ironia e do discurso indireto livre, possibilitando uma pluralização das vozes e uma multiplicação das possibilidades de leituras e sentidos.

Palavras-chave: Machado de Assis, narrador, recepção, filosofia, ironia, dialogismo.

SILVA, Maria Alcilene. **Os Deslocamentos do Narrador Machado em Quincas Borba**. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2015.

ABSTRACT

This study aims to discuss the narrator Machado de Assis, specifically the one of the novel *Quincas Borba*. The purpose of this work is to map the movements of this narrator, seeking specificities that sometimes makes the author closer and sometimes makes him apart from other narrators created by Machado de Assis. Thereafter, the aim is to describe some procedures of the narrator: on the one hand, from the relations established with the characters, of the other part, those established with the reader. Among these procedures, we'll show the use of irony and free indirect speech, enabling a pluralization of voices and increasing opportunities for readings and meanings.

Key-words: Machado de Assis, the narrator, reception, philosophy, irony, dialogism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - O NARRADOR E O REALISMO.....	8
CAPÍTULO 2 – O NARRADOR E A FILOSOFIA DO LOUCO.....	19
CAPÍTULO 3 – NARRADOR E LEITOR.....	43
CAPÍTULO 4 – O NARRADOR E AS PERSONAGENS.....	68
CAPÍTULO 5 – VOZES SOCIAIS.....	87
CAPÍTULO 6 – O HUMOR IRÔNICO DO NARRADOR.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	114
REFERÊNCIAS DIGITAIS.....	119

INTRODUÇÃO

É notório o destaque exercido por Machado de Assis (1839-1908) frente aos grandes nomes da literatura brasileira, quiçá mundial. Homem de letras, de erudição impar, cuja importância permanece até nossos dias. Artista de origem humilde, muito cedo demonstrou engenho e arte de modo singular.

Machado viajou muito pouco, sabe-se que passou sua vida inteira no território carioca. Nessa época, o Rio era uma cidade pacata, muito diferente do que é hoje. Sabe-se que viajou a Barbacena, talvez seja em virtude disso, que a cidade de Minas Gerais seja o local de nascimento de Rubião, a personagem central do romance a que esta dissertação se dedica: **Quincas Borba**. A edificação de sua obra se estabelece em território carioca, o escritor tinha conhecimento profundo da geografia das ruas do Rio de Janeiro.

Segundo Gledson (2012), Machado conhecia o Rio como ninguém, a cidade era seu mundo, passou toda sua infância e juventude lá, todos os lugares que ele menciona, em suas obras, foram vivenciados por ele. Ele retrata as ruas, as praias, as esquinas, os bairros detalhadamente, dá até para fazermos uma imagem mental destes lugares. Pensar em Machado é localizá-lo no Rio de Janeiro. Vários críticos observam o fato de que Machado pouco se deslocou ao longo da vida.

Segundo Claudio Blanc (2008, p.9), em seu prefácio:

“Machado de Assis, embora tenha sido um intelectual de grande articulação junto a instituições e as diversas esferas da sociedade, quase não viajou, a não ser à roda da vida, como seu personagem Brás Cubas. Exceção feita a uma ida a Nova Friburgo, no próprio estado do Rio de Janeiro, o escritor nunca abandonou sua cidade natal, sendo um personagem ilustre dela e um observador implacável do seu funcionamento social.

Neste sentido, John Gledson (2006, p.347), acrescenta:

“No começo e no fim de **Quincas Borba** por exemplo, vamos para Barbacena, e quando Rubião se encontra no trem com o interessante casal Palha, eles vem de Vassouras – são, curiosamente, viagens que Machado tinha feito. É como se, saindo de lugares que tinha visto com os próprios olhos, tivesse medo de perder pé. Seria um exagero dizer que o Rio de Janeiro era “protagonista” na sua ficção, mas por certo é um pano de fundo

onipresente, e um conhecimento mais ou menos detalhado da geografia física e (sobretudo) social da cidade dá uma compreensão melhor da obra e, em consequência, um prazer extra.”

A citação acima nos remete a um Machado muito envolvido com o Rio de Janeiro. Preocupado em edificar suas obras no espaço carioca, ele o faz com maestria, com conhecimento profundo. Retomando John Gledson (2006, p.348): “a geografia da cidade comenta, quase que em silêncio, as ações e emoções dos seus personagens. Para Machado, o Rio era sobretudo uma realidade humana.”

Seria apropriado estabelecer uma relação equiparada: assim como o Rio está para as personagens, as personagens estão para o Rio. A cidade carioca é um micro cosmos em que as criaturas machadianas vão desvelar suas relações sociais e interpessoais. Sendo o Rio a capital brasileira, a cidade transpirava, em suas esquinas, uma cadência cultural, histórica e social abrangendo novas perspectivas futuras, a partir de uma efervescência política transformadora. E é nesse ambiente que se circunscreve os passos de Machado de Assis, que vai marcar sua obra profundamente. É o universal e o nacional que se mesclam e se fundem, como um só. Como diria o próprio Machado:

“(…), o que liga fatalmente um escritor a sua nação é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (ASSIS, apud MOISÉS, 2007, p. 85.)

Engajado em seu tempo, concretizou em suas palavras, representação e verdade, dissecou o Brasil como ninguém. O Brasil de Machado tem como pano de fundo os anseios abolicionistas, que culminaram com as leis do Ventre Livre e a Lei Áurea, como também a transição do Império para a República. Era um país em transformação, uma efervescência política e social que emerge e vai se manifestar diretamente na pena do autor, desenhando um retrato de sua época.

Quincas Borba, o objeto do nosso estudo, foi lançado entre 15 de junho e 15 de setembro de 1886, em forma de folhetim no jornal **A Estação**. Nesta primeira edição, a história foi narrada na ordem cronológica dos acontecimentos. A segunda versão, em 1891, foi divulgada em um único volume, pela livraria Garnier. E nesta derradeira composição, Machado resolveu reordenar os acontecimentos, isto é, com

a história em pleno desenvolvimento, com Rubião morando no Rio de Janeiro cercado pelo luxo, ostentando sua riqueza, e apenas a partir do quarto capítulo, ele relembra os fatos anteriores. Além disso, foram excluídos alguns capítulos e acrescentados novos trechos. Conforme Claudio Blanc (2008, p.8), a primeira versão seria mais “teatral”:

“Apesar de ter os mesmos personagens e enredo, a primeira versão apresentava uma diferença marcante: é mais teatral. Isso tem a ver com a publicação folhetinesca. Para que cada capítulo tivesse uma coerência própria e, depois, no conjunto da obra, os escritores adotassem uma divisão por cenas inspiradas na técnica teatral. Esse era o caso, por exemplo, de autores franceses como Balzac e Eugene Sue, que também publicavam por capítulos, em folhetins.”

Sendo nosso foco o narrador machadiano, em **Quincas Borba**, iremos considerar como ele se comporta na narrativa analisando de que modo o escritor constrói por meio discursivo esse narrador que, conduz e caracteriza psicologicamente suas criaturas, dá legitimidade às personagens. Nosso estudo visa mapear como seus deslocamentos vão conferir a esse narrador uma posição de destaque e de protagonista da ação retratada por ele.

Como sabemos, a história a ser contada pertence a ele: o narrador. É ele quem toma as decisões, cabe a ele organizar os fatos, apresentá-los adequadamente segundo seus interesses. Dessa forma, partindo da indagação de Willi Bolle, “que narrador é esse?”, vamos tentar penetrar na construção desse narrador. Ainda, seguindo as palavras de Bolle:

“É consenso entre os estudiosos de Machado de Assis que, a partir da segunda fase de sua obra, que começou com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), ele abandonou o tradicional modo de narrar realista, centrado na coerência dos fatos, em prol de uma liberdade lúdica do narrar, onde a primazia é dada às palavras que criam e inventam os fatos.” (BOLLE, 2008 p. 31).

Permeando os ditames da linguagem, e tendo em vista que o narrador machadiano a usa com estilo singular, assumindo uma nova maneira de narrar diversa dos autores de sua época, seguiremos os passos desse narrador, buscando flagrar seu modo de funcionamento e seus efeitos na criação de sentidos da narrativa.

Outra importante contribuição a respeito do narrador machadiano vem de Hélio Guimarães.

“O narrador conduz o leitor aos bastidores da ficção, levantando questões de método e escancarando os procedimentos da escrita. Ao mesmo tempo que rompe com as convenções do ilusionismo ficcional, mostrando o que há por trás das linhas vistas, faz dessa quebra matéria para a construção de um novo tipo de pacto com nós leitores. O pacto não está mais baseado na suspensão da descrença, mas na manutenção de uma descrença fundamental, de modo que tanto o pacto como o leitor estão sob ameaça permanente. Esse caráter autoconsciente e autor reflexivo dos narradores machadianos, que implica pôr o leitor nesse permanente estado de alerta (...).” (GUIMARÃES, 2012, p. 13)

Ele destaca dois aspectos centrais no tipo de narração que Machado se vale para criar. O primeiro aspecto, que hoje muitos chamam de “metaficção”, vai tematizar os bastidores da própria narração. O segundo aspecto, que decorre do primeiro, é uma mudança do pacto com o leitor. Desconfiança e quebra da narrativa tradicional. Ideia a qual retornaremos nas análises a serem desenvolvidas.

Considerando o narrador de **Quincas Borba**, delimitamos nossos passos na busca deste sujeito que se desloca por entre as palavras, nos atermos ao seu universo para captar que meios ele utiliza para concretizar uma narrativa instigante. Para tanto, buscamos o suporte de teóricos para ancorar nossas análises. Entre eles, temos Bakhtin, cujo os conceitos de narrador, polifonia e dialogismo vão dar sustentação a nossa análise. Tendo em vistas as vozes da narrativa, as contribuições de alguns estudiosos de Machado como por exemplo Hélio Guimarães, que vão nos fornecer subsídios para a compreensão da relação entre narrador e leitor, e de como esta relação se faz. Compondo meticulosamente a fisionomia da nossa pesquisa, vamos recorrer ao teórico Wayne C. Booth, que com sua **Retórica da Ficção**, nos ajudará a compor o retrato do narrador machadiano, a partir de recursos retóricos vistos como arte a favor da comunicação com o leitor. Dentre as estratégias desse narrador, veremos como a linha irônica adotada por ele está a serviço do arranjo da narrativa, imprimindo uma característica marcante do narrador como uma digital.

Ao tratarmos o narrador de **Quincas Borba** sentimos a necessidade de atentar para a questão da loucura uma vez que Quincas Borba é caracterizado como desajuizado. Temos como ancoragem o filósofo Michel Foucault que, a partir de

seus estudos referentes à loucura e a ordem do discurso, vai alinhar a abordagem que faremos no que concerne a teoria de *Humanitas* do filósofo Quincas Borba.

Em busca desses deslocamentos do narrador, o trabalho optou por uma divisão em capítulos menores, um pouco à maneira do nosso autor. Compreendemos os temas considerados principais em nossa pesquisa encontrarem-se antes justapostos, um ao lado do outro, e não subordinados uns aos outros. Assim, os capítulos são na tentativa de mapear alguns aspectos deste narrador de **Quincas Borba**, sem que haja uma hierarquia entre esses.

No capítulo 1 iniciamos por abordar o debate do narrador machadiano e a estética Realista, buscando entender como este escritor tratou da realidade de seu tempo sem necessariamente pertencer a um único movimento propriamente dito. Vamos considerar, inclusive, de que modo a estética realista se define como ponto de partida na edificação da obra, ou como mais uma estratégia enganosa do narrador de ludibriar, além do leitor, os pressupostos realistas, ou até mesmo, recriar um realismo a seus moldes. A presença da recepção na obra machadiana é aqui brevemente abordada de modo a levar em conta como os críticos receberam a obra de Machado de Assis, aqui tratada, em especial no que se refere ao nosso tema: o narrador de **Quincas Borba**.

O capítulo 2, leva em conta o narrador e os pressupostos filosóficos. Desenvolve-se aqui algumas questões acerca da loucura, uma vez que é um tema central no enredo de **Quincas Borba**. Temos na obra duas personagens que representam a loucura: Quincas Borba, o filósofo, e Rubião, o ex-professor. Para tal abordagem, vamos considerar as teorias de Foucault nas obras **Ordem do discurso** e a **História da loucura na Idade Média Clássica**. Trata-se aqui também, como aspecto de relevância a questão de quem leva o nome da obra: o cão, ou o filósofo? Se a obra recebe o título de **Quincas Borba**, por que conta a história de Rubião. Buscaremos, assim, situar a presença da Teoria de *Humanitas* criada pela personagem Quincas Borba e discutir como a filosofia funciona como mote de toda narrativa, como se a narrativa se justificasse por meio da teoria. Neste sentido, no caso do protagonista, Rubião, observamos como a loucura se processa no sentido de que a insanidade da personagem se concretiza mediante a exemplificação da teoria.

No capítulo 3, direcionamos nossos apontamentos referentes ao narrador de **Quincas Borba**, a partir de uma pergunta: Que narrador é esse? Sabemos que o narrador machadiano é volúvel, pouco confiável: assim, abordaremos as posições que ele ocupa na narrativa: como ele se move na narrativa? Que modos de se referir ao leitor e a si mesmo que ele estabelece? Identificamos três direcionamentos básicos desse narrador: momentos em que ele fala com o leitor diretamente em primeira pessoa; outros que ele fala em terceira pessoa e outros em que se pronuncia como o próprio autor. Qual seria sua intenção ao se valer desses diferentes modos de direcionamento ao leitor? Quais efeitos Machado consegue criar com esses deslocamentos do seu narrador? Mais especificamente, como este narrador estabelece sua relação com o leitor. Aborda-se aqui também a questão do público leitor daquela época, e de que forma este leitor era focado pelo escritor enquanto público consumidor.

No capítulo 4, destaca-se a relação entre o narrador e as personagens: de que modo ele as apresenta, qual seria a intencionalidade deste narrador na construção de suas criaturas, o que elas representam no corpo do texto e na sociedade brasileira. Para isto, buscaremos observar alguns procedimentos usados por Machado.

Dessa forma, no capítulo 5, abordar-se as evoluções do narrador de **Quincas Borba**, a partir da máxima dita pelo narrador de que “desvarios tem lá seus métodos”, como forma de afirmar seu estilo e modo de narrar. Neste sentido, o discurso indireto livre é analisado como o recurso que vai configurar ao narrador deslocar-se ora dentro e fora da consciência das personagens. Ainda, destacando o método que o narrador imprime em sua narrativa, acentua-se o diálogo estabelecido com outros textos pelo narrador para compor sua escritura, a serviço do entendimento da obra em questão. Dessa forma, aborda-se conceitos de Bakhtin como o dialogismo e a polifonia, ajudando-nos a compreender a habilidade machadiana em dar expressão a múltiplas vozes e pontos de vista acerca da realidade.

Finalmente, no capítulo 6, trata-se do aspecto irônico do narrador, caracterizando o tipo específico de humor trabalhado por Machado: o humor irônico. Abordaremos este assunto à luz de Beth Brait que, por meio de seu conceito de

ironia vai nos ajudar a entender a respeito de como este método adotado pelo narrador de **Quincas Borba**, vai elaborando sua escritura a partir de um tom irônico, humorístico e até de piada para tratar de coisas sérias como por exemplo a teoria de Humanitas como forma de satirizar os “ismos” da época.

CAPÍTULO 1 – O NARRADOR E O REALISMO

Como nosso tema abarca os deslocamentos do narrador de **Quincas Borba**, talvez seja inevitável começar pelo debate sobre a estética Realista, pois sabemos que é assunto de muitas controvérsias. Assim, vamos recorrer as palavras sempre bemvindas de Bosi.

Alfredo Bosi (2012) em **História Concisa da Literatura Brasileira**, apresenta alguns sonetos de “O Desfecho”, de Machado de Assis, de modo a configurar o tom pessimista de Machado que permeia sua obra, sobretudo **Quincas Borba**. Vamos a um deles:

“Prometeu sacudiu os braços manietados

E súplice pediu a eterna compaixão,

Ao ver o desfilar dos séculos que vão

Pausadamente, como um dobre de finados.

.....

Uma invisível mão as cadeias dilui;

Frio, inerte, ao abismo um corpo morto rui:

Acabara o sacrificio e acabara o homem.”

(BOSI, 2012, p. 189)

Muito apropriada a citação deste texto por Bosi. Percebemos que a matéria que o poeta se serviu vai ao encontro do “pessimismo cósmico” que se encadeia na narrativa de **Quincas Borba**. O gosto pela destruição que alimenta a condição humana, em suas vertentes mais torpes, seria o coração da obra machadiana. Dessa forma, Bosi observa o cuidado que Machado teve para evitar os exageros do Romantismo:

“Foi esse o espírito com que Machado se acercou da matéria que iria plasmar nos romances e contos da maturidade: um permanente alerta para que nada de piegas, nada de enfático, nada de idealizante se pusesse entre o criador e as criaturas. (...), algo que está aquém da *persona*: o contínuo da psique humana.” (BOSI, 2012, p. 190, 191)

É relevante esta citação, pois já que vamos considerar a estética Realista, e qual sua influência na obra do romancista, percebemos que o fio de entendimento entre Realismo e Realidade se encontra na relação que o autor estabelece com suas personagens e a maneira pela qual Machado conduz suas criaturas no interior do discurso.

Na concepção de Bosi (2012), a transição entre Romantismo e Realismo se fez através de uma ruptura; com o Realismo criou-se o avesso da estética anterior. Na ficção, em que convergiu o primeiro reflexo sensível, o artista passou a relacionar-se com a matéria que a obra iria abarcar. A maneira com a qual o romântico retratava o mundo passou a ser questionada a partir de uma série de mitos como: a natureza mãe e refúgio, o amor, a mulher idealizada, a Nação, a Pátria, a Tradição. Esta ideologia afetiva, digamos assim, vai cedendo lugar a uma crítica que asseverava a impessoalidade dos objetos e dos seres. A exatidão dos métodos científicos tem seus efeitos refletidos na literatura.

Jakobson (1976) em **Teoria da Literatura** nos apresenta o conceito do que vem a ser o Realismo:

“O que é o realismo para o teórico da arte? É uma corrente artística que propôs como seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança. Declaramos realistas as obras que nos parecem verossímeis, fiéis à realidade.” (JAKOBSON, 1976, p. 120)

Esta citação de Jakobson, que nos parece sucinta, abarca a verossimilhança como norte a ser seguido pela estética Realista. Contudo, temos em Barbieri (2003), **Ler e Reescrever Quincas Borba**, uma citação de Kinnear que se apresenta apropriada e que condiz com o que Machado tem a propor:

“Para Kinnear, este momento de crise equivale a uma tomada de consciência de uma tendência latente na obra anterior de Machado, e que se evidencia nas crônicas bem antes de 1880: uma propensão para desconfiar do realismo e das atitudes ingenuamente realistas dos leitores perante a ficção. Ele postula um “progresso” para um certo “fim”, que é o romance de “um falar e dois saberes”, em que tudo não é o que parece, e em que o narrador pode muito bem enganar o leitor – o exemplo mais perfeito desse ideal seria, provavelmente, Dom Casmurro. [...] Creio que as mudanças, as dúvidas, o próprio ceticismo de Machado são resultados, em grande parte, de um ajustamento inteligente a um certo tipo de realidade – a brasileira, para simplificar.”(KINNEAR apud BARBIERI, 2003, pp. 72 - 73)

O autor inglês aponta para as transformações ocorridas na obra machadiana, evidenciando que o escritor já trazia consigo uma tendência latente e que esta ganhou corpo a partir de suas crônicas, mas como diz Kinnear Machado desconfiava do Realismo.

Quanto a Machado ser romântico ou realista encontramos nas palavras de Araripe Jr., uma porta de entrada para discussões:

“Mas a sua índole literária avessa a escolas, a sua singular personalidade que lhe não consentiu jamais matricular-se em alguma, quase desde os seus princípios fizeram dele um escritor à parte, que tendo atravessado vários momentos e correntes literários, a nenhuma realmente aderiu senão mui parcialmente, guardado sempre a sua isenção.” (ARARIPE JR., 1954, p. 165)

É muito pertinente esta referência do crítico, pois muitos classificam Machado como pertencendo a uma fase romântica, para depois assumir outra, a realista. Entretanto, diante desta afirmativa de Araripe Jr., concluímos que Machado não se encontra efetivamente filiado a esta ou àquela escola literária, sua posição está a favor da arte, como veremos: “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.” (ASSIS apud ANTUNES e MOTTA, 1986, p. 98)

Aqui percebe-se um autor que mantém, acima de tudo, seu compromisso com a arte. Ainda que ela seja uma representação da realidade, é preciso que o escritor esteja atento sobretudo à “verdade estética”. Daí sua crítica ao Realismo, enquanto imitação do real.

Ainda, partindo desta diferença, encontramos em “Realidade e Realismo” de Antonio Candido (1993), uma assertiva esclarecedora acerca desta diferença

proposta por Machado. Para Candido, a estética Realista se faz ao realçar a descrição de pormenores, acreditando com isto, alcançar a realidade. No entanto, segundo Candido, a descrição minuciosa não assegura necessariamente uma relação de fato comprometida com a realidade.

Considerando as palavras de Candido, compreendemos a modernidade como uma luz na literatura machadiana fazendo-o ir além dos românticos, e de como o escritor captou a realidade sem precisar ser adepto da estética realista.

Também para Alfredo Pujol (2007, p.187-188), não caberia encaixar Machado em qualquer escola, muito pelo contrário:

“Ele nunca teve propósitos de escola, nem pôde sujeitar-se a dogmas e preceitos estabelecidos. Manteve em toda sua carreira literária o feito original do seu espírito, o relevo da sua individualidade e a sua visão desencantada das coisas e dos homens. Por ele passaram todas as escolas e todas as renovações da arte, na evolução do sentimento literário, mas a sua personalidade permaneceu a mesma, através de todas as tendências, que poderiam ter influído na formação de um escritor.”

Diante de tais afirmativas, percebemos que toda tentativa de classificar Machado em qualquer escola literária cai por terra, pois ele é inclassificável.

Mesmo assim, muitos críticos situam **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, como inaugural do nosso Realismo. Para Bosi “Machado ganha notoriedade e ascende a uma constelação de artistas de sua época”. Para Alfredo Bosi (2012, p.184-187):

“O ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira acha-se na ficção de Machado de Assis. (...) E também a visão da obra machadiana em dois momentos, cujo divisor de águas seriam as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, compreende-se melhor se atribuída a uma reestruturação original da existência operada pelo homem que se havia muito perdera as ilusões, ainda não encontrara a forma ficcional de desnudar as próprias criaturas, isto é, ainda não aprendera o manejo do distanciamento.”

Sabemos que os romances anteriores às **Memórias Póstumas de Brás Cubas** pertenciam, supostamente e segundo muitos teóricos, à fase romântica, a partir da segunda fase, que culminou com a história de Brás Cubas, sua obra assumiu um novo prisma de entendimento. Neste sentido, e como já é sabido, Machado era avesso aos “ismos” e às regras que o subjugassem a uma escola

literária de seu tempo. Retratou em sua escritura um realismo próximo ao real, e foi beber nas fontes das águas brasileiras a matéria prima universalizante para compor com primazia sua obra. Enquanto a crítica vê em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** uma ruptura com relação as obras anteriores, Coutinho (1990) afirma que foi através da elaboração dos contos que Machado ganhou experiência e amadurecimento para chegar aos romances posteriores.

Talvez esta seja uma visão mais coerente em relação às outras que tentam inserir Machado nesta ou naquela escola literária, visto que, separar as obras machadianas em fase romântica e realista implica que Machado estaria definitivamente circunscrito a uma ou outra, de modo que entendemos que tais afirmativas simplificam a visão sobre o escritor. A nosso ver, o romancista não se classifica inteiramente a partir de qualquer uma das duas estéticas, seu engajamento vai além dos “ismos”.

Nota-se que ele já tinha em mente um caminho a seguir, sua visão de mundo ia muito além das regras de uma escola literária, seu contato com escrituras mundiais permitiram a ele constituir em si um cabedal de conhecimento que o levou a ampliar sua perspectiva de mundo. Retratando o mundo a partir de uma sutileza que permitiu a seus leitores, mais atentos, perceberem, como assim o fez Brás Cubas, no episódio do delírio, conhecer a “máquina do mundo”. Suas regras estão com o estilo, com a forma, este é o objetivo primeiro para que a obra se faça.

Sem querer dar ao nosso estudo um enfoque essencialmente teórico, estamos apenas lançando conceitos e opiniões que vão nos conduzir à existência do Realismo ou não na obra em questão, pois acreditamos que a compreensão da obra se concretiza a partir de um entendimento histórico por trás da escritura, pois a mesma carrega em si traços de uma época.

Segundo Bosi (2012), a ficção sofreu no século XIX grandes transformações, principalmente no tocante à idealização romântica que caiu por terra, dando espaço à revelação das mazelas públicas, da vida íntima e da vida em sociedade. Para tal, o Naturalismo busca uma justificativa em causas naturais tais como: raça, clima, temperamento, meio, educação. Neste sentido, o escritor vai dar uma atenção a mais a suas personagens e se sentirá no dever de desmascará-las, dissecá-las. Tanto o escritor realista quanto o naturalista deixam o sentimentalismo de lado e

assumem uma postura de observador impessoal, traduzindo nas páginas do livro a vida mais social do que psíquica. A sua postura é a de representar a realidade tal qual ela se apresenta, sem os “exageros” românticos.

Há uma crítica ao Romantismo em Machado. No entanto, seria difícil classificá-lo como um escritor Realista. Mesmo assim, pode-se localizar uma certa ironia quanto aos preceitos românticos em vários de seus escritos. Vejamos um exemplo em nosso romance estudado:

“Rubião estava resoluto. Nunca a alma de Sofia pareceu convidar a dele, com tamanha instância, a voarem juntas até às terras clandestinas, donde elas tornam. Outras param a meio caminho. Grande número não passa da beira dos telhados...” (ASSIS, 2012, p. 97)

Neste trecho sua crítica é sutil, e também fica meio comprometedor dizer que Rubião seja uma personagem romântica. Entretanto, pode-se vislumbrar na personagem algumas características associadas ao Romantismo. Os termos “a alma”, “voarem juntas até às terras clandestinas”, nos aludem à estética romântica. A visão que o mineiro tem de Sofia, de mulher ideal, de perfeição, a beleza que ganha *status* de transcendência, o sentimento amoroso exacerbado, idealizado e levado às últimas consequências condizem com os anseios românticos.

Não percebemos uma alusão por parte do narrador de que herdeiro do filósofo nutre algum desejo de constituir uma união com Sofia, e sim um sentimento de alcançar a propriedade que o dinheiro pode abarcar. Talvez, Rubião desejasse apenas comprá-la como a um objeto, ou satisfazer sua vaidade de capitalista cuja condição de poder implicaria na aquisição de mais um bem. No entanto, o sentimento amoroso existe, e o narrador nos dá conta disso. No trecho acima o narrador trata com ironia os “voos” de Rubião: “grande número não passa da beira dos telhados”. Ora, o desejo de Rubião é só dele, a ilusão de reciprocidade é nula, Sofia não o ama, alçar voos com a moça se configura como ideia, não realização.

O narrador satiriza o desejo romântico de Rubião de alcançar terras longínquas, enquanto determina a impossibilidade de ultrapassar o telhado. Neste sentido, constatamos uma crítica aos exageros de Rubião. Seria como se o narrador salientasse a pieguice dos sentimentos do ex-professor. Assim, e constatando a maneira pela qual o nosso narrador debocha dos desvarios sentimentais do mineiro,

podemos pensar que o tipo de narrador machadiano não se configura como estritamente realista.

O narrador – justamente o objeto de nosso trabalho – é um elemento-chave na singularidade do estilo de Machado, como vários estudiosos destacam. E é ele também um dos elementos que não permitem que classifiquemos Machado como realista. Ainda que, em relação a temas tratados, bem como à crítica ao Romantismo, ele possa ter proximidades com o movimento.

Assim, a vida em sociedade, em família, os conflitos pessoais, as relações matrimoniais, são alguns dos enfoques assinalados pelos romancistas realistas. Em Machado, encontramos um certo realismo na caracterização das personagens, no sentido de que o romancista desnuda as forças verdadeiramente malignas do ser. Deixa emergir os interesses pessoais em torno do dinheiro, da conquista de prestígio, e de poder, como forma de salientar o egoísmo pelo qual o homem se direciona no convívio em sociedade.

Machado não se deixou levar pelo determinismo que pairava na época que configurava o homem como produto da hereditariedade e do meio, uma visão estreita e superficial cuja ressonância o escritor rejeitou. Se ele tivesse enveredado pelos caminhos dos “ismos”, talvez nunca teríamos a possibilidade de nos deleitarmos com seu humor. Sua agudeza no tratamento com a realidade, o pessimismo que permeia as páginas do livro, a perspicácia com a qual determina a psicologia humana, seu conhecimento histórico, social e filosófico, as relações humanas com o outro e consigo, asseveram um escritor além de seu tempo e que captou a realidade como ninguém.

Para Bosi (2012), “a ficção machadiana constitui-se, pelo equilíbrio formal que atingiu um dos caminhos permanentes da prosa brasileira na direção da profundidade e da universalidade.”,(p.193). É este sim o enfoque direcionado pelo romancista: por meio da matéria prima nacional alcançar o universal.

Ao que Schwarz (2012) afirma que em **Quincas Borba** temos contatos alusivos à história do país, episódios que imprimem particularidades regionais, informações a respeito das belezas do país, linguagem popular, e personagens que representam tipos cariocas. Evidentemente, tudo nos é apresentado em doses

breves sem os exageros aos quais os romances históricos davam a estes aspectos. Entretanto, Machado sabia aplicar com maestria e brevidade qualquer um destes aspectos, explorava-os de tal forma ao ponto de elevá-los à esferas mais significativas, permitindo que o nacional e o universal se mesquem.

Neste sentido, Schwarz (2012) acredita que o escritor de **Quincas Borba** seja o mais brasileiro de todos os outros romancistas, isto na medida direta que alguns críticos aludem que Machado é um literato estrangeirado, sem interesse pelos problemas do país. Ao contrário, nos romances do escritor encontramos brasilidade, todavia os elementos de identificação são tênues, assumem uma feição nacional, sem ser óbvia.

Schwarz (2012) menciona um livro sociológico a respeito das transformações do Brasil entre o Império e a República. Neste livro, o autor, Raymundo Faoro, tem como parâmetro de análise a obra machadiana e constata a fidedignidade com a qual Machado trata os assuntos sociais e históricos, deixando a ironia de lado, para buscar nas informações a matéria que documenta a amplitude histórica de que o romancista se vale. Ao que Schwarz (2012, p.168) acrescenta: “Longe de ser um defeito, veremos que esta conjunção desparelhada é um dos segredos da narrativa machadiana e de seu caráter nacional”.

Como salienta Gledson (2012), Machado situa seus contos a partir de um Rio de Janeiro mais atual, partindo de assuntos delicados e difíceis. Começa a ensaiar, assim, uma nova vertente de efeitos narrativos: a simpatia, a distância, a ironia, e humor, pode-se inclusive assinalar que estas mudanças, deliberadamente, convergiram para a elaboração do romance **Quincas Borba**.

Neste sentido, Bosi vem reforçar o que chamaríamos de proposta machadiana:

“Sempre alguém está acima ou abaixo de seu interlocutor, o que converte o mais singelo dos diálogos em risco de humilhação para o fraco o aliciamento ou pura dominação para o forte. O cinismo do forte e a hipocrisia do fraco estão em casa nesse teatro de desigualdades, pois, se, de um lado “quem acredita não precisar mais do outro torna-se intratável”, de outro, a liberdade é incompatível com a fraqueza”(…). Machado diz, à sua maneira, em

Quincas Borba: “o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão.” (BOSI, 2007, p. 153).

Nota-se que Bosi compõe adequadamente o quadro estrutural da trama de **Quincas Borba** conferindo à obra ficcional um paralelo com o cenário brasileiro da época, um “teatro de desigualdades”. A questão do chicote traduz esmeradamente a condição de quem tem o poder nas mãos como forma opressiva de demarcar as desigualdades. Temas como a hipocrisia, o desejo de poder e de riqueza, o egoísmo, o apego ao *status*, os jogos de interesses, e outros, permeiam a narrativa de **Quincas Borba**, do começo ao fim. A obra destaca a constituição verdadeiramente malévola do ser, uma identidade inerente ao homem.

Em se tratando da psique e da maldade humana, temos um fato curioso que merece ser resgatado, no sentido de entendermos a descrença que o escritor imprime em sua obra. O incidente refere-se a doença de Machado. Certa vez, em uma repartição em que trabalhava, o escritor teve um pequeno atrito com um funcionário por uma questão de trabalho. Ao sair da sala, o funcionário falando com outro teria dito: “Não vale a pena... É um epilético!”, ao que mais tarde, Machado confidenciou a um amigo entre lágrimas: “E não quer você que eu acredite na maldade humana!” (PUJOL, 2007, p. 103)

Este é um ponto crucial: a maldade humana. É a descrença que o escritor tem no ser humano que move sua narrativa, são as minúcias da alma que afloram em suas páginas. Dessa forma, a perversidade com a qual Rubião é tratado no decorrer da narrativa, não é aleatória. A espoliação que ele sofre é que vai sustentar o conteúdo, o enredo, talvez, indiretamente, suas convicções pessoais. Seria este o fio condutor pelo qual o romancista imprime suas marcas, sobretudo em **Quincas Borba**, porém este traço marcante esteja presente em suas obras, principalmente, nas obras da segunda fase. Cujas fase de amadurecimento do escritor ultrapassou as fronteiras de aceitação da crítica que conferiu a Machado a consagração estilística e pessoal.

Em **Quincas Borba**, o escritor por meio de tamanha lucidez vai desvendando a dominação de classes, e como a aceitação desta dominação se faz. Percebe-se que a relação de dominação existente na obra, enquanto ficção, não está de todo

distante da realidade. Assim, percebemos que ao procurar relevâncias que irão justificar e relacionar a questão da dominância de poder do Brasil atual, encontramos respostas, semelhanças e resquícios no Brasil de Machado de Assis.

Nesse sentido, recorrendo as palavras de Schwarz (2012), o Brasil de hoje é o mesmo de cento e dez anos atrás e esta constatação implica em quão é atual o romance machadiano. Nesta esteira é consenso entre vários críticos a preocupação de Machado em retratar a alma humana, nisto ele foi mestre.

Para Magalhães de Azevedo (1892), Machado analisa o objeto social de seu estudo como um patologista. Ao avaliar as semelhanças e diferenças entre *Brás Cubas* e *Rubião*, pontua que os dois gozam de uma felicidade vulgar “que o acaso lhes trouxe”, a um o nascimento abastado, ao outro, a herança. Um acostumado com a fortuna, o outro que viveu buscando seu sustento para garantir o teto e o pão. Acrescenta que aqueles que conhecem a sociedade, constataam que o pior modo de enriquecer é para o pobre, sobretudo aquele inculto, sem senso, sem discernimento: a ele a vaidade e a presunção ganham proporções de aniquilação de algum resquício de humanidade. Sobretudo estas características estão a serviço do enredo, contribuindo para a crítica social que, em Machado, se evidencia a partir da ironia.

Alfredo Bosi, em entrevista encontrada no portal do MEC¹, ao se referir ao modo de Machado olhar sua criaturas, defini como sendo um “enigma”. Sendo Machado atento as determinações sociais, pode-se seguir os caminhos deste olhar através de duas vertentes: uma voltada apenas para o social, no sentido de que sua visão esteja focada no comportamento das personagens em sociedade. E outra visão, ficou condicionada à intuição machadiana, que, além de comungar com a visão social e o comportamento das criaturas em sociedade, vislumbrou as diferenças das personagens, desse modo, seu olhar se voltou para dentro delas.

Para Candido, o olhar de Machado é “circumspecto”, ao que ele definiu como sendo a pessoa que olha para todos os lados. É um olhar que vai um pouco mais além, mais profundamente sintonizado com a psicologia das personagens, interagindo entre elas e vivendo em sociedade com elas mesmas, justifica ainda,

¹ Entrevista pode ser encontrada no seguinte site: <http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/Revisao-T.Machado-Alfredo%20Bosi.pdf> acessado em: 23/04/2015

que por isso sua obra é de difícil entendimento. De modo que não basta apenas uma leitura, é necessário que haja várias leituras para que se possa apreciar a transpiração que emana da narrativa.

Segundo Pujol (2007) Machado se apresenta a nós inteiramente sob o domínio de sua singular personalidade de artista, dono de uma pureza e beleza na forma e na expressão, e uma profunda delicadeza de sentimento e graça. Dessa forma, para o escritor o que importa é a mediação que a leitura vai constituir sua obra, então a obra tem um destino, um compromisso: o leitor. Para Candido (2014) a obra é mediadora entre o escritor e a recepção. É a revelação do público que vai revelar o autor. Assim, todo autor depende da recepção, sua obra só vai afirmar-se a partir da leitura.

Machado e sua vasta obra fizeram dele um escritor de primeira linha. A obra machadiana retrata o Brasil em profundidade, segundo Schwarz (2012). Não obstante, sua arte nunca esteve engajada a corrente ideológica alguma que agitava o momento em que viveu. Não era adepto a filosofia determinista, positivista, darwinistas, não era abolicionista, nem republicano. Tampouco, se curvou à escola literária alguma, entretanto, sua obra abarca todos estes assuntos, assumindo tons humorísticos e irônicos. Podemos salientar que a filosofia implícita na obra machadiana é de cunho céptico e pessimista, pois sua visão é de que o homem é corrompido. O homem é representado em sua obra como um ser aliado às forças malignas, sentimentos pequenos como o ódio, egoísmo, inveja e tantos outros que permeiam a constituição do ser. Apesar dos anos passados, podemos destacar sua profunda afinidade com o processo brasileiro. Esta constatação não indica a solução das mazelas, porém, o espetáculo literário com o qual nos deparamos em seus escritos é indispensável para a constituição de nossa cultura.

CAPÍTULO 2 – O NARRADOR E A FILOSOFIA DO LOUCO

Diferentemente do narrador dos romances **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e **Dom Casmurro**, em **Quincas Borba**, a narrativa se faz em terceira pessoa. Este narrador se configura, segundo Castelar de Carvalho (2010) como aquele que mistura em sua narrativa a terceira pessoa com a pessoa autoral, e por ser ele supostamente onisciente, sua interferência explícita e intrusa, está presente em todos seus romances e contos, como veremos mais detalhadamente nas páginas a seguir.

Já para Gledson (2012) o narrador de **Quincas Borba** é traiçoeiro, dissimulado. Este narrador lança pistas falsas ao leitor, com o objetivo, em determinados momentos, de enganá-lo. A onisciência narrativa, deveria despertar a confiança do leitor, todavia, o leitor se vê enredado em um jogo, do qual não conhece as regras. Nesta senda, o romancista prefere se ater a pequenos detalhes, mas certos, se esconde discretamente para que o leitor possa percebê-lo. Segundo Gledson (2012), **Quincas Borba**, encerra em si uma posição de destaque juntamente com **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e **Dom Casmurro**, como sendo uma das maiores realizações de Machado de Assis. É um romance estimulante, variado, sutil, e também divertido, tanto quanto as **Memórias** e **Dom Casmurro**.

Usando uma expressão de Gledson (2012), **Quincas Borba** “tem um narrador pouco menos interessante”, (p. 9) talvez porque seja feita uma comparação com os narradores das outras obras anteriores. Compreende-se isto, devido Machado ter escolhido como título deste, uma personagem do romance anterior, as **Memórias**.

Muitos leitores veem este segundo romance como uma continuação do primeiro. Machado irritado, talvez, com as especulações feitas pelos críticos acerca das semelhanças e contrastes entre os dois romances teria dito: “Se lestes os dois livros, sabeis que é o único vínculo entre eles, salvo a forma, e ainda assim a forma difere do sentido de ser aqui mais compacta a narração.” (GLEDSON, 2012, p.10). Nota-se que a única semelhança entre os dois romances seja a presença da

personagem Quincas Borba, que naquele romance tem uma participação singela, ao passo que neste, sua presença assume características de relevância ímpar na medida que é o autor de uma teoria que é o alicerce do romance.

Ainda para Gledson (2012), **Quincas Borba** é uma obra que envolve altas ambições, assunto, estilo, enredo, narração. Podemos destacar aqui que o efeito narrativo se difere de outros em virtude da voz narrativa que permite ao narrador assumir um papel instigante na trama. São estes efeitos poéticos que imprimem à obra uma perfeição, cujo processo de escrita, as mudanças destinadas à obra (do folhetim para o livro), configuram sua razão de ser, todas estas nuances culminaram num projeto maior, a certeza de um grande feito.

Lembremos o enredo:

A obra conta a história de um ingênuo professor de Barbacena que tem a sorte, ou o infortúnio, de ser o herdeiro do espólio deixado por um amigo: Quincas Borba. Amigo este que também teve a mesma sorte, pois herdou sua fortuna de um parente. Quincas Borba foi um filósofo que criou a teoria Humanitas. Fica muito doente e morre louco. Rubião, o cuidador do amigo, após sua morte transforma-se em seu herdeiro universal. De posse da fortuna recém adquirida, Rubião muda-se para o Rio de Janeiro com o intuito de constituir vida nova. Na viagem de Barbacena ao Rio de Janeiro conhece Palha e Sofia que estavam no mesmo trem. Imediatamente, Rubião confessa o recebimento da herança, tornam-se amigos. Cai nas graças malévolas do casal: Cristiano Palha e Sofia, que enxergam na figura do ingênuo professor as cifras, as vantagens que seu dinheiro pode lhes proporcionar.

Os três tornam-se amigos inseparáveis, e desgraçadamente, Rubião apaixona-se por Sofia, que vai tecendo sua teia de modo a envolvê-lo. O casal obsequioso vai enredando o protagonista, dispensando a ele atenção, ajuda, favores de maneira a ganhar sua confiança. Tornam-se sócios, em um empreendimento comercial que Rubião não entendia, a administração de seus bens fica a cargo de Palha, que aos poucos vai assumindo completo controle financeiro da fortuna de Rubião. A esposa, Sofia, por sua vez, vai alimentando os sentimentos do ex-professor, vai flertando, criando a ilusão de que o adultério estava iminente, mas isto não acontece, Sofia é inconquistável. Ambos desejam única e exclusivamente usurpar a fortuna recém adquirida pelo mineiro de Barbacena. Em virtude desta

associação com a dupla inescrupulosa, o protagonista aos poucos assume um destino cruel, chegando por fim, a perder tudo, inclusive a sanidade mental, sem nunca ter concretizado seu amor pela bela Sofia. De volta a sua terra natal, tendo como testemunha de seu fracasso apenas o cão, Quincas Borba, Rubião selou seu destino, sucumbindo finalmente, pensando ser Napoleão III.

Todo este enredo, em que a loucura se faz presente mais de uma vez, fez com que escolhêssemos como porta de entrada interessante para o estudo do narrador de **Quincas Borba** esse tema que, a nosso ver, é muito frutífero acerca da obra machadiana: a loucura. A loucura vista aqui não como um estado patológico apenas, mas sim, aliada à voz do louco no sentido contemplar uma teoria filosófica. O cerne da questão se concentra na voz de quem anuncia a teoria de Humanitas e por quê. Visto que a teoria filosófica, bem como, seu criador, assumem fator crucial no desenrolar da narrativa. Aliados entre si: a teoria e o filósofo, parece-nos que nesta questão concentram-se alguns traços importantes do narrador de **Quincas Borba** ao fazer de um insano o porta voz do Humanitismo. Entendemos que a questão filosófica está permeada de ironia, atrelada a uma visão perspicaz do narrador e atenta às convenções sociais, seu modo de criticar e subverter as regras, através do discurso. Compreendemos que a teoria do filósofo Quincas Borba consiste em um artifício do narrador em zombar dos filósofos. Em nosso romance, temos a presença de duas personagens – aliás as principais – que margeiam esse limite entre sanidade e insanidade. O próprio Quincas Borba, primeiramente, com sua doutrina Humanitas, e o protagonista Rubião, condenado a ficar louco no desfecho da narrativa. Como entender a presença da loucura na obra **Quincas Borba**? O que ela irá acarretar nos deslocamentos do nosso narrador?

Primeiramente, tivemos contato com a teoria e seu idealizador nas **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, obra que inaugura a segunda fase de Machado de Assis.

“Imaginem um homem de trinta e oito a quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feitio, pareciam ter escapado ao cativo de Babilônia; o chapéu era contemporâneo do de Gessler. Imaginem agora uma sobrecasaca, mais larga do que pediam as carnes – ou, literalmente, os ossos da pessoa; a cor preta ia cedendo o passo a um amarelo sem brilho; o pelo desaparecia aos poucos; dos oito primitivos botões restavam três. As calças, de brim pardo, tinham duas fortes joelheiras, enquanto as bainhas eram roídas pelo tacão de um botim sem misericórdia nem graxa. Ao pescoço flutuavam as pontas de uma gravata de duas cores, ambas desmaiadas, apertando um colarinho de oito dias. Creio que trazia também colete, um colete de seda escura, roto a espaços, e desabotoado.

- Aposto que não me conhece, Sr. Dr. Cubas? – disse ele.

- Não me lembra...

- Sou o Borba, o Quincas Borba.

Recuei espantado... Quem me dera agora o verbo solene de um Bossuet ou de Vieira, para contar tamanha desolação! Era o Quincas Borba, o gracioso menino de outro tempo, o meu companheiro de colégio, tão inteligente e abastado. Quincas Borba! Não; impossível; não pode ser. (ASSIS, 2008, p. 76)

Brás Cubas relata o encontro com seu amigo de colégio, Quincas Borba. Não pôde esconder seu espanto ao perceber seu estado de penúria, morando na escadaria da igreja. E com um abraço, o filósofo lhe rouba o relógio. Depois, no capítulo XCI, Brás recebe uma carta de Quincas Borba querendo encontrar-se com ele para falar de filosofia e lhe devolve o relógio que havia roubado, não o mesmo, mas outro. Este é o primeiro momento, que nós leitores, tomamos conhecimento do Humanitismo – “doutrina” que será retomada no romance **Quincas Borba**.

Dessa forma, fica evidenciado que o representante da filosofia na obra se apresenta maltrapilho, mendigo, morador de rua, o que pensar de um filósofo que nos é apresentado em condições precárias como Quincas Borba? Na obra **Quincas Borba**, o filósofo aparece já herdeiro e doente com Rubião como seu cuidador.

Depois deste encontro Brás Cubas recebe a visita do amigo Quincas Borba em sua casa:

“Disse-me ele que a frugalidade não era necessária para entender o Humanitismo, e menos ainda praticá-lo; que esta filosofia acomodava-se facilmente com os prazeres da vida, inclusive a mesa, o espetáculo e os amores; e que, ao contrário, a frugalidade podia indicar certa tendência para o ascetismo, o que era a expressão acabada da tolice humana.” (ASSIS, 2008, p. 113)

Entendemos que a teoria expressa pelo seu criador nos remete ao darwinismo no sentido de que apreendê-la seria algo inerente ao ser humano, parece-nos que ela já habita no ser e está atrelada aos prazeres da vida. O Humanitismo se acomoda porque o prazer conduz o homem a selvageria para conquistar as batatas.

Vamos à teoria; primeiramente:

AO VENCEDOR AS BATATAS

“Pois essa substância ou verdade, esse princípio indestrutível é que é Humanitas. Assim lhe chamo, porque resume o universo, e o universo é o homem. Vais entendendo?”

- Pouco; mas, ainda assim, como é que a morte de sua avó...

Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é condição de sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum. Daí o caráter conservador e benéfico da guerra. Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se, pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas.” (ASSIS, 2012, p.56.)

O Humanitismo se afirma acima de tudo na máxima: “ao vencedor as batatas”, pois, as tribos precisam comer, ato que implica na autoconservação, embora a partir de uma lógica selvagem, de dominador e dominado, é esta relação que vai conduzir e justificar as ações das personagens. Neste sentido, a teoria filosófica se configura como uma luta desenfreada e selvagem. Benedito Nunes (1989) em seu artigo intitulado “Machado de Assis e a Filosofia”, aponta que a doutrina filosófica exposta a Rubião e a Brás é uma transposição da filosofia de Schopenhauer. A teoria se configura como o princípio das coisas:

“é o homem repartido por todos os homens, no algoz e na vítima, é, como a vontade universal de viver, a coisa em si, a essência, em relação à qual os indivíduos são as formações aparentes e passageiras. De nada valem os indivíduos senão pela força comum que os habita; entre o estripado e o estripador a diferença é aparente, (...). Quincas Borba defende o caráter “conservador e benéfico da guerra” pela igualdade substancial entre vencedor e vencido que abole a morte.” (NUNES, 1989, pp. 8-9)

Assim, a disputa em vencer a outra tribo e receber as batatas também se faz em sociedade, em que o homem e o capitalismo fazem parte de um princípio ordenador entre os opositores de Rubião. Assim, compreende-se que a disputa predatória que habita a obra é perfeitamente aceitável segundo os moldes da doutrina. O vencedor subjuga o vencido, os meios pelos quais este processo se concretiza não importa, o fim é que justifica a derrota do vencido.

Acreditamos que o narrador se vale da teoria filosófica de modo a satirizar a sociedade brasileira. Vamos situar certo modo de ver a loucura como fato social, que nos parece útil. Para Foucault (1978, p.263), “a linguagem é a estrutura primeira e última da loucura. Ela é sua forma constituinte, é nela que repousam os ciclos nos quais ela anuncia sua natureza.”

Foucault (1970), em seu estudo, faz um apanhado histórico da condição do louco na idade média. Acrescenta qual era a posição do insano dentro da sociedade. Nesta época, os doentes mentais eram colocados em barcos e lançados mar adentro em uma viagem sem retorno. Eram deixados em outra cidade. Sua condição humana era de uma existência errante, sempre sendo escorraçados para fora das cidades. Neste sentido, observamos que o narrador de **Quincas Borba**, ao destacar a loucura do mineiro, deixa claro que à medida que a loucura vai avançando na

mente de Rubião e que a expropriação de sua fortuna vai se consumando, o protagonista aos poucos vai sendo excluído de seu círculo de amizades.

No capítulo CLXXIX (p. 321) Camacho, depois de ter seu jornal saciado com recursos financeiros dados pelo próprio Rubião, simplesmente o despreza, mantendo-se calado, ignorando a presença do ex-professor que saiu de lá magoado sem entender tamanha frieza. Já no capítulo (CLXXXV) Rubião é internado em uma casa de saúde, onde fica sob os cuidados do Dr. Falcão. Mais tarde, no capítulo (CXCIV), nosso protagonista escreve ao Palha que fosse visitá-lo; ao chegar, Rubião diz que se sente melhor e que quer sair do sanatório, o zangão da praça, que está preocupado com a inauguração de seu palacete, adia a saída do mineiro recomendando ao diretor do hospital que não deveria precipitar-se em dar alta ao doente. Nosso mal fadado protagonista é completamente excluído da vida com os convivas, pois já não pode mais fazer parte daquele círculo de amizades. Segundo Gledson em seu **Dossiê: Duas crises machadianas**, (2011), “Rubião é o caipira, literalmente, que está lá para ser ludibriado e tosquiado”, (p.41), por isso é descartado.

A seguir, no capítulo (CXCV) Rubião vai refugiar-se em Barbacena, buscar em suas origens o equilíbrio perdido. Note que a loucura está a serviço do destino da personagem. Sendo Rubião um insano, não tinha possibilidades de perceber e nem de se defender da ação predatória lançada contra ele e para usar os termos de Schwarz (2011): essa “Companhia Limitada de malfeitores”. Podemos assegurar que Machado pode ser incluído no hall de autores que buscaram tematizar a loucura e, com isto, questionar-se acerca da “normalidade”. Machado de Assis que estava envolvido pelo cenário da loucura que se fazia presente no país com a abertura de casas de internação, com maestria criou **O Alienista**. Neste sentido (GLEDSON, 2013, p. 38) aponta:

“Machado encontrou outras saídas menos drásticas, que quase sempre implicam não levar as coisas a sério, tratando-as com desrespeito bem humorado ou sarcástico: é o caso, inclusive, do próprio tema da loucura naquele que talvez seja seu melhor conto, **O Alienista**.” (GLEDSON, 2006, pp.45-46)

Há aí uma crítica às ciências; já naquele instante, que era o da revolução científica, a ciência estava em plena ascensão, podemos entrever uma insegurança do homem no domínio exercido pelo cientificismo como instituição de verdades absolutas. E de como, até em nossos dias, a medicina traz consigo o *status* de importância, seu discurso passa a ser incontestável por muitos. Seria interessante relevar que no caso de **Quincas Borba**, o representante da ciência é o Dr. Falcão e que sua ação não nos revela uma crítica por parte do narrador. Entendemos que o médico, apesar de uma participação diminuta na narrativa, tem papel muito importante, pois ele percebe qual era verdadeiramente a causa da doença de Rubião: “- para mim, é claro, saiu pensando o Dr. Falcão, aquele homem foi amante da mulher deste sujeito” (ASSIS, 2012, p.332). Questiona o interesse repentino de D. Fernanda pelo herdeiro como sendo um suposto sentimento secreto. Vemos assim, o Dr. Falcão como uma das poucas personagens que não passaram pelo crivo da “pena da galhofa e da tinta de melancolia” de Machado, e que o próprio nome já denuncia a esperteza e a astúcia de uma ave de rapina.

Podemos aproximar o sentimento pessimista em relação aos caminhos da razão em nossa sociedade àquele que Machado de Assis imprime em suas obras. Há uma crítica em Machado ao conhecimento, inclusive o científico, que se apropria das máscaras para ganhar uma posição de destaque. Assim, ao carregar o tema da loucura em suas obras, o escritor deixa claro qual seria sua posição frente às especulações científicas em torno do louco, do anormal. E novamente recorrendo a Foucault (1978), podemos dizer que a lógica do pensamento do louco parece zombar da lógica dos lógicos. Isto na verdade implica que a loucura no texto machadiano parte de uma lógica que abala a lógica do pensamento constituinte.

Em **Quincas Borba**, o papel e o discurso do louco assumem importância central na narrativa. Primeiramente, vamos ao filósofo Quincas Borba e sua teoria, para em seguida debatermos como a loucura pode ampliar a nossa compreensão do romance.

O narrador dá voz à personagem Quincas Borba para fundamentar a *teoria de Humanitas*. A teoria propagada pela personagem Quincas Borba resume-se no universo, e o universo é o homem, por isso o nome de *Humanitas*. Ele exemplifica sua teoria a partir de duas tribos e um campo de batatas. Entretanto, as batatas não

alimentam ambas as tribos, apenas uma. Neste sentido, a guerra entre as tribos se faz necessária, pois aquela que vencer a batalha ganhará o prêmio maior: as batatas, o alimento, a sobrevivência. A paz e a divisão das batatas implica que as tribos não conseguirão nutrir-se suficientemente e a morte e a destruição seriam eminentes. A guerra surge como solução, como sinônimo de vida e de conservação. Uma das tribos alcançará a glória, esta receberá os lucros, os louros da vitória, a outra derrotada, ficará apenas com a compaixão. A alegria, as aclamações são recompensas dadas aos vitoriosos, que ganham o reconhecimento de todos, portanto, “ao vencedor as batatas”. Sendo assim, o homem comemora o que é lucrativo, o que é objeto de amor, o que é vantajoso, jamais a derrota.

Aos desavisados, o leitor desatento, esta teoria parece sem sentido, soa discrepante, tendo em vista a figura do criador, todavia, ela prima por abranger a real importância de acesso à psicologia das personagens em ação. Justifica suas atitudes e interesses, pelos quais movem-se na narrativa, sendo que sua essência está ligada à lei do mais forte, do mais esperto, é o jogo de disputa e de poder.

Este embate nos remete à lei de sobrevivência de Charles Darwin em que somente o mais forte sobreviverá. Tal qual a teoria darwinista, na obra em questão, ocorre uma luta de conquista e de poder, em que o mais esperto vencerá, e neste caso, vai culminar com a derrocada de Rubião que passa a ser o vencido, aquele que vai sucumbir. Para Bosi (“Gazeta do Povo”, 1999) existe “algo de darwiniano” em Machado de Assis, no que se refere a sua concepção da existência humana: “é o universal animalesco que estaria dentro de cada um de nós, daí o embate contínuo pela preservação moldado sobre a luta biológica – quem não pode ser leão, seja raposa”. (p.17)

Tendo em vista o momento em que as teorias filosóficas efervesciam, talvez não fosse apropriado para alguém criticar a ebulição cultural que se anunciava. Compreendemos que o romancista teve liberdade de valer-se da “pena da galhofa” para passar para o papel seus pensamentos, suas críticas, sua sátira em retratar as instituições dominantes de poder. Mostrar como o homem em sua fragilidade se apresenta como coisa. Isto se deve à literatura ser um meio de expressão que permitiu ao escritor, por meio de seu narrador, veicular teorias sem precisar fundamentá-las, e portanto, sem comprometeu-se.

Assim, o Humanitismo é visto aqui como sátira ao darwinismo. Charles Darwin, com a publicação de **A Origem das Espécies** (1859), apresentou um novo sistema epistemológico marcando a ciência, a literatura e a política. Compreendia a sociedade a partir de um organismo em que o comportamento do indivíduo em sociedade caracterizava casos de anomia. Contudo, foi com a corrente darwinista voltada para o social que as explicações biológicas e evolutivas se tornaram mais intensas.

Nesta esteira, o sociólogo inglês Herbert Spencer (1860) criou as expressões “*struggle for existence*” e “*survival of the fittest*”, luta pela existência e sobrevivência do mais apto, respectivamente, em que a luta pela sobrevivência estaria ligada ao mais forte e capaz. A partir deste estudo evidenciou-se duas vertentes: uma em que a capacidade de vencer estaria ligada à economia e a outra, a partir de uma visão pessimista, que primava por criar formas de intervenção na sociedade de modo a garantir a sobrevivência dos seres mais capazes. Curioso, é que o sociólogo era contra a intervenção do Estado a favor dos pobres.

No Brasil, esta proposta veio culminar na justificativa das desigualdades sociais, assim, atribuíam o atraso brasileiro a um povo miscigenado, e que a solução estaria em esperar que este povo atrasado e incapaz, sucumbisse, para daí, com a imigração europeia, criar uma nova nação.

Podemos dizer que Machado, como um visionário que era, não se deixou levar por estas teorias que pareciam cristalizadas na época, encontrando um meio de zombar delas.

Estes breves esclarecimentos servem para que tenhamos em vista os conhecimentos que estavam em ebulição na época e que, conseqüentemente, perpassam pela obra machadiana. Humanitas, enquanto teoria, contrapõe-se ao Positivismo de Comte, que tinha como substância primordial estabelecer a fraternidade entre os homens permitindo ao ser humano a prática da vida em comum. Ao contrário, na obra **Quincas Borba**, percebe-se um embate político e social, em que o objetivo é manter uma relação de aparência entre as personagens, a fraternidade comtiana dá lugar ao egoísmo das personagens, pois na realidade os desejos escusos, que elas carregam, espreitam o momento adequado para aflorarem.

Dessa forma, a teoria de Humanitas aniquila, por assim dizer, o Positivismo comtiano, pois implica na constituição verdadeiramente malévola do ser humano, denunciando o lado turvo que permeia o humano, ressaltando sua imperfeição. Diferentemente da teoria comtiana que dá a instituição humana um caráter simplista. Neste sentido, há uma crítica à apologia do progresso:

“O Humanitismo está atacando os grandes sistemas otimistas, como os de Hegel ou Comte, que postulavam a crença em alguma forma de progresso inevitável, e, juntamente com eles, a crença ingênua na bondade da existência”. (GLEDSON, 1991, p. 146)

Mas por que Machado colocaria nos lábios de um louco uma teoria filosófica? Podemos considerar que a doutrina enunciada por um louco evidencia a lucidez com a qual o autor trata a propagação das ideias cientificistas de sua época. Dessa forma, o romancista apresenta o egoísmo de suas criaturas, no sentido de como podem ser explicados e aceitáveis todos os crimes da humanidade, a teoria se apresenta como um sistema apropriado e convincente destinado a arruinar os outros sistemas, por ser a justificativa perfeita ao egoísmo humano. O Humanitismo carrega em seu bojo o conflito da vida de um a partir da morte do outro, como consequência da destruição do homem pelo homem; a luta desenfreada em que o predador devora a presa, o forte domina o fraco, tudo perfeitamente em uma harmonia grotesca e trágica.

Diante disto, Rubião, personagem central de **Quincas Borba**, que tem a loucura latente em si, vai paulatinamente constituindo seu quadro de demência ao longo da narrativa. Na medida direta que a narrativa caminha, o narrador nos dá indícios de sua vaidade, do desejo de ganhar notoriedade, de ser reconhecido como alguém da importância de um imperador, por isso em seus momentos de delírio, achava ser Napoleão III. Resta salientar, inclusive, que o empobrecimento de Rubião está ligado à loucura, isto é, o protagonista, apesar da herança e de frequentar as altas rodas da sociedade carioca, ainda sentia-se o mesmo mineiro oriundo de Barbacena e professor interiorano. O universo de aparência em que ele vive determina sua inclusão, devido ao dinheiro; e a exclusão, a falta dele. Quer dizer, na medida em que ele dilapida seu capital, ele enlouquece e conseqüentemente, os amigos vão se distanciando. As relações de amizade de Rubião duram enquanto dura o dinheiro. Rubião quer fazer parte de um contexto

social que não é o seu, dessa forma, a loucura aparece como forma de harmonizar este desajuste social, configura o equilíbrio entre ele e o universo, é a inadequação de um homem que queria ser sem ser. O ponto de equilíbrio ocorre com a alienação, pois nos momentos de delírio é que Rubião pode, mentalmente, ter a ilusão de riqueza. Considerando os sonhos de nobreza de Rubião, entendemos que o narrador ironiza o sonho burguês de ter um “sangue azul” por meio de títulos aristocráticos. O ex-professor, em seus momentos de delírio, é Napoleão III, o título mais alto e nobre, Palha passa a ser “o duque de Palha”, Sofia, sua querida “princesa Eugênia”. O mineiro em determinado momento da narrativa auto intitula-se como “marquês de Barbacena”. Assim, o narrador ridiculariza os desejos da burguesia por títulos de nobreza, que venham destacar sua importância e poder.

Sofia e Palha não são burgueses, vêm de camadas mais baixas, porém sonhavam com *status* elevado na sociedade, alcançar a burguesia. Tão logo conquistam a posição de destaque, mudam-se para um palacete que vai consagrá-los, definitivamente o estatuto de poder da burguesia.

Através de sua suposta onisciência, como veremos posteriormente, o narrador conduz a trama em que a loucura ganha espaço na mente de Rubião, e vai além, considerando a loucura como centro de uma relação entre homem e sociedade, homem e poder, “batatas” e conquistas. A loucura da personagem se manifesta, por um lado, numa instabilidade acerca de seu próprio “eu”, de sua personalidade. É interessante trazermos uma imagem da psiquiatria acerca da dupla personalidade: para o psiquiatra Ribot (1885) os transtornos de dupla personalidade são aqueles em que o antigo “eu” passa a ser substituído por um novo “eu”. Neste caso, a pessoa oscila, ora é uma, ora é outra. O que acontece com uma das personalidades não pode ser lembrada pela outra, e vice e versa. Vejamos:

“Dante, que viu tantas cousas extraordinárias, afirma ter assistido no inferno ao castigo de um espírito florentino, que uma serpente de seis pés abraçou de tal modo, e tão confundidos ficaram, que afinal já se não podia distinguir bem se era um ente único, se dois. Rubião era ainda dois. Não se misturavam nele a própria pessoa com o imperador dos franceses. Revezavam-se; chegavam a esquecer-se um do outro. Quando era só Rubião, não passava do homem do costume. Quando subia a imperador, era só imperador. Equilibravam-se, um sem o outro, ambos integrais”.(Latin American Journal apud ASSIS, 1891, v.1, p. 768)

Parece que Rubião sofre de dupla personalidade, ora ele é ele mesmo, o herdeiro de Quincas Borba, ora é Napoleão III; é como se um “eu”, ao desaparecer, desse lugar ao novo “eu”, sem que um não intervisse no outro, completamente distintos. Seria como se o eco da loucura do amigo Quincas Borba se concretizasse nele. Temos também que os delírios do protagonista vão se tornando mais intensos. A princípio ele fica admirado de si próprio com suas atitudes, pois ainda restava-lhe alguma consciência:

“Soou a campainha de jantar; Rubião compôs o rosto, para que os seus habituados (tinha sempre quatro ou cinco) não percebessem nada. Achou-os na sala de visitas, conversando, à espera; ergueram-se todos, foram aperta-lhe a mão, alvoroçadamente. Rubião teve aqui um impulso inexplicável, - dar-lhes a mão a beijar. Reteve-se a tempo, espantado de si próprio.” (ASSIS, 2012, p.188)

Percebe-se aqui que Rubião está assumindo em si o “outro”, Napoleão III. O desejo majestoso de notoriedade está latente. Neste momento, em Rubião a personalidade de Napoleão não se manifesta completamente, são apenas lampejos de insanidade. Aquele grãozinho de sanidade que habita em Rubião começa a se deteriorar.

“Rubião não cuidou mais do coche nem do esquadrão de cavalaria. Foi dar consigo abaixo, andou por várias ruas, até que subiu de São José. Desde o paço imperial, vinha gesticulando e falando com alguém que supunha trazer pelo braço, e era a imperatriz. Eugênia ou Sofia? Ambas em uma só criatura, - ou antes a segunda com o nome da primeira. Homens que iam passando, paravam; do interior das lojas corriam gente às portas. Uns riam-se, outros ficavam indiferentes; alguns, depois de verem o que era, desviavam os olhos para poupá-los à aflição que lhes dava o espetáculo do delírio. Uma turba de moleques acompanhava o Rubião, alguns tão próximos, que lhe ouviam as palavras. Crianças de toda a sorte vinham juntar-se ao grupo. Quando eles viram a curiosidade geral, entenderam dar voz à multidão, e começou a surriada:

- Ó gira! ó gira!” (ASSIS, 2012, p. 327)

Já, neste instante, seus delírios são mais frequentes e intensos, não se espanta mais com as idas e vindas da consciência anterior. Os sonhos de nobreza, as aparências, o desejo de ser sem ser, o que outrora fora, o que é agora, o desejo de amor, etc., todos estes elementos se mesclam na consciência de Rubião. Agora, também o trágico e o cômico se fundem e a sanidade de Rubião se esvai, restando

o riso e a indiferença de muitos. Pois, nesta sociedade em que vive, não existe lugar para a piedade nem solidariedade ou compaixão, o que prevalece e assume importância são: a vaidade, os interesses e a usurpação.

A falta de compaixão fica evidenciada quando Rubião vai visitar o major Siqueira. Ao perceber que a personalidade do protagonista deu lugar a outra, o Major o coloca para fora discretamente sem piedade. O espetáculo da loucura ganha espaço. O destino do “nosso” Rubião acaba por ser selado.

Rubião parece vitimado por fenômenos possessivos, como se sua consciência perdesse lugar para o inconsciente. A dupla personalidade do protagonista começa a ser vislumbrada quando está em uma festa promovida pelo casal Palha e Sofia. A bela esposa de Palha, por meio de olhares intensos lançados a Rubião, o acompanha ao jardim, o ex-professor imbuído de uma paixão avassaladora, declara seu amor e tenta beijá-la. Sofia se esquiva. Neste momento o narrador nos fala: “Quando uma voz veio acordá-lo” (ASSIS, 2012, p. 98). Que voz seria está? Talvez, a voz da consciência querendo ocupar seu lugar dominado, por instantes, pela inconsciência em que afloravam os desejos de Rubião. Percebe-se, aqui, que o estado de loucura começa a ser anunciado, principalmente, quando ele sai da festa e ao caminhar pelas ruas vê o vulto de Sofia nas janelas das casas pelas quais Rubião passa.

O narrador trabalha com a perda da unidade do “eu” do protagonista, enquanto entidade única. Ela se biparte, e a causa desta fragmentação está atrelada à relação entre mundo exterior e interior. Pois, o “eu” se faz no mundo (PERES E MASSIMI, 2007). É neste clima que o narrador vai caracterizando como a sanidade se esvai, e que a unidade perde espaço e a duplicidade se instaura em Rubião. Contudo, o narrador vai apontando as possíveis causas deste desajuste que poderia ser o meio e a fortuna, ou seja, a mudança social e financeira, pós herança, que travaram na personagem um embate entre o “eu” que não pode suportar os mecanismos sociais externos ao “eu”.

No caso de Rubião, seu desejo de nobreza, que permeia a sociedade burguesa, propicia a ele aquisição de uma segunda personalidade. Com o tempo, a duplicidade vai se alternando, para que no final, Luís Napoleão o dominasse por completo. Na verdade, o sentimento de conquista, de nobreza, culmina em que

Rubião tome emprestado a personalidade de Napoleão, pois assim, ilusoriamente, estaria ele no topo da escala social.

Para Peres e Massimi (2007), a loucura de Rubião não está embasada na teoria psiquiátrica de Ribot (1885), pois esta teoria está descrita a partir de consequências orgânicas do sistema nervoso central. Já o narrador insere a esta análise uma complexidade fundamentada na hipótese de que Rubião enlouqueceu devido a sua mudança de vida, o fato do mineiro não se adaptar à vida na corte. Assim, nota-se que o mundo interior do ser está aberto ao mundo exterior; um não pode ser concebido sem o outro, um não pode ser compreendido sem o outro. São as ações externas a Rubião que desencadeiam o processo de loucura, sendo ele um homem simplório e sem malícia, que se deixou levar por elogios e por falsos amigos. Parasitas que o rodeavam que apenas queriam ascensão econômica, todos eles deram sua contribuição efetiva na evolução da loucura em Rubião, Palha, Camacho, Freitas e principalmente Sofia, que com sua sedução, assinalou a derrocada de Rubião.

Ainda nos valendo das palavras de Peres e Massimi (2007), considerando o inconsciente que deve ser compreendido como o lugar em que os desejos e emoções se escondem, entendemos que o inconsciente tente buscar uma unidade psíquica, como também, a interiorização dos valores da sociedade, no sentido de alcançar a completude.

Neste sentido, o romancista dá vazão, em sua obra, a conceitos de loucura permeados pela ideia de inconsciente, de multiplicidade do “eu” e de valores entre homem e sociedade, e de como estes elementos entram em choque e causam um colapso “psíquico” na mente, já não muito estruturada de nosso amigo Rubião. Comprovando que a perda das batatas, a loucura e o darwinismo social sejam um conjunto de fatos que traduzem efetivamente a teoria do filósofo Quincas Borba.

Nesta instância, **Quincas Borba** carrega em si toda uma gama de conceitos filosóficos que vão sendo desmistificados por um narrador que desmascara as teorias vigentes em sua época, o jeito machadiano de ser. Podemos considerar os traços que revelam a profundidade psicológica com a qual o narrador compõe suas personagens. A loucura em **Quincas Borba** se estabelece a partir de elementos que

conflitam entre si: a multiplicidade e a unidade do “eu”; homem e sociedade; burguesia e capitalismo.

Ora, por quê Quincas Borba? Por que batatas? Podemos dizer que são indícios que o narrador nos dá, e que não estão por acaso. As batatas e as tribos são elementos que se prestam à análise interpretativa do leitor. Arriscando um palpite, temos a teoria idealizada pela personagem que soa como o ponto crucial do enredo. As batatas representam a luta desenfreada pelo poder. O poder é a busca pela qual as personagens se circunscrevem na narrativa, as batatas se transformam em conquistas, em notoriedade, em capital etc. A lógica interpretativa desta ideologia está em disseminar uma teoria que a sociedade hipócrita nega.

Partindo desta premissa, contemplamos a obra como uma constituição aparente da realidade, percebemos que o narrador, dono de uma perspicácia aguçada, vai traçando um quadro de loucura e de sociedade, fundamentando sua teoria.

Rubião não era intelectualizado o suficiente para propagar ideias filosóficas, pois nem mesmo fora capaz de entender a si mesmo, o mineiro é a exemplificação da derrota, seu discurso era falho não tinha poder. Neste sentido, o Humanitismo pode ser considerado como o discurso do poder, pois a teoria vai destacar o mais forte, o capaz o detentor das batatas, o vencedor.

Uma forma de libertar o discurso da ordem do poder estaria para Foucault (1978) na literatura, que dissemina um discurso próprio como meio de quebrar este poder vigente. Um discurso em que o real, a realidade, e a verdade se mesclam, e se definem separadamente, como uma verdade paralela a uma verdade embuçada, adquirindo um tom de verossimilhança.

Por isso, a teoria de *Humanitas* é perfeitamente aceitável enquanto discurso, pois seu espaço de propagação está no campo literário, que é uma realidade paralela a real.

Em conversa com Rubião, Quincas Borba fala de Humanitas:

“- Bem, irás entendendo aos poucos a minha filosofia; no dia que houveres penetrado inteiramente, ah! Nesse dia terás o maior prazer da vida, porque não há vinho que embriague como a verdade. Crê-me, o Humanitismo é o remate das coisas; e eu, que o formulei, sou o maior homem do mundo. Olha, vêes como o meu bom Quincas Borba está olhando para mim? Não é ele, é Humanitas...”(ASSIS, 2012, p. 55).

Quincas Borba anuncia que a verdade embriaga, o que quer dizer? A verdade deveria estar aliada à lucidez e não à embriaguez? Então, o que é verdade? Será que esta visão inebriante que o filósofo tem da teoria seja por ele ter o cabo do chicote nas mãos? Ou, como afirma Gledson (2012) os seres que aceitam o Humanitismo são loucos como Quincas Borba, Brás Cubas e Rubião, pois são os beneficiários do seu determinismo total, em que todas as coisas são boas, ou, que o melhor modo de se ter o chicote é com o cabo nas mãos. Uma posição confortável, mas reversível.

“Ao Vencedor as Batatas”, última frase pronunciada por Rubião, o princípio básico da teoria filosófica de Quincas Borba, denuncia a dor de sobreviver em uma sociedade marcada pela a injustiça, pela arrogância, pautada pelas leis dos mais fortes, capazes e virtuosos. Expressos aqui por direcionamentos opostos, se refere àquele que é capaz de enganar, de aniquilar sentimentos; força destrutiva, imperiosa em usurpar do outro tudo, inclusive sua sanidade. Virtude como sendo um desvio moral, ação moral excludente que passa a abarcar um cruel cinismo diante do tolo, do incapacitado. Reforçado pelo desejo de ludibriar o outro, de levar vantagens.

Para Candido (1995) em **Quincas Borba**, os fracos, ao serem manipulados, vão discretamente sendo postos de lado como se fossem coisas, por meio dos mecanismos da narrativa que de certa forma se concentra nos vencedores. Desse modo, a teoria acaba se cumprindo no próprio enredo.

Candido (1995) afiança que talvez um dos problemas da obra machadiana seja justamente o da identidade: “Quem sou eu? O que sou eu? Em que medida eu só existo por meio dos outros? Eu sou mais autêntico quando penso ou quando existo? Haverá mais de um ser em mim?” São perguntas que permeiam a essência

de seus contos e romances. Tão profundamente que parece que a problemática está na divisão do ser ou no desdobramento da personalidade, do “eu”. São os limites da razão e da loucura, que talvez sejam um dos temas mais recorrentes da obra machadiana.

Assim, o leitor duvidoso passa a fazer algumas perguntas: o nome do livro **Quincas Borba** se refere ao cão ou ao filósofo, o homem ou o animal, que condicionam ambos o destino de Rubião? Rubião começa como homem simples e comum, alcança a loucura, julga-se imperador, acaba pobre, com fome, ao mesmo nível do cão.

Dessa forma, seria interessante levantarmos um questionamento: quem é Quincas Borba? O nome da obra? A obra conta a trajetória de Rubião, todavia o título é Quincas Borba, por quê? Vamos as palavras do próprio autor:

“Queria dizer aqui o fim do Quincas Borba, que adoeceu também, ganiu infinitamente, fugiu desvairado em busca do dono, e amanheceu morto na rua, três dias depois. Mas, vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é provável que me perguntes se ele, se o seu homônimo é que dá o título ao livro, e por que antes um que outro, - questão preme de questões, que nos levariam longe...Eia! chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.” (ASSIS, 2012, p. 344)

O narrador dedica um capítulo inteiro para relatar a morte do cão, e lança muitas dúvidas no ar, como se ele quisesse que nós buscássemos a verdade, ou até mesmo lançar um desafio ao leitor. Podemos considerar que o mote condutor da obra seja a teoria de *Humanitas*.

A história de Rubião se apresenta como constatação da teoria, é o resultado, o exemplo. Ocorre a “humanitização”, um processo em que Rubião passa a ser o resultado, a comprovação de uma teoria. O filósofo é quem propaga a teoria, é uma personagem de grande importância, pois é através de sua teoria que o romance se faz.

Temos uma tríade interpretativa em que estão entrelaçadas entre si: de um lado Quincas Borba; Rubião e *Humanitas*, e a loucura como elo que vai ligar os vértices. A derrota, a degradação desmedida do outro, a teoria filosófica, permeiam

a vida das personagens em ação. Nesta instância, o narrador coloca em questão o cientificismo, os “ismos” tão em voga na época. Provando a ineficácia das teorias, mostrando as incertezas das ciências, colocando em oposição a verdade e a relatividade da ciência, presentificando o desconhecido, o mistério.

Segundo Carvalho (2010), Machado não é um filósofo, não criou teoria alguma, e sim, Machado é um romancista que tem preocupações filosóficas. Machado carrega em suas obras temas que estabelecem relações fronteiriças com a filosofia, pois tem em vista um trabalho reflexivo a respeito dos problemas do ser humano, temas recorrentes em sua escritura. A sátira que o narrador imprime à filosofia visa desmascarar a desumanização do ser, em contra ponto com o Positivismo de Comte como vimos. Em suma, o narrador usa a filosofia como uma maneira de deformar a realidade aparente.

A aplicação da teoria se concretiza na figura de Rubião a degradação pela qual ele paulatinamente vai ganhando corpo transfigura sua condição de vencedor, de conquistador das “batatas”, para aquele ser que não pôde entender a sociedade em que vivia, sua ingenuidade foi fatal. Neste sentido, a teoria de *Humanitas*, equivale ao darwinismo social, a partir da máxima “ao vencedor as batatas” pois o vencedor, o mais forte e capaz, poderá garantir a perpetuação da espécie. (“Gazeta do Povo”, Curitiba, Pr., 1999).

Quincas Borba representa o humanitismo, o cão é uma personagem que seria um prolongamento de seu dono, pois depois da morte do filósofo, o animal passa a adquirir um comportamento próximo ao humano. Rubião representa a derrota, a perda da batalha, é a certeza de que a vida é um campo de batalhas em que só sobrevivem os mais fortes. Rubião é o fraco, o ingênuo que serve para ser manipulado, esmagado por aqueles mais capazes, mais espertos, que na obra tem como representantes Sofia e Palha.

A narrativa se concentra em um campo de batalhas, são as tribos que precisam disputar as batatas para que haja a perpetuação da sobrevivência. É o homem se alimentando às custas da falência, da aniquilação do outro. O jogo de interesses abrange o estatuto de maior relevância na obra. A miséria de um condiciona o enriquecimento do outro. Rubião fatidicamente assume um destino maquiavélico, perde toda sua fortuna, seu sentimento amoroso se fez

inconquistável e a demência e a morte foram seu repouso derradeiro, seus sonhos de grandeza sucumbiram com ele, só lhe restou o abandono.

Em **Quincas Borba**, o narrador concretiza a aflição pela qual passa o ser diante de uma sociedade que não admite os fracços. Ao constatarmos que a teoria de *Humanitas* move a narrativa, podemos dizer que a história de Rubião serve de ilustração determinante da teoria. É a comprovação que valida a teoria. Desta forma, o nome da obra está em perfeita harmonia com a ideologia filosófica que da obra emana.

O objetivo do narrador não era contar a história de um provinciano ex-professor que recebe uma herança e no decorrer da narrativa apaixona-se por uma bela mulher. Ao contrário, o escritor busca denunciar a caricatura da sociedade capitalista em que o lucro é o valor primordial a ser conquistado, “Ao vencedor, as batatas”. Segundo Carvalho (2010) “**Quincas Borba** é o romance da ingratidão, do desejo recalçado e da loucura”, (p.308) pois a mensagem que o romance propaga parece a de que em sociedade pautada principalmente na esperteza, na hipocrisia, e de como esta sociedade não tem lugar para pessoas simplórias como Rubião. Para conquistar as “batatas” o sujeito deve ser mau caráter e completamente sem escrúpulos.

A ingratidão se faz na medida em que os parasitas frequentadores da “casa e do bolso” (CARVALHO, 2010, p. 308) de Rubião, não tiveram piedade em descartá-lo quando este já não era mais útil. O recalque se edificou por meio de uma rede de sensualidade tecida por Sofia, que incutiu no espírito de Rubião a crença de um adultério que nunca existiu, e nem existiria. Culminando no desequilíbrio mental pouco estruturado de Rubião. A loucura representa o fim, a degradação total e irrevogável, a destruição, a morte como resultado da perda das “batatas”. Segundo Carvalho (2010) a volta do professor a Barbacena, e sua morte, encerra seu círculo de vida frustrada. Isto posto, podemos avançar um pouco. Acreditamos que a morte dos três: o filósofo, o cão e o Rubião, caracteriza a morte daqueles cuja a fraqueza não pode suportar a esperteza dos convivas. No caso de Rubião, foi vitimado por sua própria ingenuidade, desconhecia o funcionamento da vida urbana, com sua passividade, deixou-se levar por empreendimentos comerciais que não entendia nas

mãos ágeis de Palha. Rubião não apreendeu a proposta do *Humanitismo* que seu amigo lhe ensinou.

Quem é o Quincas Borda, o homem ou o cão? Ou os dois são partes integrantes na engrenagem existencial? Ou, como Rubião, representam a deterioração? Vejamos. O narrador vai explicitando para o leitor, ao longo da narrativa, a falta de interesse que Rubião tinha pelo cão. Rubião demonstra que o cachorro somente serve de suporte para ficar com a herança, não está assinalado, em suas atitudes, amor pelo animal, não fosse a condição testamental, ele teria descartado o cão como o fizera a princípio antes do advento da abertura do testamento.

“Rubião não esquecia a condição do testamento; jurava cumpri-la à risca. Convém dizer que, de envolta com o receio de vê-lo fugir, entrava o de vir a perder os bens. Não valiam afirmações do advogado; não há, dizia-lhe este, não há no testamento cláusula reversível para outrem, no caso de fuga do cachorro; os bens não podiam sair-lhe das mãos. Que lhe importava a fuga, se era até melhor, um cuidado menos?” (ASSIS, 2012, p. 114)

Podemos dizer que o cão é a representação do filósofo, isto é, o cão seria o reflexo de seu dono, a presentificação da memória do Quincas Borba, um prolongamento de seu dono. Neste sentido, na obra ocorre uma passagem em que o narrador nos fala a respeito do olhar do cão. Assim, temos:

“Olhou para o cão, enquanto esperava que lhe abrissem a porta. O cão olhava para ele, de tal jeito que parecia estar ali dentro o próprio defunto Quincas Borba; era o mesmo olhar meditativo do filósofo, quando examinava negócios humanos...Novo arrepio; mas o medo, que era grande, não era tão grande que lhe atasse as mãos. Rubião estendeu-as sobre a cabeça do animal coçando-lhe as orelhas e a nuca.” (ASSIS, 2012, p.115)

Sua presença implica na perpétua lembrança do filósofo, seria como se o filósofo vivesse nele. O cachorro carrega em si traços da personalidade do antigo dono, tem o mesmo olhar, que assusta Rubião. Seria como se o filósofo vivesse dentro do cão.

O cão serve para asseverar o *Humanitismo*. O fato do narrador criar esta mistura entre animal e/ou homem, nos permite compreender como Machado elaborou sua obra de modo crítico, irônico e satírico. O triângulo: Quincas Borba

(filósofo), Rubião, Quincas Borba (cão), é a comprovação de uma tese de *Humanitas*. O cão também passa a ser um segregado, aquele cuja a existência se faz despercebida, a importância real era dada pelo o dono, o filósofo. Ao passo que Rubião via no cão a possibilidade de conquista do latifúndio, apenas dispensando a ele poucos afagos.

Então, quem leva o nome do livro? Pensamos que os dois, pois o cão pode ser visto como um alterego do seu dono. Mas, o que é alterego? Nós sabemos que nada escapa ao olhar machadiano, ele certamente não iria colocar em sua obra uma personagem sem finalidade alguma, a presença do cão tem um objetivo, vamos a ele.

Alterego, segundo Zimerman (2012) é um outro “eu”, seria uma outra personalidade de uma mesma pessoa podendo funcionar como um “duplo” da primeira, ou, uma transferência do “eu”, que passa a ser um amigo ou alguém próximo em que se deposita total confiança.

O prefixo *alter* vem do latim que significa o outro, *ego* significa “eu”. O termo foi nomeado por Freud com o objetivo de conceituar algo que está no ego de uma pessoa. É entendido como um outro “eu”. Pelo que entendemos, também o alter ego pode ser considerado como um “eu” oculto. O termo caiu em desuso por algum tempo, porém agora voltou a ser reconhecido devido ao fato de caracterizar o “duplo”. Estes termos estão em voga na prática psicanalítica, principalmente ao que se refere aos pacientes com transtorno narcisista. Na literatura, pode ser considerado uma estratégia usada pelo autor para dar uma identidade oculta a uma personagem.

Diante disto, e apoiando nossas reflexões, temos que considerar que Quincas Borba habita no cão. O cão habita o sábio. O filósofo é uma personagem de suma importância na obra, pois sua posição de destaque simboliza um grau de onisciência transcendental, cuja teoria está acima do narrador. Como já foi dito, a teoria não é apenas uma alegoria, ela se presta a alcançar um âmbito muito maior. Ela alavanca a narrativa, torna a condição humana acinzentada, configura a existência como uma negatividade atroz.

A ideologia proposta pela teoria está presente em Rubião, no cão, e de certa forma com a nossa leitura, ela passa a habitar em nós, e em como esta ideologia permeia nossos dias. As “batatas” continuam sendo nosso objeto de desejo, de luta e de conquista, claro que para muitos, esta conquista se faz de maneira exacerbada, é levada as últimas consequências de imoralidades pelos “Palhas” e pelas “Sofias”. Segundo Candido:

“O ganho, o lucro, o prestígio, a soberania do interesse são molas de seus personagens, aparecendo em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, avultando em **Esaú e Jacó**, e predominantemente em **Quincas Borba**, sempre transformado em modos de ser e fazer.” (CANDIDO, 1995, p. 12)

Portanto, neste sentido, está justificado o nome da obra. A teoria expressa o “nada” da existência, a constatação da maldade humana impregnada de desejos escusos. A resignação diante da impotência dos fracos, como Rubião. O capítulo especial dado à morte do cão, indica a atenção dada pelo narrador à teoria, afirma a máxima “ao vencedor as batatas”.

Os rastros do autor ficam demarcados através de uma narrativa lenta, ou como disse Romero, um tartamudear sem fim, que o autor imprime em sua narração. Podemos arriscar uma afirmativa ou uma questão: assim como Quincas Borba, Machado está implantando sua teoria, ou seja, ao propor um estudo, uma teoria, o escritor precisa se valer de uma exemplificação real para embasar sua tese. Ao colocar o nome da obra de **Quincas Borba**, e contar a história de Rubião, sua escolha nos causa estranhamento. Afinal, talvez o objetivo seja evocar a participação e a interpretação do leitor. O próprio narrador questiona a nomeação da obra (ASSIS, 2012, p. 344). Seria como se ele direcionasse a resposta ao leitor. Acreditamos que esta resposta se encontra a partir da interpretação do leitor. Assim, pode-se dizer que o autor não está preocupado com a história de Rubião, e sim com a teorização filosófica que permeia a obra.

Humanitas é o objeto de estudo, é a ação perpetuada, e motivadora que conduz a narrativa, o foco das relações humanas. É Quincas Borba o porta voz da teoria, é ele quem vai desmascarar a sociedade com sua filosofia. Sua loucura dá a seu discurso um tom de descompromisso com o social, pois ele é apenas mais um insano, pronunciando bobagens, portanto, desacreditado. Considerando estas

conjecturas, Machado cria uma personagem que vai satirizar as propostas “psicofilosóficas” da época, sem precisar chocar-se com críticas, pois Quincas Borba é louco e fala em batatas. Que tribo brigaria por batatas?

Podemos acrescentar ainda que, ao longo da história da loucura, notamos que o discurso do louco se apresenta sem força de ação, assumindo contornos de escravidão, de exclusão (Foucault, 1970). Por meio do discurso de um louco temos a Filosofia, o estudo, a teoria, ao passo que, na história de Rubião, o exemplo, a situação concreta da teoria. Neste caso, podemos palpitar: Quincas Borba é o mote pelo qual Machado se vale para, ironicamente, denunciar as relações humanas; Rubião é a dor sentida pelo mais fraco, é a morte, é a representação da sociedade destrutiva, o fim. São dois loucos, dois excluídos, que exemplificam a humanidade. E quem ficou com as batatas? As Sofias, os Palhas, aqueles cujo objetivo está na ascensão, no poder, no lucro, nas vantagens que as relações humanas podem lhes proporcionar, nada mais.

CAPÍTULO 3 – NARRADOR E LEITOR

“Eu, quando leio algum desta outra casta não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com suas águas, as suas árvores, os seus altares, e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista.

É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim, preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas.” (ASSIS apud GUIMARÃES, 2012 p.43)

Escolhemos o texto de Machado acima para que pudéssemos entender de que modo o romancista fazia suas leituras e acreditamos que seja este o método a partir do qual ele gostaria que lessem suas obras.

Machado, neste momento, nos ensina como alcançar os vazios deixados pela escrita, quer dizer, não importa o que as palavras dizem em sua superficialidade e sim o que está oculto, velado nos espaços. São os espaços que devem ser preenchidos, o leitor é quem vai reconstruir o texto, conforme a própria estética da recepção irá trabalhar, um século mais tarde. É através de uma leitura minuciosa que o leitor vai deixar aflorar seu valor intrínseco. Cabe ao leitor reorganizar os fatos ali narrados, ziguezaguear a tal ponto de buscar diferentes perspectivas que a obra nos revela. É a interpretação do receptor, por meio de suas expectativas, seus conhecimentos anteriores, que vai elucidar o sentido da escritura.

Dessa forma, o processo da escrita não se encerra em si, ele se faz através da mediação do leitor que por meio de uma leitura atenta vai reconstruir o universo que a obra tenta abarcar. É fechar os olhos e deixar o texto transpirar, daí vamos configurar o processo de entendimento da obra.

Nossa análise a seguir, busca balizar nossos estudos acerca dos passos que o narrador de **Quincas Borba** vai imprimir na narrativa. Sabemos que este ser de papel exerce uma importância ímpar na narrativa, é ele quem vai dar os passes ao leitor, para que o mesmo, de posse da “bola” chegue às finalizações devidas. Cabe

ao narrador lançar as pistas ou negaceá-las; ao leitor, resta apenas e tão somente, participar do jogo que se instaura.

Em Bakhtin em sua **Estética da Criação Verbal**, temos:

“Autor: é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. Na medida em que nos compenetramos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor.” (BAKHTIN, 2011, pp. 10-11)

Para entendermos a denominação proposta por Bakhtin referente ao conceito de autor, temos em **Bakhtin Conceitos-Chave** (2006) um texto de Carlos Alberto Faraco que nos esclarece a respeito de sua distinção entre autor-pessoa e autor-criador. Segundo Faraco (2006), para Bakhtin autor-pessoa é o escritor, o artista, o autor-criador é a “função estético-formal engendradora da obra”. Dessa forma, o autor-criador seria aquela entidade que constitui o objeto estético imanente ao todo artístico, que dá forma ao objeto estético. Assim, a ação criadora se revela no texto que está acima da obra e das personagens.

Ainda nos reportando a Faraco, vemos que o autor criador é aquele que define a perspectiva do texto:

“O autor-criador é, assim, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida.” (FARACO, 2006, p.39)

Entendemos que o autor-criador, diferentemente do autor-pessoa, é aquele que se compõe com e no objeto estético, sua desenvoltura envolve um “processo de transposição refratada da vida para a arte”, visto que o autor-criador assume uma posição axiológica reorganizando a realidade, transformando-a em objeto artístico contemplativo segundo um determinado olhar interventivo. Ele é uma função no e do texto, como vimos em Bakhtin ou em Foucault, de modo muito semelhante. Foucault (1969), aponta que a “função autor” atua fortemente nas obras literárias, e que “a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o

escreveu,...” (p. 11). O autor, neste sentido, se configura como “momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos”, (FOUCAULT, 1969, p. 13), ainda, a partir de uma perspectiva biográfica, podemos explicá-lo de modo individual e segundo uma análise social, é uma unidade de escrita que nos permite detectar em seus textos certo nível de seu desejo, de seu pensamento, de sua consciência e de seu inconsciente.

O romance se apresenta a partir do relato de um narrador, assim, nas palavras de Foucault:

“o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um *alter ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da mesma obra.” (FOUCAULT, 1969, p. 13)

Neste sentido podemos até arriscar que o autor é uma constelação de múltiplos narradores e suas respectivas personagens. Então, o autor-criador é aquele que pertence à obra, é uma entidade que cria o narrador, que por sua vez, cria as personagens.

Em **Sujeito, Tempo e Espaços Ficcionalis**, *Introdução à Teoria da Literatura*, (2001), os autores Luís Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira exemplificam a posição que ocupam narrador e autor, a partir de **Dom Casmurro**. O “eu” que fala é Bentinho, o narrador, tudo que é dito se configura a partir de sua voz, ele é o sujeito ficcional, habita o universo imaginado pelo autor: Machado de Assis. Dessa forma, existem dois níveis de enunciação: um deles é Bentinho que está em um nível ficcional de enunciação; o outro, em um nível não ficcional, está Machado de Assis. Bentinho é o narrador, Machado, o autor. O narrador não é quem escreve o romance, ele encena ou seja, simula a ação de escrever. Assim, a voz do narrador não é a voz do autor, há entre elas semelhanças de timbre, de intensidade, de sinuosidade, portanto o narrador é uma criação do autor, é uma ficção de uma voz. Ou melhor, a voz de Bentinho está contida na voz do autor, contudo não corresponde a voz de Machado de Assis.

Assim, segundo Faraco (2006), para Bakhtin não interessam os processos psicológicos envolvidos na criação ou a intencionalidade, ou o depoimento do autor-

pessoa, na verdade, o interesse recai sobre a materialidade que compõe a obra realizada pelo autor-criador, ou seja, o herói, seu mundo, a forma composicional, a linguagem, os meios, o estilo, pois a criação opera a partir de sistema de valores criando novos outros sistemas que permeiam o plano da obra.

Para Bakhtin (2006), no texto existe uma “voz criativa” que compõe a narrativa, e que o “escritor é, então, a pessoa capaz de trabalhar numa linguagem enquanto permanece fora dessa linguagem.” (FARACO, 2006, p. 40). Entendemos que tal processo envolve um jogo de deslocamentos permeado por línguas sociais, de maneira que o artista entrega a elaboração do trabalho artístico a uma certa voz, e é esta “certa voz” que passa a ser o objeto do nosso interesse.

Assim, levando estas considerações ao nosso agente da ação criativa, vamos avaliar o efeito que o narrador de **Quincas Borba** vai produzir diante de suas personagens, do mundo composto para que elas vivam a narração e como os elementos sociais, históricos e psicológicos vão ordenar o todo estético.

Tendo em vista o narrador de **Quincas Borba**, percebemos que seu estilo vai imprimir um pessimismo e uma agudeza afiada com relação às personagens. São poucos que merecem a compaixão deste narrador.

Nesta esteira, temos também uma outra contribuição teórica referente ao narrador.

“Ele é entendido fundamentalmente como uma posição estético-formal cuja característica básica está em materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo: ele os olha com simpatia ou antipatia, distância ou proximidade, reverência ou crítica, gravidade ou deboche, aplauso ou sarcasmo, alegria ou amargura, generosidade ou crueldade, júbilo ou melancolia, e assim por diante.”(FARACO, 2006, p. 38)

Este trecho nos parece bastante claro quanto ao papel do narrador como sendo aquele que dá forma ao conteúdo, como também, registra os eventos da vida das personagens de maneira recortada e reorganizada. O herói pode ser tratado com simpatia ou não, seu mundo pode ser mascarado por alguma crítica, por meio de algumas pinceladas de ironia e de melancolia. Neste sentido, o papel do narrador está em constituir e elaborar o todo da obra criando seu herói e seu mundo dando ao objeto especulativo contornos finais de acabamento estético. Em se tratando do

narrador machadiano, mais precisamente, em **Um Mestre na Periferia do Capitalismo**, temos a contribuição sempre relevante de Schwarz:

“(...) o narrador a todo momento invade a cena e “perturba” o curso do romance. Essas intromissões, que alguma regra sempre infringem, são o recurso machadiano mais saliente e famoso.” (SCHWARZ, 2012, p.17)

Entendemos a conduta deste narrador que se mostra e se esconde nos meandros da narrativa como sendo um recurso estilístico e que se configura como uma marca registrada de Machado, enquanto autor-criador. Podemos até afirmar, como vários estudiosos de Machado já observavam, que este narrador exerce uma função de destaque, de protagonista da ação. Seria como se o romance fosse o palco para que suas evoluções ganhem forma.

“Pois, então, que narrador é esse?”, é com esta pergunta de Willi Bolle (2008, p. 31) que vamos percorrer os espaços da narrativa para demarcar os vestígios do senhor da narrativa. Sabemos que **Quincas Borba** se constrói a partir de um narrador em terceira pessoa. Segundo Guimarães (2012) em **Os Leitores de Machado de Assis**, o uso da terceira pessoa nas obras de Machado de Assis não foi tão largamente explorado, apesar deste procedimento ter sido comum na ficção oitocentistas, em **Quincas Borba**, tal recurso constitui-se em exceção. Para Ivo Barbieri em **Ler e Reescrever Quincas Borba** (2003) existe uma visão simplista de que **Quincas Borba** seja narrado em terceira pessoa apenas, pois na verdade, este narrador se apresenta de modo cambiante, ora distanciado, ora aparentemente objetivo, por vezes, impertinente, intrometido e arrogante. Adota uma postura variante de acordo com a personagem retratada, de maneira, que em certos momentos o leitor fica a deriva sem saber com clareza que rumo tomar. Este narrador apresenta-se altivo ao afirmar sua voz que as vezes se configura em primeira ou em terceira pessoa, de modo que, conforme acreditamos aqui este é um narrador em constante deslocamento.

O narrador em terceira pessoa seria aquele que adota uma postura impessoal, que mantém um distanciamento dos fatos narrados, um narrador neutro. No entanto, no caso do romance machadiano, seria possível isto mesmo? Seria esse o narrador de **Quincas Borba**? Vejamos um trecho da narrativa:

“Queres o avesso disso, leitor curioso? Vê este outro convidado para o almoço, Carlos Maria. (...). Assim, não te custará nada vê-lo entrar na sala, lento, frio e superior, ser apresentado ao Freitas, olhando para outra parte.(...). Também podes ver por ti mesmo que o nosso Rubião, se gosta mais do Freitas, tem o outro em maior consideração; esperou-o até agora, e o esperá-lo-ia até amanhã. Carlos Maria é que não tem consideração a nenhum deles. Examinai-o bem; é um galhardo rapaz de olhos grandes e plácidos, muito senhor de si, ainda senhor dos outros. Olha de cima; não tem o riso jovial, mas escarninho. Agora, ao sentar-se à mesa, ao pegar no talher, ao abrir o guardanapo, em tudo se vê que ele está fazendo um insigne favor ao dono da casa, - talvez dois, - o de lhe comer o almoço, e o de lhe não chamar pascácio.” (ASSIS, 2012, p. 85)

Percebemos que ao princípio da narrativa entramos em contato com um narrador desconcertante, que se impõe ao leitor. Nota-se que existe um chamamento, por parte do narrador, a um espectador da cena. Temos um ser que é conhecedor (em certos momentos) dos fatos narrados, entretanto, suas intromissões, a busca da atenção do leitor/espectador, se mostra e se esconde na medida direta que os fatos se desenrolam e os ímpetos do narrador se concretizam. Neste sentido, o narrador é explícito ao desenhar a figura de Carlos Maria. Convida o leitor a perceber as diferenças entre Freitas e Carlos Maria. Neste caso, o narrador não assume o distanciamento, ele se faz presente por meio de interpelações ao leitor, deixando bem claro quem é na verdade Carlos Maria. Este narrador convida o leitor a observar bem Carlos Maria, seus modos, suas atitudes, se refere ao jovem como sendo alguém arrogante que está fazendo o favor de compor à mesa de Rubião para almoçar. Por fim, o narrador, em sua afirmativa final, insinua ser Rubião um pascácio, um tolo. Ora, seria este o pensamento de Carlos Maria ou do narrador? O narrador parece anunciar a tolice e ingenuidade do protagonista, vai chamando a atenção do leitor para que o mesmo observe e faça uma reflexão crítica do quadro narrativo a sua frente.

Neste sentido, podemos nos lembrar do que diz Ligia Chiappini Moraes Leite, em **O foco Narrativo**, ao tecer comentários referentes a Friedman a respeito do narrador. Segundo Friedman, o narrador em terceira pessoa é um “eu” que tudo sabe, tudo vê, comenta, analisa, critica, sem nenhuma neutralidade, é um narrador onisciente intruso. Aquele que parece ter uma visão de cima, tem domínio sobre o que narra, conduz e engana o leitor como se já soubesse de nossas reações.

Já o narrador em primeira pessoa e nos reportando aos autores Santos e Oliveira (2001), também é uma personagem que aparece representando sua própria

narrativa, além de sujeito da enunciação ficcional é sujeito de vários enunciados. Destacamos que a voz do narrador e das personagens são articuladas por meio da voz do autor. Ainda, para os autores Santos e Oliveira (2001), ao narrador se circunscreve como uma categoria textual que visa enunciar o discurso.

Neste sentido, podemos dizer que o narrador de **Quincas Borba** pretende chamar a atenção do leitor, seria um narrador híbrido, ou que desliza da terceira pessoa para a primeira pessoa, pois ele desvia seu foco narrativo supostamente impessoal, para dirigir-se ao leitor esperando que este faça parte da narração. No entanto, podemos afirmar com Hélio Guimarães que esse narrador multiplica vozes e discordâncias entre elas trazendo polêmicas e debates não só com o leitor ou entre as personagens. Ele está ali para explicitar os desacordos e desencontros. Como poderia então ele ser neutro?

“A discrepância entre parecer e ser, como vimos, está presente desde as linhas iniciais do livro e consiste num dos princípios que regem todos os elementos do jogo ficcional em **Quincas Borba**. A distância, o desacordo e o desencontro não se dão mais entre as personagens, ou apenas entre o narrador e o leitor, mas estão interiorizados em cada uma dessas entidades ficcionais, elas próprias em dissintonia consigo mesmas, divididas entre aquilo que parecem ser e aquilo que são, considerando-se que aquilo que são talvez não passe de mera aparência.” (GUIMARÃES, 2012, p. 187)

As considerações feitas por Hélio Guimarães indicam que a comunicação textual se manifesta entre o ser e o não ser, entre a aparência e a realidade das personagens. O narrador mistura várias vozes na narrativa, visando enganar o leitor, e ao mesmo tempo compor um quadro de confiança por meio do chamamento direcionado a seu interlocutor. Em **Machado de Assis ficção e história** (2003), Gledson chamará atenção para uma certa agressividade deste narrador, até:

“(…), impõe ao leitor uma atitude diferente. Em **Quincas Borba**, justamente com uma trama que preenche as exigências normais do realismo (embora, sem dúvida, de uma maneira machadiana, deixando a cargo do leitor enxergar, por trás do tom aparentemente sem-cerimônia, a realidade das ações e das motivações dos personagens), existe outra que não preenche tais expectativas e, na verdade, no capítulo 106, nega-as agressivamente. Em nível de técnica narrativa, creio que essa adoção consciente, em todos os níveis de seus romances, de uma relação agressiva com o leitor, é a mais importante novidade de **Quincas Borba**, a verdadeira solução para o impasse ao qual conduziu seu experimento realista.” (GLEDSON, 2003, P. 128)

A afirmativa do estudioso inglês vem em direção às especulações que estamos tentando delinear neste trabalho, no sentido de que o narrador machadiano, de maneira peculiar, desafia o leitor a penetrar por caminhos ocultos da narrativa, para que o mesmo fique atento ao repertório de possibilidades que ora se anuncia. Explicitamente, por vezes ou não, o narrador manipula o leitor para que este se envolva num “tartamudear” e descubra novos significados que a obra suscita. Dessa forma, justifica-se a agressividade adotada pelo narrador junto ao leitor, como forma estrutural da proposta do romancista, o próprio romance enquanto construção já carrega o receptor como entidade constitutiva da escritura.

Voltando ao trecho citado acima, observamos um narrador que se dirige ao leitor chamando-o de “curioso”. É como se ele previsse as sensações sentidas pelo interlocutor. Esta aproximação com o leitor visa persuadí-lo, para colocá-lo em posição de desconfiança em relação a Carlos Maria. O narrador denuncia explicitamente uma aversão à personagem e quer compartilhá-la com o leitor. É um dos poucos momentos em que o narrador adota uma postura clara e objetiva referente à constituição psicológica de uma personagem, na maioria das vezes ele lança pistas discretas para que o leitor junte as peças do quebra cabeças. Vejamos:

“Rubião fitava a enseada, - eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.” (ASSIS, 2012, p. 47)

No princípio do romance, o narrador sutilmente vai revelando quem é o protagonista e que o eixo da narrativa recai sobre Rubião. Neste trecho, o herdeiro capitalista, aparentemente absorto em seus pensamentos, está olhando através da janela tudo que está a sua volta, ao que o narrador já anuncia: “sensação de propriedade”. O que será que ele quer dizer? Evidentemente, o narrador quer que observemos atentamente este capitalista, que sua condição e o orgulho de ser capitalista faz com que ele sinta que tudo à sua volta lhe pertença, é a sensação de poder que abarca a alma deste homem. O narrador afirma: “em verdade, vos digo”,

ou seja, não é o que parece ser, preste atenção. Para Barbieri (2003), neste instante já começa a ser focalizada a mania de grandeza de Rubião, que vai crescendo a cada capítulo em ritmo acelerado culminando no delírio final. Neste sentido, o narrador está estabelecendo uma relação de confiança com o leitor, tentando dar credibilidade às suas palavras: “vos digo”. A seguir:

“- Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...” (ASSIS, 2012, p. 47)

A providência divina está a favor do benefício, da herança, os meios pouco importam. Quincas Borba e a irmã de Rubião quase casaram-se, mas ela faleceu. Não há casamento e Rubião torna-se herdeiro universal do filósofo. O narrador está delineando o retrato do protagonista. Rubião parece muito feliz com sua nova condição de herdeiro abastado, entretanto, a relação custo-benefício prevê a morte, enquanto benefício, tem-se a herança, pois para ele a desgraça o beneficiou. Este narrador vai compondo um quadro substancial acerca da constituição psicológica da personagem central, sobretudo dando ênfase à sua ascensão de ex-professor à capitalista e de como esta condição vai determinar sua derrocada: moral, financeira e mental.

Como vemos, este narrador não se apresenta por meio do distanciamento e nem da neutralidade, características próprias de um narrador em terceira pessoa. Ele se esconde, se desloca, de modo que a voz narrativa se mostra sem identidade fixa, isto é, percebemos que este narrador em questão assume uma dinâmica de deslocamento do princípio ao fim da narrativa, tendo como padrão constitutivo várias vozes enunciativas.

“Este Quincas Borba, se acaso que fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo náufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena.”(ASSIS, 2008, p. 50)

Aqui, um exemplo da voz autoral. Subitamente, o autor invade a voz do narrador e se pronuncia de modo incisivo, questionando se o leitor leu **As Memórias Póstumas de Brás Cubas**, pois se leu, saberia quem é o Quincas Borba. Podemos

acrescentar que não conseguimos desconsiderar as marcas do autor, pois temos que considerar a presença do autor implícito. Neste sentido temos a contribuição de Wayne C. Booth, em **A Retórica da Ficção**:

“Mesmo que eliminemos todos os juízos explícitos deste tipo, a presença do autor será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente dum personagem – quando “desloca” o seu ponto de vista. (...) O autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema de credibilidade, seja de que modo for. (...) Podemos continuar a expurgar a obra de tudo quanto seja identificável como toque pessoal, de todas as alusões literárias ou metáforas coloridas, do recurso a mitos e símbolos – elementos que, implicitamente, conferem juízos de valor. Um leitor esclarecido aperceber-se-á de que todos eles são impostos pelo autor.” (BOTH, 1980, pp. 34 – 35 – 36)

Na verdade fica muito difícil separar totalmente autor e narrador, pois consideramos que o narrador é a manifestação do autor-criador (se pensarmos nos termos de Bakhtin) assim como suas personagens. Certamente, e tendo as palavras de Booth para nos ancorar, a presença do autor é algo a ser considerado e até destacado na narrativa, principalmente no caso da obra machadiana em que este recurso se torna intensamente evidente. Para reforçar a presença da entidade autoral, Booth (1980) ainda complementa que mesmo o autor escolhendo seus disfarces, nunca ele poderá desaparecer. Por outro lado, segundo Faraco (2006), Bakhtin anuncia que mesmo que o escritor coloque suas ideias na boca da personagem, elas passam a não ser mais dele porque elas constituem o repertório do herói. Ou melhor: “Eu sou eu na linguagem de outrem; e de dizer, na minha linguagem, Eu sou outro.” (FARACO, 2006, p.40, 41). Ainda nos valendo das ideias de Bakhtin, esta relação autor/herói se refere ao princípio de exterioridade, em que é preciso estar fora, olhar de fora, para que o herói e seu mundo sejam consumados na narrativa. As propostas dos dois autores: Booth e Bakhtin, nos parecem contraditórias, contudo fica claro que de um modo ou de outro a presença autoral fica de algum modo delineada ou sutilmente recorrente nos vãos da narrativa.

Seja pensando no autor-criador de Bakhtin ou no autor implícito de Booth, uma coisa é certa: ambos pressupõe o ato da leitura como instante de sua realização. Sua materialidade na obra se cumpre na recepção: seu leitor também compõe e se constrói neste processo criativo. Autor e leitor se fazem concomitantemente na escrita:

“O que o autor cria não é uma imagem de si próprio. Cada pincelada que implique o seu *alter ego* ajudará a moldar o leitor, tornando-o no tipo de pessoa que sabe apreciar tal personagem e o livro que escreve.” (BOOTH, 1980, p. 107)

Booth lembra que a arte da retórica, do falar bem, dirige-se ao público, logo, o ato da escritura implica em uma comunicação entre o autor pressupondo um receptor. Esta ação justifica a existência concreta da obra literária. Neste sentido, o autor de a **Retórica da Ficção** (1980) afirma que a partir de uma imagem criada pelo autor de si próprio, ele também cria a imagem do seu leitor, da mesma forma, faz com o seu “alter ego”. Assim, a melhor leitura é aquela em que os “eus” estabelecidos pela criação (autor e leitor), se criam mutuamente.

A postura deste narrador diante do leitor evidencia a razão pela qual justifica-se a existência da obra. Segundo Guimarães (2012) o processo de elaboração da obra consiste, de modo participativo, em algo do mundo objetivo. Neste sentido, a obra é o resultado do momento histórico em que o escritor e leitor fazem parte.

Em Guimarães (2012) existe uma referência ao teórico da recepção Wolfgang Iser, em que o leitor implícito é uma entidade de cunho textual, e que ele chama de “estrutura do texto”. Esta noção nos remete à participação ativa do leitor no processo de leitura e também sua presença no próprio texto, “sua manifestação se dá por meio de estruturas textuais que funcionam como uma espécie de guia de leitura.” (GUIMARÃES apud ISER, 2012, p.42). Ainda, Iser faz uma distinção entre “papel do leitor” e “ficção de leitor”, em que o primeiro está atrelado a um dado estrutural que seria a partir da interação entre as personagens, o enredo, a ficção do leitor, etc., já o segundo refere-se às indicações que o narrador propõe no corpo do texto a um leitor imaginado. Seria este, o leitor ficcional, que vemos no texto de Machado, inserido na obra e participando como uma de suas personagens, a quem ele direciona sua narrativa.

“Não trazia ideias adequadas ao convite, é verdade; vinha com a herança na cabeça, o testamento, o inventário, coisas que é preciso explicar primeiro, a fim de entender o presente e o futuro. Deixemos Rubião na sala de Botafogo, batendo com as borlas do chambre nos joelhos, e cuidando na bela Sofia. Vem comigo, leitor; vamos vê-lo, meses antes, à cabeceira do Quincas Borba.” (ASSIS, 2012, p. 49, 50)

“Deixemos”, diz ele, neste momento o narrador utiliza a terceira pessoa do plural, pede que o leitor volte ao passado, a alguns meses antes, para situá-lo em um passado que vai explicar o presente e o futuro de Rubião. “Vem comigo, leitor” parece que o narrador pega este leitor ficcional pela mão e o leva a um entendimento de como a história de Rubião se faz, quem era ele antes da herança e depois dela. Mantém uma relação de aproximação com o leitor visando conquistar sua confiança. Porém, vale dizer que no nível do papel do leitor, este jogo de palavras configura um procedimento que visa assegurar o envolvimento do receptor com a história narrada. E, neste sentido, o narrador instaura uma “confiança desconfiada”, dúbia. O narrador, na tentativa de aproximar-se do leitor, traduz uma cumplicidade:

“O nosso amigo estava morto por dizer a causa que o trazia à capital. Tinha a boca cheia da confiança, prestes a entorná-la no ouvido do companheiro de viagem, - e só por um resto de escrúpulo, já frouxo, é que ainda a retinha.” (ASSIS, 2012, p. 76)

Vindo de Barbacena ao Rio de Janeiro, no trem, Rubião conhece o casal Palha. Durante a viagem, o protagonista sente a necessidade de falar-lhes a respeito da fortuna recente. O uso do termo “nosso”, carinhosamente, cria no leitor uma sensação de intimidade com o narrador, seria um sentimento de afinidade, de compartilhar da mesma amizade, pois o amigo é nosso. Por outro lado, o narrador está confidenciando ao leitor que o Rubião quer falar do recebimento da herança, seu tom parece ser de desaprovação? Ao mencionar a palavra escrúpulo, “já frouxo”, não estaria o narrador criticando a postura da personagem em abrir-se com um companheiro de viagem apenas? E sabemos, uma vez que conhecemos o enredo, que esta confiança de Rubião implicará em sua derrota.

Ao final do mesmo capítulo temos a fala de Palha:

“ – Outra coisa. Não repita o seu caso a pessoas estranhas. Agradeço-lhe a confiança que mereci, mas não se exponha ao primeiro encontro. Discrição e caras servisais nem sempre andam juntas.” (ASSIS, 2012, p.77)

Ora, sabemos que a amizade dos três se consolidou no primeiro encontro. Pensemos nos indícios que o narrador nos mostra. A princípio, ele fala da falta de escrúpulos de Rubião ao confidenciar a herança a um amigo de viagem. Parece-nos

uma crítica velada à atitude do protagonista. Em seguida, a fala de Palha vai ao encontro das insinuações do narrador referentes à discricção. Entretanto, o conselho de Palha nos remete a quê? Talvez, estejamos sendo iludidos de que o interlocutor de Rubião seja de plena confiabilidade? Ou o próprio narrador queira nos pregar uma peça, no sentido de sermos mais atentos às considerações feitas por ele? Pensemos, também nos termos: “Discricção e caras serviçais nem sempre andam juntas.” Palha estaria falando dele mesmo? Acreditamos que esteja aqui o autor implícito lançando pistas a respeito dos acontecimentos que virão, principalmente quando o narrador menciona que Rubião se metera por um mato cerrado. Podemos entender que esta expressão seja o cerne que vai selar definitivamente o destino do ingênuo professor. Pois, o que é “meter-se num mato cerrado?” É não ter escapatória, é perder-se com raras oportunidades de saída. Primeiro, o narrador usa o pronome “nosso”, uma atitude que pretende ser simpática, carinhosa, como também compartilhar da mesma noção de propriedade, de proximidade e até de intimidade com o leitor. Depois, no momento seguinte ele lança pistas da situação que se instaura, ora assume uma posição fraterna com Rubião, ora desloca-se para a mente do inescrupuloso Palha. É um narrador que vai conduzindo a narrativa meticulosamente atraindo o leitor a participar da história narrada. A esta arte, associamos a fala de Booth:

“Dizer que uma história é contada na primeira ou na terceira pessoa nada nos diz de importante, a menos que sejamos mais precisos e descrevamos o modo como qualidades particulares de cada narrador se relacionam com efeitos específicos. (...) Em ficção, logo que encontramos um “eu”, estamos conscientes de uma mente que experimenta e cujas opiniões sobre a experiência se entropõem entre nós e o acontecimento. Quando não há um “eu” (...), o leitor inexperiente poderá cair no erro de pensar que a história lhe chega sem mediação.” (BOOTH, 1980, p. 166 -167)

Compreendemos que o narrador machadiano faz-se presente a todo momento, mesmo falando em terceira pessoa, sempre existe um “eu” implícito ou explícito que faz o papel de intermediador. Contudo, a narração também se faz de modo que o leitor determine os significados daquilo que está sendo narrado, que participe do objeto narrado, que sua consciência se misture à consciência do narrador, há portanto na brecha deixada ao leitor, os espaços vazios que tanto eram caros a Machado. Vejamos:

Fez-se o passeio à Tijuca, sem outro incidente mais que uma queda do cavalo, ao descerem. Não foi Rubião que caiu, nem o Palha, mas a senhora deste, que vinha pensando em não sei quê, e chicoteou o animal com raiva; ele espantou-se e deitou-a em terra. Sofia caiu com graça. Estava singularmente esbelta, vestida de amazona, corpinho tentador de justeza. Otelo exclamaria, se a visse: “Oh! Minha bela guerreira!” Rubião limitara-se a isto, ao começar o passeio: “A senhora é um anjo!” (ASSIS, 2012, pp. 265 - 266)

Existem vários pontos a serem observados neste trecho. Um deles configura um narrador que não se posiciona onisciente, visto que, ao falar que Sofia vinha pensando “sei lá quê”, demonstra que não sabe tudo a respeito da personagem. Afinal, Sofia pensava o quê? Nunca saberemos ao certo. Por outro lado, ao fazer isso, ele trabalha com a imaginação do leitor que, diante da fala que se segue, pode fazer algumas conjecturas: “chicoteou o animal com raiva”, raiva de quê? Outra incógnita ou brecha. O narrador não fala, podemos apenas pensar, conjecturar. “Corpinho tentador de justeza”: onde o narrador quer que cheguemos com o corpinho “tentador”, seria alguma alusão sexual? De quem? Do Rubião? Do próprio narrador? Outra dúvida, outra brecha deixada. Nos capítulos anteriores, Sofia parecia estar satisfeita com o convite de Rubião, cogitaram, inclusive, irem sós, mas a bela dama preferiu esperar o marido para que este os acompanhasse. Será que ela queria a presença do esposo? Sabemos que não nutria amor pelo herdeiro de Quincas Borba para passear com ele na solidão. Outro ponto a ser destacado no capítulo CXXXIX, o momento em que Sofia imagina como seria o passeio:

“Lá no alto, desmontaria algum tempo; tudo só, a cidade ao longe e o céu por cima. Encostada ao cavalo, penteando-lhe as crinas com os dedos, ouviria Rubião louvar-lhe a afoiteza e o garbo... Chegou a sentir um beijo na nuca...” (ASSIS, 2012, p. 262)

Ora, está mulher sentia repugnância pelo mineiro, porém, sua vaidade era ser louvada, ter alguém a seus pés. Sofia se configura como uma personagem enigmática, apesar de não colocar em prática seus desejos de adultério, pois a luxúria não é seu ponto forte, este está no interesse de ascensão. É o jogo de sedução que a move. “Chegou a sentir um beijo na nuca...”, ela não quer o adultério, mas quer Rubião ao pé de si, seria isto para alimentar seu ego? Certamente, o desejo de dominação a fascina, é o que nos faz crer o narrador:

“Sofia ficou deslumbrada, quando abriu a caixa e deu com a rica joia, - uma pedra, no centro de um colar. Esperava alguma coisa bonita; mas, depois dos últimos sucessos, mal podia crer que ele fosse tão generoso. Batia-lhe o coração. (...) recordando coisas idas, e levantou-se pensando: - Aquele homem adora-me. (...) – Aquele homem adora-me, repetiu.” (ASSIS, 2012, pp. 222 - 223)

Vemos aqui uma mulher que sabia ser amada por Rubião, aceita seus presentes, mas se mantém impassível diante de suas investidas, é sua vaidade que a move, além, é claro, de suas intenções escusas, Saber que alguém a adora é motivo de deleite, com o que o narrador desenha para nós na personagem vaidosa e com certo tom narcísico.

Voltando nosso olhar à manifestação constante deste narrador, notamos que, se por um lado dá um suporte de confiança ao leitor, por outro, em suas evoluções, ele vai deixando o leitor sem chão. Guimarães confirma esse efeito de o leitor aí se torna parte integrante do enredo:

“O apelo é para que o leitor se desvincule de referências externas e não apenas se entregue ao ato da leitura, mas integre o núcleo narrativo, ao qual o narrador esforça-se por imprimir uma força centrípeta, capaz de arrebatá-lo esse leitor, transformando-o em matéria narrativa.” (GUIMARÃES, 2012, p. 198)

Dentre os dois aspectos importantes da singularidade narrativa machadiana, o narrador e o leitor, parece-nos que o autor coloca seu narrador como um protagonista essencial, mesmo que ele não seja uma personagem interna à narrativa isto é, não seja o que se convencionou chamar de narrador observador ou narrador personagem, ou ainda, narrador parcial. Pois não se encaixa nessas denominações. Como se a obra se prestasse apenas para destacar o narrador. As luzes incidem na ação daquele que narra. O leitor é o meio pelo qual o narrador concretiza o ato narrativo, porém ambos de igual importância, pois o apelo feito ao leitor configura o brilho do narrador. Assim, Booth (1980) aponta que na narrativa é necessário que haja comunhão entre o autor e o leitor: mesmo que o autor, presente implicitamente, assumia uma postura silenciosa e invisível, ambos devem secretamente partilhar da situação do narrador, visando um empreendimento comum. Dessa forma, a atividade interpretativa do leitor define uma interação entre o objeto lido e o autor implícito. Assim, quando o autor elabora adequadamente seu

leitor de modo que o torne interessado, de certo o interlocutor fará a metade do trabalho exercendo uma colaboração ativa para o entendimento da obra.

Para Gledson (2012), o leitor ficcional que se presentifica na narrativa não é de carne e osso, é um recurso, ou como diria o próprio Gledson, “um ardil” que o narrador criou para seus fins. É um elemento interno ao texto, como viemos tentando definir também. E este leitor interno fabulado por Machado, através de seu narrador, pode assumir diferentes perfis, como aponta Guimarães:

“As referências diretas ao leitor e à leitora, presentes ao longo do livro em registros que oscilam da lisonja ao desprezo e a má-criação, vão forjando a aproximação e a intimidade entre o narrador e seus interlocutores. Há o leitor caro e amigo e também o desgraçado e de cabeça perversa; as leitoras incluem as devotas e castíssimas (...). Ao mesmo tempo em que o narrador conta com a sagacidade dos interlocutores para a elaboração do relato, há entre eles os obtusos, que não preenchem lacuna alguma e “nada entendem, se se lhes não relata tudo e o resto” ou só entendem alguns conceitos (...).” (GUIMARÃES, 2012, p. 198).

Neste sentido, percebemos que este leitor que ora é tratado de “amantíssimo”, ora como “desgraçado”, está configurado como parte integrante da narração aos deslocamentos do narrador correspondem também esses deslocamentos da figura do leitor (inclusive entre os gêneros masculinos e feminino). Para Barbieri (2003) o narrador de **Quincas Borba** assume uma posição externa para narrar, comentar, emendar, contar e por vezes criticar a cena, todavia, invade o palco, e estando dentro da cena, digamos assim, parte para “provocar o leitor com advertências cáusticas, insinuações maliciosas e repreensões lisonjeiras”. Estas referências ao leitor estão atreladas a um recurso que o autor se vale para imprimir a seu estilo o papel de mediador entre sua ação narrativa e a personificação participativa do locutor, que precisa reconhecer nos espaços da narração a matéria que está sendo focalizada.

Na busca por criar uma intimidade com o interlocutor, temos um narrador em terceira pessoa, que todavia em vários momentos sua voz assume a primeira pessoa do singular, e as vezes, do plural.

“(...) Palha, que a acompanhava ao piano, não via a contemplação mútua da esposa e do capitalista. Não sei se todas as outras pessoas estavam no mesmo caso. Uma deles, sim, essa sei que os via: D. Tonica, a filha do major. (ASSIS, 2012, p. 94)

Estamos diante de um narrador que faz valer sua presença deslocando-se de terceira para primeira pessoa, como já vimos. Qual seria o motivo deste artifício? Podemos aventar que a mudança da voz narrativa está a serviço de estabelecer uma relação de confiança com o leitor, de intimidade, como diz Guimarães. Ao se valer da primeira pessoa, o narrador atesta a certeza dos fatos: “essa sei que os via”, ele ao mesmo tempo que se distancia da ação, se faz testemunha ocular para que o receptor participe da comunhão de informações propostas pelo narrador. Entendemos que, ao utilizar a primeira pessoa, o narrador se configure neste momento como uma personagem interna à narrativa, pois ele viu, ele estava lá.

No final do romance, e ainda asseverando as marcas do autor implícito, notamos que a presença do narrador em primeira pessoa se faz mais marcante, nos levando a questionar: quem fala? O narrador ou o autor? No capítulo derradeiro, nos é narrada a morte do cão:

“Queria dizer aqui o fim do Quincas Borba, que adoeceu também, ganiu infinitamente, fugiu desvairado em busca do dono, e amanheceu morto na rua, três dias depois. Mas, vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é provável que me perguntes se ele, se o defunto homônimo é que dá o título ao livro, e por que antes um que outro, - questão prenhe de questões, que nos levariam longe...Eia! chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.” (ASSIS, 2012, p. 344)

Este narrador que percorreu os espaços da narrativa deslocando-se, ao final se dirige ao leitor em primeira pessoa, falando com a autoridade de autor, referindo-se ao nome do livro, indagando quem leva o título da obra. Contudo, não esclarece quem é, deixa que o interlocutor cumpra o papel de decifrar ou de deixar o enigma em aberto. A volubilidade deste narrador que é destacada por Schwarz se mostra mais evidente nos instantes finais da narração, sobretudo por estarmos incertos acerca de quem é a voz. Se pensarmos que a voz é do narrador, temos que o mesmo cumpriu seu papel de confundir o leitor e ainda assevera uma dúvida maior.

“O traço marcante do romance de Machado de Assis é a volubilidade de seu narrador. Este não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de opinião, de assunto ou de estilo quase que a cada frase. Há um elemento de complacência nesta disposição mercurial, bem como no virtuosismo retórico de que ele pretende para se realizar. São viravoltas sobre viravoltas, que invariavelmente se acompanham de uma

satisfação de amor-próprio para o narrador. Esta tem a ver com o desejo de atenção e reconhecimento que sublinhávamos atrás, ao analisar o texto, desejo decisivo para o nosso raciocínio. Uma vez que este movimento subordina tudo o mais, pode-se ver nele o princípio formal do livro.” (SCHWARZ, 2012, p. 118, 119)

Percebemos que o estilo do romancista, ao se valer de recursos para suas evoluções, configura a atenção do leitor. Recursos tais, entre outros, como a volubilidade que parece configurar não ser a mesma a todo instante; a medida que os fatos vão sendo narrados, o narrador adota uma estratégia diferente para ganhar a atenção do leitor. Entendemos que o narrador adota uma postura de protagonista, pois ao colocar-se presente na narrativa assumindo as vozes em primeira e terceira pessoa, e às vezes, a autoral, o narrador quer que seu deslocamento seja percebido, sobretudo porque esta atitude está a serviço do entendimento da obra. Este deslocamento se faz percebido se pensarmos no nome da obra: a quem pertence o nome **Quincas Borba**?

Saber sobre quem recai o título da obra (assunto que foi tratado nas páginas anteriores), nos coloca diante de uma situação em que nossa leitura é solitária, pois o narrador apenas nos dá pistas, e somos nós quem devemos tirar as conclusões. Parece-nos que a fronteira que separa estas duas entidades, autor e narrador, é uma linha muito tênue, na qual constantemente se misturam e se confundem. Sua voz aparece dissimulada no vaguear pela narrativa. Portanto, para Booth:

“Os efeitos da confusão deliberada requerem uma união quase completa entre narrador e leitor num empreendimento comum, sendo o autor silencioso e invisível mas, implicitamente, concordante e partilhando, talvez, da situação do narrador. Os efeitos para que nos vamos voltar requerem uma comunhão secreta entre autor e leitor, nas costas do narrador.” (BOOTH, 1980, p. 314)

Entendemos que as vozes do narrador e autor se mesclam, e se alternam em Machado estando a serviço da volubilidade de ambos. Faz parte do estilo do autor, que pretendia intencionalmente causar um efeito de agregar o leitor para que o mesmo compusesse a narrativa para decifrar seus enigmas e encontrar ou não as respostas. Podemos relevar algo interessante ao estilo machadiano a ser observado:

“Agora, por que razão Sofia era a imperatriz Eugênia, e Maria Benedita uma aia sua, é o que não sei dizer com exatidão. “São sonhos, sonhos, Penseroso!” exclamava um personagem do nosso Álvares de Azevedo. Mas eu prefiro a reflexão do velho Polonius, acabando de ouvir uma fala tresloucada de Hamlet: “Desvario embora, lá tem seu método.” Também há método aqui, nessa mistura de Sofia e Eugênia; e ainda há método no que se lhe seguiu, e que parece mais extravagante.” (ASSIS, 2012, p. 214)

No trecho acima temos muitos aspectos a serem observados. O narrador se refere a um sonho que Rubião teve com Sofia e Maria Benedita juntas. No sonho as duas moças são surradas violentamente por Palha. Neste sonho Sofia é a imperatriz Eugênia, e Maria Benedita sua aia. O narrador utiliza a frase: “Desvarios embora, lá tem seu método”, para justificar o método pelo qual se faz o sonho de Rubião. Contudo, pode-se considerar a frase como um recurso empregado pelo autor para justificar seu método de elaboração da obra. Seria apropriado dizer que “Ao vencedor as batatas” e “desvarios embora, lá tem seu método”, como dois elos de entendimento de **Quincas Borba**, o primeiro justifica-se como argumento temático de todo o romance, o segundo como reforço do estilo zigzagueante do autor em confluência com a loucura da personagem, ou seja, são dois elementos que se misturam e se fundem entre si. Esta forma artilosa de narrar, confere ao narrador de **Quincas Borba**, asseverar seu método de feitura da obra, processo este que permite ao leitor compreender e vivenciar a trama no deslocamento do narrador, por meio de pistas fornecidas por ele, que vão nos ajudar a acompanhar o desenrolar dos fatos.

Devemos lembrar que o narrador ao relatar o sonho de Rubião, faz referência a **Macário**, obra do poeta romântico Álvares de Azevedo, para justificar os caminhos tortuosos deste sonho. Temos, também, a menção do narrador que no sonho Sofia é Eugênia Maria, esposa do imperador Napoleão III, uma mulher muito bonita e de moral recatada. Sabemos ser esta a visão que o “nosso” protagonista tinha de Sofia, a de uma mulher esplêndida, por isso no sonho ela é a imperatriz, já a prima assume uma posição meramente coadjuvante, a de sua aia, pois para o mineiro, Maria Benedita é muito inferior a Sofia.

Em inglês: *“Though this be madness, yet there is method in it”*, frase pronunciada por Polônio que acreditava que Hamlet havia enlouquecido de amor por sua filha Ofélia (ASSIS, 2012, p. 214). Como já vimos, “desvario embora, lá tem seu método”, refere-se ao sonho de Rubião, porém o narrador trouxe elementos

externos para nos dar pistas da loucura crescente do ex-professor. O sonho, o devaneio é visto aqui como um processo de deteriorização mental do herdeiro de Quincas Borba, as referências do narrador corroboram com o processo destrutivo que a paixão sentida por Rubião vai levá-lo à loucura. É o desvario mental do protagonista que vai ao encontro das idas e vindas do narrador no processo ficcional, justificando assim, os empréstimos do “já dito” ao texto machadiano, falaremos disso num momento oportuno.

Ao aliarmos a frase de Polônio ao método traçado pelo narrador ao compor sua escritura, temos uma contribuição muito importante no prefácio da segunda edição de **Ficção e História**, de Gledson, há uma citação de Hécio Martins que vai fortalecer nossas palavras em relação ao estilo de Machado de Assis:

“Esse estilo de guinadas à direita e à esquerda, de longos contornos à volta de um ponto, serve-se necessariamente de procedimentos linguísticos especiais, adequados a sua expressão mais cabal. Se a composição do romance é tortuosa, entremeada sempre a narração de extensos parênteses especulativos ou de narração secundária, também a frase machadiana é perifrástica, jamais direta e contínua, não cabendo dizer-se dela, como é vezo constante, que é uma frase clara e precisa, sóbria e coisas tais; muito ao contrário, a frase de Machado de Assis é de seu uso obscura e ampulosa na sua constituição estrutural, rebuscada e até afetada na medida em que se opõe a serviço da expressão de um espírito igualmente rebuscado e imoderado na ânsia de captar a significação multifacial das coisas. Alguns notaram-lhe com desprazer o gosto das formas redundantes, obstinados em entender que o bom escritor deve fidelidade à clareza e economia direta da frase, esquecem que há virtude também na obscuridade e que uma forma redundante pode representar investimento rendoso, e portanto economicamente positivo, para a expressão artística.” (GLEDSON apud Martins, 2003, p. 16)

A citação acima vem na direção que estamos encaminhando as nossas palavras a respeito do estilo machadiano de ser. O estilo machadiano se configura, primorosamente, por um método tortuoso, indireto e quebrado cheio de interrupções de vozes e tons. Seria o caminhar de um ébrio, todavia a lucidez do escritor se perpetua como matéria deliberada para alcançar seus propósitos. De modo pedagógico, o romancista vai ensinando seu leitor como identificar, através de seu estilo ziguezagueante, e perceber os caminhos percorridos pelo narrador para mostrar as rachaduras na vida de Rubião. Dono de um estilo obscuro, duvidoso, digressivo, irônico, brincalhão, reticente e até sarcástico, para o leitor despreparado de Machado, fica difícil ter o domínio da matéria narrada, (GLEDSON, 2006, p. 21).

O objetivo do romancista, no uso de suas atribuições linguísticas, é de captar a verdadeira concepção do mundo, de maneira e estabelecer uma leitura deste mundo juntamente com a participação do leitor, mesmo que seja de modo obscuro.

Em **Retórica da Ficção**, Booth (1980), diz que o narrador em geral é aquele que tenta confundir o leitor deliberadamente a respeito de verdades fundamentais. A complexidade do narrador é direcionada para intrigar os fatos que sabemos da história e também, visa destruir as convicções do leitor da própria realidade, é estabelecido previamente, pelo narrador, em que momento o leitor está preparado ou não para receber a verdade. Em primeira instância, o leitor antes de desejar a verdade deve ter em mente que ainda não a detém. Toda obra deve aventar uma questão importante: assegurar o interesse do leitor e buscar a resposta a suas indagações, como também sentir a importância da resposta quando esta surge. Sendo a resposta ambígua ou inequívoca, torna-se irrelevante para a forma básica das experiências de leitura. Pois, não há resposta que seja em si uma resposta, no tocante ao efeito literário, isto é, o texto literário é: “Exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo.” (COMPAGNOM, 2012, p. 31), ainda, “A literatura é um exercício de pensamento; a leitura, uma experimentação dos possíveis.”, (p. 66).

Nesta esteira, e pensando em possibilidades de leitura como foi dito anteriormente, nos deparamos com o narrador de **Quincas Borba** que, com intuito de confundir o leitor, lança pistas as quais passam despercebidas, pois estamos em contato com um narrador em terceira pessoa, mas que realiza suas digressões se valendo da primeira pessoa. É o método de que Machado de Assis se vale para dar um dinamismo na leitura com o objetivo de instigar o interlocutor, que a todo momento é chamado para que fique atento aos fatos. Podemos lembrar o episódio do cocheiro em que o narrador nos leva a crer que Sofia e Carlos Maria mantêm um romance as escondidas, para depois zombar da ingenuidade do leitor, (capítulo CVI, p.208). Ainda, para Booth (1980) “o valor real de obrigar o leitor a decifrar está no que essa atividade faz à atitude do leitor em relação a história e autor.”, (p. 316). Neste sentido, Booth aponta que, quando o autor cumpre bem este papel, isto é, quando faz com que o leitor se interesse pelo o que está lendo, o leitor faz a metade do trabalho, pois esta é “a arte de fazer o leitor.” (p. 316).

Ainda, partindo de alusões feitas por Guimarães (2012) referentes ao narrador de **Quincas Borba**, podemos notar que o mesmo é lisonjeiro à capacidade dedutiva e inteligência do leitor, todavia, ele ao mesmo tempo lança dúvidas a estas habilidades leitoras, conferindo intencionalmente sua opinião, seu ponto de vista.

A cumplicidade que o narrador mantém com o leitor concretiza uma instabilidade nas conclusões equivocadas do interlocutor, seria uma tentativa deliberada que o narrador assume de manipular o receptor para que ele se identifique com a matéria narrada, que se sinta seguro de sua interpretação assertiva, ou que tenha a certeza de dominar a narração. São manobras sutis e veladas que estão presentes em todo o livro (GUIMARÃES, 2012). Entretanto, esta sutileza se desfaz quando o narrador desconstrói a imagem de Rubião:

“Quincas Borba vai atrás dele pelo jardim fora, contorna a casa, ora andando, ora aos saltos. Saboreia a liberdade, mas não perde o amo de vista. (...). Não lhe lembra nunca a possibilidade de um pontapé ou de um tabefe. Tem o sentimento de confiança, e muito curta a memória das pancadas. Ao contrário, os afagos ficam-lhe impressos e fixos, por mais distraídos que sejam. Gosta de ser amado. Contenta-se de crer que o é.” (ASSIS, 2012, pp. 80 - 81)

O narrador, ao contrário de uma piedade aparente, vai revelando a personagem verdadeiramente desprovida da máscara do bom amigo, que tem no cão a obrigação de cuidá-lo em virtude da herança, que o obriga a fazê-lo. Afirma que o cão não é amado, ele representa cifras. Portanto, o cão exerce na vida do capitalista uma função secundária, poucos afagos, muitos pontapés, e reclusão.

Imaginemos o que seria dessa obra sem as interpelações feitas pelo narrador junto ao leitor. Que graça teria se o narrador não chamasse o leitor para junto de si? O que restaria? O processo da escrita machadiana se firma a partir do embate entre narrador e leitor, esta atitude ficcional é que vai compor o todo, vai justificar a razão dela existir. Segundo Guimarães (2012) o espaço da narrativa se configura como uma produção cinematográfica, tendo os cortes de distanciamento e aproximações.

Em **Quincas Borba**, o narrador dedica um capítulo inteiro ao leitor, vejamos:

“Perdoem-lhe esse riso. Bem sei que o desassossego, a noite mal passada, o terror da opinião, tudo contrasta com esse riso inoportuno. Mas, leitora amada, talvez a senhora nunca visse cair um carteiro. Os deuses de Homero, - e mais eram deuses, - debatiam uma vez no Olimpo, gravemente, e até furiosamente. A orgulhosa Juno, ciosa dos colóquios de Tétis e Júpiter em favor de Aquiles, interrompe o filho de Saturno. Júpiter tropeja e ameaça; a esposa treme de cólera. Os outros gemem e suspiram. Mas quando Vulcano pega da urna de néctar, e vai coxeando servir a todos, rompe no Olimpo uma enorme gargalhada inextinguível. Por quê? Senhora minha, com certeza nunca viu cair um carteiro. Às vezes, nem é preciso que ele caia; outras vezes nem é sequer preciso que exista. Basta imaginá-lo ou recordá-lo. A sombra da sombra de uma lembrança grotesca projeta-se no meio da paixão mais aborrecível, e o sorriso vem às vezes à tona da cara, leve que seja, - um nada. Deixemo-la rir, e ler a sua carta da roça.” (ASSIS, 2012, p. 126, 127)

Sofia está recostada em uma cadeira esperando o sono chegar, quando ouve o som de passos, pense ser Carlos Maria, porém outra figura aparece. É o carteiro que vem entregar-lhe uma “carta da roça.” Ao sair o carteiro tropeça e cai no jardim espalhando as cartas. Sofia, por sua vez, não consegue conter o riso.

Podemos também destacar que, sem a interferência do narrador, deixaríamos de apreciar muitos momentos de humor que a obra machadiana nos oferece. Este toque humorístico confere ao texto uma leveza. Note-se que este capítulo está distanciado do enredo, o carteiro nem precisava existir, pois ele não faz parte da trama. Contudo, o narrador habilidosamente, apresenta o carteiro a partir de um outro momento de riso que ele foi buscar os deuses de Homero e convoca a leitora para compartilhar deste momento de humor. Ou seja, o tom humorístico também é um efeito desse trabalho específico com o narrador. Temos de pensar que a obra machadiana requer um leitor com certo repertório, e de percepção aguçada, pois os temas abordados pelo escritor requerem um leitor de conhecimentos. Neste sentido, e conferindo as duas situações: do carteiro, que de certo corre a tempo de entregar as cartas; a outra, em que Vulcano sai mancando, são alusões que denunciam o distanciamento que os seres tem em relação aos problemas dos outros, pois não os afetam. Assim, quando o narrador diz que melhor lado do chicote é ter o cabo nas mãos, quer indicar que ao estarmos atados ao “cabo do chicote” estamos com o poder nas mãos, estamos do lado oposto do sofrimento, o sofrimento é impingido por quem detém o “cabo nas mãos”, que representa uma situação de conforto, de segurança, de domínio. Por isso é fácil para

Sofia rir da queda do carteiro, assim como para os deuses rirem do coxear de Vulcano.

Se pensarmos na escolha de Machado de Assis por um narrador em terceira pessoa, diferentemente dos outros romances em primeira, entendemos que em **Quincas Borba** esta escolha foi necessária. Homero Araújo (2011), em seu livro **Machado de Assis e arredores**, faz uma análise dessa escolha do autor fluminense por um narrador em terceira pessoa. Para o autor, a escolha da voz narrativa em terceira pessoa se presta aos fins do romancista, pois fosse em primeira quem seria o narrador? Fica evidente que, para o escritor abarcar o tema filosófico que a obra propõe, seria de suma importância a quem a voz narrativa cairia. Rubião não poderia ser. Diferentemente de Brás Cubas e Bentinho, o ex-professor não detém consciência de si para relatar sua história, sem contar que ao longo da trama o protagonista não foi capaz de entender a teoria do amigo Quincas Borba que é o cerne da obra. Não entende que jamais ficaria com as batatas e que, portanto, está destinado ao fracasso. Ainda, o mineiro é um provinciano que não tem a malícia de alguém nascido na Corte. Rubião antes mesmo de pôr os pés na capital começa a meter os pés pelas mãos, pois entrega-se de bandeja a um casal que acabara de conhecer e pior, entrega todo um legado nas mãos de quem mal conhece, entrega-se à vaidade, à aparência, à ostentação e se deixa levar pela sedução de uma mulher interesseira e casada, sem nenhuma consciência de que está sendo logrado, inclusive, em instante algum percebe que foi fisgado. São estes aspectos que fazem do herdeiro do filósofo um incapaz. Basta imaginarmos como seria a narrativa na voz de Rubião, como ele falaria da sua própria loucura? Realmente a trama da obra se constrói a partir de um narrador em terceira pessoa. E podemos observar ainda que, o discurso indireto livre, como veremos adiante, um recurso da estética Realista, precisava de um narrador em terceira pessoa. O jogo de interesses, a expropriação contra Rubião, a teoria, a questão do mais forte, todas estas vertentes foram contempladas na obra graças a este narrador e suas evoluções.

Lajolo e Zilberman (2003), em **Jornal das Famílias** de Jaison Luís Crestani, descrevem algumas formas de relacionamento entre autor e leitor. Segundo as autoras existe uma relação paternalista criada por Manoel Antônio de Almeida, e o leitor a partir de **Memórias de um Sargento de Milícias**, em que ele conduz seu leitor a partir dos eventos ocorridos na narrativa, sugerindo ao público sua

competência de leitura. Isto evidencia a preocupação com o leitor, para que se o mesmo tendo qualquer dificuldade no processo de leitura abandone o livro. É como se o escritor observasse que o cliente sempre tem razão.

Nesta esteira caminha Machado:

“Suponha o leitor que somos conhecidos velhos. Estamos ambos entre as quatro paredes de uma sala; [...] ambos enchendo o ar de leves e caprichosas fumaças, à moda de toda gente.

Imagine mais que é noite. A janela aberta deixa entrar as brisas aromáticas do jardim, por entre cujos arbustos se descobre a lua surgindo em um límpido horizonte.

Sobre a mesa ferve um aparelho próprio uma pouca de água para fazer uma tintura de chá. Não sei se o leitor adora como eu a deliciosa folha da Índia. Se não, pode mandar vir café e fazer com a mesma água a bebida de sua predileção.

Não se obriga nem se constrange ninguém nestas práticas imaginadas. Se estivéssemos na vida real, eu começaria por querer privar-me do chá, e por sua parte o leitor dispensava o café para ser do meu agrado. Felizmente não é assim.” (CRESTANI apud *JF*, 1864, p. 345)

Machado cria uma forma elegante de se dirigir ao leitor. Constrói para si e o leitor um ambiente íntimo, aconchegante, em que bons amigos podem discutir amistosamente veleidades. Convida o leitor a apreciar, a participar deste ambiente de paz, de tranquilidade saborear um bom chá. A partir de uma primeira leitura, na verdade, podemos dizer que o objetivo machadiano é permitir ao leitor a possibilidade de escolha desta ou daquela bebida, que metaforicamente está a serviço da leitura, é uma forma de conduzir qual é o processo de leitura.

A preocupação com o público leitor anuncia um narrador que visa alcançar o leitor por um chamamento para que o mesmo participe do processo criativo. Segundo Crestani (2009) o escritor precisa instigar no leitor o envolvimento com a trama narrativa que se desenha a sua frente, que se identifique com as personagens, para que possa tomar a narrativa como uma “história verdadeira”. Seria entregar-se à leitura, derramar algumas lágrimas, se for possível. Este envolvimento é que vai garantir a aproximação entre a obra, escritor e leitor.

CAPÍTULO 4 – O NARRADOR E AS PERSONAGENS

Segundo Beth Brait, em seu livro **A personagem** (1990) o escritor como um “bruxo”, para usar seu termo, vai dosando e misturando poções em um caldeirão, e recorre à linguagem a fim de dar vida e materializar as suas criaturas. Elas podem ser tiradas da vida real, da vivência do escritor, dos seus sonhos, dos seus pesadelos ou até das mesquinhas do cotidiano e vão ganhar vida dentro das páginas do livro. É possível perceber no texto narrativo as formas pelas quais o autor caracteriza suas personagens, sejam elas vistas como uma construção linguística ou o espelho do ser humano. A existência da personagem está atrelada a um narrador que vai conduzir o leitor a um mundo que se instaura a sua frente. Em se tratando do termo utilizado por Brait: “as mesquinhas do cotidiano”, notamos que as personagens de Machado de Assis carregam em si este aspecto crucial como um meio que o escritor tem de retratar a sociedade brasileira da época em que viveu, momento este que segundo Schwarz é “absolutamente fundamental” na obra machadiana. Podemos dizer que a carta dedicada ao leitor por Brás Cubas (2008), em suas memórias, que diz que as escreveu com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”, traduz com maestria a relação que se instaura na obra machadiana em relação as personagens. Ao nosso ver esta frase constitui a criação do escritor, resume a materialização linguística da galeria de personagens que compõem a escritura de Machado.

Em **Quincas Borba**, Machado caracteriza suas personagens a partir da sua visão de mundo. Segundo Lúcia Miguel Pereira (1988), em **Machado de Assis: Estudo Crítico e Biográfico**, Machado teria dito a Mário de Alencar depois deste perguntar-lhe de como ele chegou a escrever **Brás Cubas** após de **Helena**, que a mudança ocorreu porque ele havia perdido as ilusões referente ao homem, pois o homem é “uma errata pensante” (PEREIRA, 1988, p. 166).

Assim, a obra machadiana nos oferece um desfile das mais variadas criaturas que se revelam a partir de um pessimismo e uma descrença no humano que saltam a nossos olhos e nos causam fascínio, devido às suas complexidades e semelhanças com pessoas reais de nossa sociedade: políticos inescrupulosos, banqueiros que visam o lucro acima de tudo, o comerciante, a prostituta, as

mulheres que talvez sejam as que mais se destacam fortemente no *hall* das personagens do escritor. Fica muito claro para nós que em **Quincas Borba** o fio central que move a narrativa está representado pelo triângulo: Rubião, Palha e Sofia. Esta talvez seja a personagem de maior vulto, pois é através de Sofia que a atração exercida sobre Rubião sugere à narrativa o ponto mais alto do enredo e que serve de veículo para a satisfação de seus desejos escusos de ludibriar o mineiro de Barbacena, que se vê de tal modo enredado impossibilitado mentalmente de reagir.

No romance encontramos o professor/capitalista que, com sua ingenuidade, se deixa levar pela vaidade e pelo confronto direto com a ganância:

“Rubião foi agradecer a notícia ao Camacho, não sem alguma censura pelo abuso de confiança, mas uma censura mole, ao canto da boca. Dali foi comprar uns tantos exemplares da folha para os amigos de Barbacena.”
(ASSIS, 2012, p. 150)

O trecho acima se refere ao dia em que Rubião, ao andar pela cidade, ouve uma mãe desesperada a chamar seu filho de três ou quatro anos que está no meio da rua e corre perigo de ser atropelado. Rubião imediatamente corre na direção do menino atira-se aos cavalos e pega o Deolindo e o entrega à mãe. Depois do incidente, Rubião encontrar-se com Camacho, o dono do jornal, e a este relata o episódio da rua da Ajuda. Segue-se a isso uma conversa a respeito de uma contribuição que o protagonista quer fazer ao jornal. Depois de algumas conjecturas referentes à situação financeira em que se encontra o jornal, Rubião doa cinco contos de réis. Passados alguns dias, sai a notícia no jornal de Camacho, tecendo comentários e elevando Rubião a condição de herói por ter se arriscado para salvar Deolindo.

Rubião então recebe elogios de amigos, Freitas o chama de São Vicente de Paula, ao que o ex-professor agradece sorrindo, dizendo que “não foi nada”. Embora tenha achado certos abusos nas palavras do jornalista, o narrador nos diz que Rubião fez uma “censura mole, ao canto da boca”. Todo este relato serve para identificarmos nas palavras do narrador como o recém capitalista tem a vaidade latente em si; até quis censurar o jornalista, porém, a satisfação de ser reconhecido como valente o envaidece a tal ponto que ele esconde sua censura. Ressalta, também, como se deixa levar por elogios de alguém que intencionalmente quer

arrancar-lhe dinheiro para manter as custas de seu jornal. A exploração se faz evidente, e o narrador vai compondo a ingenuidade de um e a esperteza do outro. Contudo, o narrador não deixa escapar nem mesmo o “nosso amigo” da crueldade com a qual vai delineando seu desfecho.

Se seguirmos Candido (2014) devemos considerar que no romance as personagens são elaboradas de modo fragmentário da mesma forma como construímos o conhecimento de nosso semelhante. No romance temos a intermediação do escritor na construção da personagem, de maneira racional e premeditada, que vai ser marcada pela identificação do leitor. Se pensarmos em *Capitu*, percebemos que o que temos dela, em termos de conhecimento, são seus “olhos de ressaca, oblíquos e dissimulados”; de Sofia, a beleza, belos braços, gestos delicados, os olhos, que tanto atraíram Rubião, e nada mais; de Palha, “o zangão da praça”; Carlos Maria, a arrogância; de Rubião; o ex-professor, ingênuo, que se transformou em capitalista. Isto, para o entendimento do leitor basta, não precisamos de mais detalhes, temos nas mãos as considerações do escritor que ao construir a personagem o faz de modo coeso e menos variável. Seguindo o viés proposto por Candido (2014), o romancista nos dá, para nosso entendimento da personagem, “uma linha de coerência fixada para sempre”, (p. 59), sendo assim, a personagem de ficção é mais lógica e mais fixa do que o ser humano. No caso de **Quincas Borba**, vejamos como o narrador vai caracterizando suas personagens:

“Crê-lo-eis, pósteros? Sofia não pôde soltar o nome de Rubião. Já uma vez, dissera ao marido havê-lo proposto, e era mentira. Agora, indo a propô-lo deveras, o nome não lhe saiu da boca. Ciúmes? Seria singular que esta mulher, que não tinha amor àquele homem, não quisesse dá-lo de noivo à prima, mas a natureza é capaz de tudo, amigo e senhor. Inventou o ciúme de Otelo e o do cavaleiro Des grioux, podia inventar este outro de uma pessoa que não quer ceder o que não quer possuir.” (ASSIS, 2012, p. 167.)

Para que se entenda o trecho que acabamos de citar, vamos situar o nosso leitor quanto a precisão dos fatos que os antecedem.

Maria Benedita está com desejos de voltar para roça, para juntar-se à mãe, Sofia diz que ela precisa casar-se, e que já tem um noivo para ela. Porém, depois de indagada sobre quem seria, Sofia não responde. Ao que podemos entender que Sofia gosta e quer ser cortejada, a sensação de ser desejada, amada, serve para

satisfazer seu ego. Na verdade, entregar Rubião como noivo à prima implicaria em perder a posição de “fruto proibido de desejo” para transferi-lo a outra. Ela não quer consumir o adultério, ela quer sentir o sentimento da consumação, sem comprometer-se, sem macular sua dignidade de esposa. Segundo Pereira (1988), Sofia alimenta a paixão de Rubião; com Carlos Maria, se esgueira sinuosamente, exalando sensualidade, contaminando as páginas do livro com pecado sem nunca ter pecado. Portanto, é lançando pistas que o narrador vai compondo suas personagens.

“Nenhum desses motivos era pretexto de outro; vinham de si mesmos. Sofia só apareceu no fim, sem deixar de estar nele, desde o princípio, ideia latente, inconsciente, uma das causas últimas do ato, e a única dissimulada. Rubião abanou a cabeça para expeli-la, e levantou-se. Sofia (dona astuta!) recolheu-se à inconsciência do homem, respeitosa da liberdade moral, e deixou-se resolver por si mesmo que entraria de sócio com o marido, mediante certas cláusulas de segurança. Foi assim que se fez a sociedade comercial; assim é que Rubião legalizou a assiduidade das suas visitas.” (ASSIS, 2012, p.156)

Aqui, Rubião acaba de transformar-se em sócio de Palha. Nota-se que o narrador não é direto e esclarecedor no que se refere à manipulação feita pelo casal para enredá-lo. “... E a única dissimulada.”, “dona astuta”: aqui temos os indícios que o narrador nos dá. Por todas as razões que o protagonista teria para associar-se ao Palha, uma se fez dissimulada: Sofia. Sim, ela o enreda para este fim, sua astúcia maquiavélica o conduz às redes da firma Palha & Cia. Por outro lado, em “Rubião legalizou a assiduidade das suas visitas”, entendemos que o narrador nos dá conta que o nosso protagonista está tentando comprar os sentimentos de Sofia, legalizando a sociedade ele tem a possibilidade de visitar os amigos na qualidade de sócio.

Sabemos que o enredo conta a história de Rubião; de constituição simples, o enredo abarca a condição do ex-professor de Barbacena que recebe uma herança do amigo e vem morar no Rio de Janeiro, onde fica entregue à própria sorte. É imprescindível salientar que sobre Rubião recaem duas temáticas de suma importância: o jogo de interesse pelo qual é subjugado e uma relação desajustada que ele mantém com relação ao mundo. Simplório e ignorante, não pode intuir que seria vítima de aproveitadores. Sua saga começa a ser anunciada no momento em que ele conhece o casal Palha no trem. Neste instante, os supostos amigos

observam a possibilidade vantajosa e promissora de ascensão social e financeira que o ricoço de Minas pode lhes proporcionar. Ao chegar à corte, Rubião busca alcançar notoriedade e satisfazer seu sentimento de grandeza. Morando em Botafogo, uma parte nobre da cidade, começa a receber os convivas para que os mesmos testemunhem sua ostentação de riqueza, vejamos:

“- Venha tomar alguma coisa. Que há de ser? Freitas contentou-se com qualquer coisa. Chegando acima, achou a casa muito bem posta. Examinou os bronzes, os quadros, os móveis, olhou para o mar. – Sim, senhor! Disse ele, o senhor vive como um fidalgo. Rubião sorriu; fidalgo, ainda por comparação, é palavra que se ouve bem.(...). Não tardou que se estreitassem as relações. E o Freitas vai ali almoçar ou jantar muitas vezes, - mais vezes ainda do que quer ou pode, - porque é difícil resistir a um homem tão obsequioso, tão amigo de ver caras amigas.” (ASSIS, 2012, p. 83 - 84.)

Fica claro que Rubião gosta de ser bajulado, de ter pessoas a sua volta enaltecendo sua “fidalguia”. Aprecia seu palacete, com vistas para o mar, casa alfaiada (para usar o termo do narrador), com tudo que há de melhor. Na verdade, Rubião adora exhibir-se, parecer ser, sem ser. Apesar de muitas vezes sentir-se como o professor oriundo de Barbacena, tentava ajustar-se a uma sociedade a qual não pertencia.

“Ainda não disse, - porque os capítulos atropelam-se debaixo da pena, - mas aqui está um para dizer que, por aquele tempo, as relações de Rubião tinham crescido em número. Camacho pusera-o em contato com muitos homens políticos, a comissão das Alagoas com várias senhoras, os bancos e companhias com pessoas do comércio e da praça, os teatros com alguns frequentadores e a rua do Ouvidor com toda gente. Já então era um nome repetido. Conhecia-se o homem. Quando apareciam as barbas e o par de bigodes longos, uma sobrecasaca bem justa, um peito largo, bengala de unicórnio, e um andar firme e senhor, dizia-se logo que era Rubião, - um ricoço de Minas. Tinham-lhe feito uma lenda. Diziam-no discípulo de um grande filósofo, que lhe legara imensos bens, - um, três, cinco mil contos. Estranhavam alguns que ele não tratasse nunca de filosofia, mas a lenda explicava esse silêncio pelo próprio método filosófico do mestre, que consistia em ensinar somente aos homens de boa vontade. Onde estavam esses discípulos? lam à casa dele, todos os dias, - alguns duas vezes, de manhã e de tarde; e assim ficavam definidos os comensais. Não seriam discípulos, mas eram de boa vontade. Roíam fome, à espera, e ouviam calados e risonhos os discursos do anfitrião. Entre os antigos e os novos, houve tal ou qual rivalidade, que os primeiros acentuavam bem, mostrando maior intimidade, dando ordens aos criados, pedindo charutos, indo ao interior, assobiando, etc. Mas o costume os fez suportáveis entre si, e todos acabaram na doce e comum confissão das qualidades do dono da casa. Ao cabo de algum tempo, também os novos lhe deviam dinheiro, ou em espécie, - ou em fiança no alfaiate, ou endosso de letras, que ele pagava às escondidas, para não vexar os devedores.” (ASSIS, 2012, p. 254 - 255)

O narrador descreve claramente como Rubião é explorado e deixa-se ser. O desejo de fazer parte da Corte o impulsiona a cometer desvarios, sua ignorância e ingenuidade foram fatais. Deixa que pessoas frequentem sua casa apenas com o intuito de levar vantagens. Percebem a pouca experiência do mineiro e o usam cruelmente, e nisso o nosso narrador foi implacável ao selar o destino de Rubião. Se ele tivesse se mantido em sua cidade ou se pelo menos compreendesse como gira a vida na sociedade carioca, se tivesse malícia, certamente não teria tido o fim que teve, saberia como se defender dos golpes a ele imputados.

Uma pergunta fica no ar, será que Rubião merecia esse desfecho cruel? Neste trecho que apresentamos e ao longo da narrativa, a personagem se mostra embebido pela sua condição de *new rich*, gosta de ostentar sua riqueza, ser bajulado, não se dando conta de que a bajulação era feita ao dinheiro, ao *status* que aparenta ter. Sua vida era somente aparência. Por isso, mantinha as portas de sua mansão abertas aos convivas. Note que ele usa roupas finas, se apresenta luxuosamente, usa uma bengala de unicórnio cujo castão é talhado em chifre de rinoceronte, material raro e, portanto, caro, luxuoso. Apesar de tanto esforço em aparentar ser, em seu íntimo ele é um interiorano, não faz parte daquele contexto. Segundo Gledson (2003) em **Machado de Assis ficção e história**, estava na ideia do romancista criar Rubião como uma figura representativa do Brasil, ao que parece, uma personagem que não estivesse ligada a nenhum regime, representando o país, porém voltado para o futuro e dependente do trabalho escravo, ao mesmo tempo, próspero mas sem vontade de avaliar as fontes de riqueza.

Dessa forma, à luz das palavras de Gledson, temos que na criação de **Quincas Borba** surge um novo tipo de personagem, “a nação brasileira”. Pode-se dizer que Rubião é uma personagem machadiana que simboliza algo conflitante e complexo, ou seja, pode-se dizer que o nosso protagonista representa a incoerência e o conflito de uma sociedade inteira. Nesta esteira, a diferença entre Brás Cubas e Rubião está que o outro seja símbolo de uma classe social, ao passo que o mineiro de Barbacena seja um estranho à sociedade e posicionado para além das diferenças de classe. O romancista caracterizou minuciosamente suas personagens dando a elas o estatuto de símbolos representativos da sociedade, como também, sendo conhecedor da psicologia humana, atrelou à representação uma psique, sem ligações emocionais com o outro, em que impera o egoísmo e o desejo de ascensão

social. Coutinho aponta em **A Filosofia de Machado de Assis e outros ensaios** (1959), que na obra machadiana não se vive com a boa fé humana, com a generosidade, com confiança, com coragem, com a certeza da ternura humana, nem com a ingenuidade, ao que nós acrescentamos: na verdade, a maldade humana fala mais alto, o humano é ruim em essência, completamente despido de bondade. Já em Gledson (2003), na medida direta que o romance vai se edificando e os aproveitadores vão assumindo a expropriação do protagonista, Rubião vai delapidando sua fortuna desmedidamente, e sua “esquizofrenia” vai se acentuando. O herdeiro se associa ao Palha, em um empreendimento do qual não entendia nem quis entender, diz não entender os algarismos do sócio. Quer ser político por influência de Camacho, que certamente observa seus sonhos de grandeza e o manipula para angariar dinheiro para expandir seu jornal, deu quantidades enormes a instituições, tudo em resposta à vaidade. Neste sentido, o ex-professor quer aparentar um homem que nunca existiu, a herança não o transforma continua sendo um provinciano, o verniz com o qual se maquiou, deixa trincas do que na verdade sempre fora, um homem da roça.

Já Sofia seria uma espécie de análogo feminino de Rubião, ao menos no que diz respeito à ambição e retrato da vaidade humana. Talvez, esta mulher seja a personagem feminina machadiana mais sedutora e astuta de todas. Charmosa, envolvente, atraente, extremamente feminina, corpo bem feito, braços esplendidos, e olhos fascinantes e convidativos e esperta, muito esperta. Tão bela que o nosso protagonista sentia vontade de cometer um escândalo, pensa Rubião, enquanto os dois flertam (cap. XXXVI, p.94). Peça fundamental na trama, que conduz Rubião ao fracasso. Em um jantar comemorativo ao inventário concluído a favor de Rubião, Palha festeja o acontecido, “Sofia tinha nesse dia os mais belos olhos do mundo”, capítulo XXV, p. 79. No capítulo seguinte:

“Seguiu-se a mudança para a casa de Botafogo, uma das herdadas; foi preciso alfaiá-la, e ainda aqui o amigo Palha prestou grandes serviços ao Rubião, guiando com o gosto, com a notícia, acompanhando-o às lojas e leilões. Às vezes, como já sabemos, iam os três; porque há coisas, dizia graciosamente Sofia, que só uma senhora escolhe bem. Rubião aceitava agradecido, e demorava o mais que podia as compras, consultando sem propósito, inventando necessidades, tudo para ter mais tempo a moça ao pé de si. Esta deixava-se estar, falando, explicando, demonstrando.” (ASSIS, 2012, p. 79)

A casa de Botafogo fica pronta, com a ajuda dos amigos. Dona astuta, percebendo o fascínio que exerce sobre o ex-professor, dá continuidade ao plano do marido de expropriação de Rubião. O casal percebe que o mineiro aceita todas as orientações que lhe são dadas, sem a preocupação com o dinheiro, tudo a favor da busca por prestígio na corte. E assim, o mineiro está envolto em uma teia da qual nunca mais escapará. Neste sentido, as lisonjas começam, vejamos:

“Rubião tinha vexame, por causa de Sofia; não sabia haver-se com senhoras. Felizmente, lembrou-se da promessa que a si mesmo fizera de ser forte e implacável. Foi jantar. Abençoada resolução! Onde acharia iguais horas? Sofia era, em casa, muito melhor que no trem de ferro. Lá vestia a capa, embora tivesse os olhos descobertos; cá trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos que eram bonitas, e um princípio de braço. Demais, aqui era a dona da casa, falava mais, desfazia-se em obséquios; Rubião desceu meio tonto.” (ASSIS, 2012, p. 78)

Percebe-se que, ao visitar o casal Palha, Rubião fica encantado com o tratamento dispensado a ele por Sofia, fica meio tonto. Entende-se aqui que a sedução se fez logo após o encontro no trem. Neste princípio de narrativa ainda não se evidencia o conluio do casal, o que fica bastante caracterizado são os favores, as mesuras, o tratamento adulator e serviçal. Neste sentido temos os marcadores desse jogo de sedução:

“- Quem é que manda isto? Perguntou Rubião. – D. Sofia. Rubião não conhecia a letra; era a primeira vez que ela lhe escrevia. Que podia ser? Via-se-lhe a comoção no rosto e nos dedos. Enquanto ele abria a carta, Freitas familiarmente descobria a cestinha: eram morangos. Rubião leu trêmulo estas linhas:

Mando-lhe estas frutinhas para o almoço, se chegarem a tempo; e, por ordem do Cristiano, fica intimado a vir jantar conosco, hoje, sem falta. Sua verdadeiramente amiga. “Sofia”. (ASSIS, 2012, p. 87)

Que mulher é esta? Sofia é a isca, juntamente com o marido, articula e põe em prática seu plano sórdido de roubar Rubião. O conchavo entre marido e mulher está inscrito no bilhete que acompanha os “morangos adúlteros”, para mais tarde sabermos que a nota foi ditada pelo marido, pois certamente Palha sabe o efeito que causaria no protagonista. Segundo Gledson (2012), “Sofia gosta de atrair homens, mas dentro de limites estritos.” (p. 23).

“Não a façamos mais santa do que é, nem menos. Para as despesas da vaidade, bastavam-lhe os olhos, que eram ridentes, inquietos convidativos, e só convidativos: podemos compará-los à lanterna de uma hospedaria em que não houvesse cômodos para hóspedes. A lanterna fazia parar toda gente, tal era a lindeza da cor, e a originalidade dos emblemas; parava, olhava e andava. Para que escancarar as janelas? Escancarou-as, finalmente; mas a porta, se assim podemos chamar ao coração, essa estava trancada e retrancada.”(ASSIS, 2012, p. 94)

Sofia não consuma o adultério, não se entrega ao amor de Rubião. Aqui o desejo é uma via de mão única, ela instiga os sonhos amorosos do mineiro, apenas para enriquecer junto com o marido. Gledson (2012) aponta que, mesmo sem saber que Rubião deseja e adora Sofia, Palha já está acostumado a utilizá-la como isca. Os dois formam um casal pervertido. Palha gosta que contemplem sua mulher, gosta de exibir sua beleza, sente prazer na inveja dos outros. Apesar de não ser ciumento, controla seus ímpetos de estrangular Rubião ao saber que este cortejou sua mulher. Um casal maquiavélico, a sociedade dos amigos dura até o momento em que Cristiano Palha consegue o que quer, usurpar toda a fortuna do amigo. Sofia, depois do fato consumado, demonstra asco ao rever Rubião.

“Sofia encolhera-se muito ao canto. Podia ser estranheza da situação, podia ser medo; mas era principalmente repugnância. Nunca esse homem lhe fez sentir tanta aversão, asco, ou outra coisa menos dura, se querem, mas que se reduzia à incompatibilidade, - como direi que não agrave os ouvidos? - à incompatibilidade da epiderme.” (ASSIS, 2012, p 276)

Este trecho se refere ao instante que Rubião entra no *coupé* de Sofia, fecha as cortinas e não atende aos apelos para que ele desça. O desprezo pelo amigo é evidente. Sabemos que a amizade do casal por Rubião é movida pelo interesse, o jogo de sedução que se instaura serve para que a dupla assegure a ascensão social tão almejada; depois do roubo dos bens, o matuto era carta fora do baralho, basta descartá-lo, pois sua relação já não tem mais propósito. A elevação social do casal confirma o declínio de Rubião, os meios utilizados são desprezíveis, porém perfeitamente admissíveis segundo a teoria de Humanitas. O narrador impinge ao nosso protagonista um desfecho no mínimo perturbador, entretanto este destino se justifica a partir da teoria do filósofo Quincas Borba. Vários são os motivos de tamanho declínio, mas a recusa de seu amor por Sofia é o golpe derradeiro, o fim, a loucura.

Podemos aventar que Sofia e Carlos Maria também flertam. Neste romance a temática do adultério paira no ar, contudo, não se realiza. Todavia, o narrador insinua ter faltado pouco para que Sofia se entregasse aos apelos da sensualidade.

“Ao lado dela, Carlos Maria não ficava mal. Era um rapaz galhardo, como sabemos, e trazia os mesmos olhos plácidos do almoço do Rubião. Não tinha as maneiras súbditas, nem as curvas reverentes dos outros rapazes; exprimia-se com a graça de um rei benévolo. Entretanto, se, à primeira vista, parecia fazer apenas um obséquio àquela senhora, não é menos certo que ia desvanecido, por trazer ao lado a mais esbelta mulher da noite. Os dois sentimentos não se contradizem; fundiam-se ambos na adoração que este moço tinha de si mesmo. Assim, o contato de Sofia era para ele como a prostração de uma devota. Não se admirava de nada. Se um dia acordasse imperador, só se admiraria da demora do ministério em vir cumprimentá-lo.” (ASSIS, 2012, pp. 156 - 157)

O narrador aponta como Carlos Maria é apaixonado por si mesmo. Um narcisista. Se comporta como se tivesse fazendo favor ao ar de respirá-lo. No mesmo capítulo o galhardo rapaz conversa com Sofia:

“(…) A noite era clara; fiquei cerca de uma hora, entre o mar e a sua casa. A senhora apostou que nem sonhava comigo? Entretanto, eu quase que ouvia a sua respiração Sofia tentou sorrir; ele continuou: - O mar batia com força, é verdade, mas o meu coração não batia menos rijamente; - com esta diferença que o mar é estúpido, bate sem saber por quê, e o meu coração sabe que batia pela senhora.” (ASSIS, 2012, p. 158)

Carlos Maria se declara a Sofia, deixando a moça espantada, com as lembranças do momento em que ela valsava em seus braços. Tal declaração abala as estruturas da jovem esposa de Palha, que numa confusão de sentimentos, enredada pelo desejo, porém obriga-se a conter seus anseios de adultério, embora os galanteios do valsista a tenham deixado deslumbrada. Entretanto, no capítulo LXXIV, pela manhã, depois de acordar, Carlos Maria começa a recompor a noite anterior, e ao fazer isto, relembra o que disse a moça e se arrepende de ter dito. Fato que o narrador nos revela ao dizer que tudo que o rapaz declarou era mentira. Ele nunca esteve em frente a casa de Sofia, o coração dele não bate por ela. Chega a pensar em desfazer a mentira, porém percebe que a emenda é pior que o soneto, por fim desiste. Sendo vaidoso, ao lembrar a véspera, fica feliz com os olhares dos outros sobre ele, “de inveja alheia, note-se bem; ele carecia deste sentimento ruim.” Parece que o narrador explora o desejo que Sofia nutre pelo galhardo rapaz, e assevera o espírito narcisista do parceiro do baile. Nos capítulos seguintes, a

esposa de Palha dispensa ao jovem os mais insistentes pensamentos, o que evidencia uma possível paixão. Apesar do rapaz reconhecer em Sofia uma moça atraente e uma boa valsista, o adultério aqui também não se concretiza, fica apenas no plano das ideias.

“Uma revoada de memórias entrou na alma de Sofia. A imagem de Carlos Maria veio postar-se ante ela, com os seus grandes olhos de espectro querido e aborrecido. Sofia quis arredá-lo, mas não pôde; ele acompanhava-a de um lado para outro, sem perder o tom esbelto e másculo, nem o ar de riso sublime. Às vezes, via-o inclinar-se, articulando as mesmas palavras de certa noite de baile, que lhe custaram a ela horas de insônia, dias de esperança, até que se perderam na irrealidade. (...) Recordou ainda outros encontros, palavras furtadas, olhos cálidos e compridos, e não chegava a entender que toda essa paixão acabasse em nada.” (ASSIS, 2012, pp. 206 - 207)

Podemos dizer que a senhora Palha se vê afetada emocionalmente pelas declarações mentirosas do rapaz; será que ela cometeria um adultério? Talvez este seja mais um mistério na obra machadiana que se configura como mais uma provocação desse seu narrador que lança pistas para que pensemos.

Segundo Barbieri (2003), o narrador ao desmascarar Sofia, por meio de palavras, vai desnudando os traços mais recônditos de sua alma, são gestos, atitudes e intenções, que vão asseverar o disfarce e emergir a dissimulação. Sobretudo, quando se depara em situações em que possam comprometê-la enquanto senhora pública casada e distinta, começa a representar e colocar em prática um jogo que a exclua de qualquer desvio da retidão moralizante. Lembrando o episódio do *coupé*, já mencionado neste capítulo, Sofia ao mesmo tempo que se sente ameaçada e subjugada por um monstro, querendo livrar-se dele, está preocupada com os olhares alheios que possam torná-la alvo de um escândalo. Entretanto, a lembrança dos galanteios feitos pelo nosso protagonista, “dona astuta” sente crescer em si o prazer de ser cortejada, mesmo envolvida em situações de risco a beira da transgressão, Sofia deleita-se com as circunstâncias lisonjeiras de outrora.

Os indícios que o narrador nos aponta permitem possibilidades de leitura. Será que a esposa de Palha não desejaria uma aventura que a tirasse do tédio doméstico? Contudo, o desejo de se mostrar como esposa fiel, casta, de postura ilibada, deixa aflorar o autocontrole de modo a sucumbir em si toda uma ânsia

avassaladora? Dúvidas, talvez, podemos apenas conjecturar possibilidades, todavia, o ciúmes do Rubião talvez, não seja tão inoportuno assim, temos que a nossa leitura nos leva a crer na paixão proibida, por ser um tema usual no século XIX. Porém não é este o fator principal. Temos as desconfianças de Rubião, e os apontamentos do narrador que nos levam a pensar no jogo de sedução de Sofia, como afirma Barbieri (2003), a personagem mostra-se desejável, reprimindo o desejo e deixando o pretense parceiro amoroso em permanente suspensão. Neste sentido, e ainda nos reportando a Barbieri (2003) que faz uma citação a Araripe, temos:

“Com linguagem emprestada à retórica dessa moralidade é que Sofia foi condenada como “mulher desonesta, senão descarada”, que, “chafurdada no sensualismo do luxo”, “adúltera em espírito” e, “depravada”, “hesita em satisfazer o hausto febricitante do seu erotismo vulgar e complacente”. (ARARIPE, apud BARBIERI, 2003, p. 34)

Fica evidenciado aqui o caráter dúbio e contraditório de Sofia, pois inescrupulosamente a moça mantém uma aparência social convencional, moralista, de senhora recatada, porém por trás desta superficialidade doméstica, esconde um espírito adúltero turbulento, que clama por aflorar. Mas a respeitabilidade de esposa permanece intocável. Assim, o jogo se instaura de maneira, que o lugar de Palha nunca seja usurpado.

Por outro viés, Sofia contém seus desejos em ebulição e direciona sua sensualidade na figura do marido, pois sabemos que a relação dos dois é bastante singular. Vejamos:

“-Você louva os outros porque sabe que ninguém é capaz de o desbancar. Anda, meu vaidoso, já te conheço. Palha, estendendo a mão e pegando-lhe no queixo, obrigou-a a olhar para ele. Vaidoso por quê? Por que é que era vaidoso? – Ai, gemou Sofia; não me machuques. Palha beijou-lhe a espádua; ela sorriu, sem tédio, sem dor de cabeça, ao contrário daquela noite em Santa Teresa, em que relatou ao marido os atrevimentos de Rubião.” (ASSIS, 2012, p. 161)

Depois do baile, marido e mulher conversam. Ela reclama que o sarau foi enfadonho, diz estar com dor nas pernas, pois havia dançado a noite toda ao que complementa que se não dançasse morreria de tédio. Palha acha que Carlos Maria dança muito bem, Sofia assegura que ele não dança mal, ele replica que sim, ele

valsa muito bem. O trecho assinalado representa o desejo que emana na intimidade do casal, fica bastante evidente que mesmo com dor nas pernas, depois das declarações de Carlos Maria, o narrador acrescenta que a jovem esposa está sem “dor de cabeça”, o que indica uma disposição sexual. Ao entendermos que uma das possibilidades de leitura seria um possível romance entre os dois valsistas, acreditamos que sendo Carlos Maria quem é, jamais se entregaria a uma paixão por uma mulher como Sofia, pois ele tem necessidade de ser idolatrado, a única que cumpriria este papel seria a prima de Sofia, Maria Benedita.

“Tal foi o início dos amores. Carlos Maria folgou se se ver assim amado em silêncio, e toda a prevenção se converteu em simpatia. Começou a vê-la, saboreou a confusão da moça, os medos, a alegria, a modéstia, as atitudes quase implorativas, um composto de atos e sentimentos que eram a apoteose do homem amado. Tal foi o início, tal foi o desfecho.” (ASSIS, 2012, p. 241)

E mais adiante:

“Oh! Como a *tornaria* feliz! Já a antevia ajoelhada, com os braços postos nos seus joelhos, a cabeça nas mãos e os olhos nele, gratos, devotos, amorosos, toda implorativa, toda nada.” (ASSIS, 2012, p. 244)

Note a exclamação do noivo: “Como a *tornaria* feliz!”: o grifo do autor realça a possibilidade do esposo de Maria Benedita fazer-se feliz, a idolatria da moça o tornaria feliz. E o narrador decreta: “toda nada”, a veneração de Maria Benedita indica anular-se, ao passo que para o galhardo rapaz narcisista a devoção da esposa o enleva. A adoração exacerbada que Carlos Maria nutria por si o impediria de unir-se à vaidade de Sofia, portanto, como perguntou Dona Fernanda: “Onde é que você bota os seus chinelos velhos, primo?” A indagação de Dona Fernanda refere-se ao dito popular: “Sempre tem um chinelo velho para um pé doente”, quer dizer, um chinelo adequado para cada pé, trocando em miúdos, os casais se completam.

Vamos ao avesso disso. Diante de um desfile de personagens interesseiras, vaidosas e traiçoeiras, uma nos chama a atenção pelas diferenças, Dona Fernanda. Sim, quem é está mulher? Gledson (2012) aponta “sobre qual é a visão que o romance nos dá da moralidade humana?” (p. 30). Dona Fernanda, certamente, é diferente das outras personagens, tem pouco mais de trinta anos, é casada com um

bacharel de Alagoas, deputado por outra província, e prestes a ser ministro de Estado. Nascida em Porto Alegre, é uma pessoa jovial, robusta e expansiva. Faz parte da comissão das Alagoas, juntamente com outras mulheres. Gledson (2012) afirma que muitos críticos a classificam de “a boa D. Fernanda”, mas será isso mesmo? Entretanto, não podemos deixar de salientar, que na prosa de Machado, seja difícil acreditar em uma personagem completamente desprovida de sentimentos egoístas. Precisamos pensar e questionar esta suposta bondade da gaúcha, haja visto que **Quincas Borba**, se constrói a partir da destruição, em que o jogo de interesses e as traições estão pautados pela própria teoria filosófica que é emblemática no romance.

Pensemos qual seu papel no romance. Um primeiro ponto a ser destacado é que D. Fernanda se transforma em elemento necessário na trama, pois através dela, Carlos Maria e Maria Benedita se casam, pois sendo o rapaz tão arrogante e narcisista e a moça tímida, jamais se encontrariam. Segundo Gledson (2012), temos que a comissão das Alagoas talvez seja um modo de exploração mais sofisticado do que os métodos de Sofia e Palha. Sofia por fazer parte desta comissão tem a oportunidade de ampliar suas relações pessoais com os poderosos, usando, é claro, os miseráveis de Alagoas. Gledson (2012) aponta que antes de determinarmos a bondade de D. Fernanda temos que avaliar alguns aspectos psicológicos da personagem. Ela é a casamenteira, promove a união do primo com Maria Benedita, sabendo que este enlace é embasado na incongruência dos dois: um exageradamente presunçoso, enquanto a outra submissa e tímida ao extremo. Apesar de todos seus esforços para saber por quem Maria Benedita nutria paixão, a informação lhe foi negaceada. Teófilo, seu marido é quem percebe e conta a ela. Mesmo contrariando o pedido da moça, ela conta tudo a Carlos Maria. D. Fernanda verdadeiramente não é discreta. Ela parece ter uma necessidade de amar os “fracos e tristes, de os fazer ledos e corajosos” (p. 233), Gledson (2012). Depois de receber uma carta de Maria Benedita que conta estar grávida, a moça pede que a novidade não seja divulgada a ninguém, mas a D. Indiscreta, revela tudo a Sofia, talvez pelo fato desta não ter filhos e querer magoá-la. Neste sentido, entendemos que a distinta senhora seria, nas palavras de Gledson, “ferinamente maliciosa”, (p.32).

Se pensarmos no declínio de Rubião, nem D. Fernanda, nem as outras personagens fizeram absolutamente nada que justificasse um consolo ao mineiro.

Rubião é internado em uma casa de saúde, a pedido de D. Fernanda. Depois a senhora vai à casa do ex-professor para pegar o cão e levá-lo à clínica para ficar junto a seu dono. A gaúcha fica consternada ao ver a situação de abandono que a casa se encontra. Pede para ver o cão e recomenda ao empregado que dê banho nele e o leve ao Rubião. Saem, ela e Sofia, antes porém o narrador declara que Sofia teria olhado de um lado para outro da rua para ver se não havia ninguém. Não queria ser vista por quê? O asco a incomodava. Segundo Gledson (2012) D. Fernanda “é a maior beneficiária da sua própria caridade.” (p. 31). Sim, o desejo de caridade é satisfazer-se, o outro, o objeto, é apenas o motivo. Neste sentido, ela esquece de Rubião por ocasião do nascimento da filha de Maria Benedita, a felicidade se sobrepõe a tristeza. É assim que o mundo gira...

“A caridade de Dona Fernanda é limitada ao extremo; ela é a única beneficiária. A despeito de suas declaradas boas intenções, é limitada por suas ações, pelo meio social, pelos seus preconceitos, pela necessidade de satisfazer as exigências de seu próprio caráter mais do que pela vontade de ajudar os outros.” (KINNEAR apud BARBIERI: 2003, p. 140).

Claro que não podemos elevá-la ao mesmo nível de mau caráter das personagens que compõem a obra, é justamente por isso que ela é diferenciada. Entretanto, em **Ler e Reescrever Quincas Borba**, de Barbieri (2003), destacando que um texto de Teodoro Koracakis aponta para a positividade de D. Fernanda, a gaúcha se diferencia das outras personagens por ser ela uma mulher movida pela ação, ora está fazendo algo ou levando alguém a fazê-lo. Para Koracakis (2003) a personagem chamou a atenção da crítica, porém, as opiniões sempre se mostraram divididas: de um lado a maioria dos críticos a veem como mulher bondosa e desinteressada, de outro, tendo o crítico inglês John Kinneer, que colocam em dúvida seu caráter estritamente benevolente. Apesar da temática central e que move a narrativa seja a teoria de Humanitas, D. Fernanda não cumpre a expropriação de Rubião, entretanto ela representa um mundo torpe, não deixa de fazer parte da engrenagem em que o mais forte engole o mais fraco.

Existe uma observação a ser feita à luz de Gledson (2012) no capítulo CXVII, o narrador nos conta uma história de um ébrio que, ao passar em frente a uma casa em chamas, pergunta à dona se a casa é dela, ela responde que sim, em seguida, ele pede licença para acender seu charuto em meio ao fogo que devorava a

choupana. O narrador estabelece uma relação, se não fosse a epidemia das Alagoas, talvez, não haveria casamento de Carlos Maria e Maria Benedita, concluindo que as catástrofes são úteis e necessárias. Certamente, Palha e Sofia acenderiam o charuto, e D. Fernanda, o que faria? Mais um mistério a ser desvendado. Contudo, Gledson (2011), em **Dossiê: Duas Crises Machadianas**, aponta que a suposta D. Fernanda, com sua aparência bondosa, enganou a maioria dos críticos, e que a dama é outra que acende o charuto nas desgraças alheias, a diferença é que os dela são mais refinados, como convém a jovem dama.

Não podemos esquecer de Dr. Falcão. No capítulo CLXVII, o médico e amigo da família de D. Fernanda, ao diagnosticar o mal de Rubião, constata que este sofria de amor. A princípio, conjectura ser Sofia o fruto de amor e desejo, anunciando que os dois podiam ter tido um romance. Sabemos que o adultério não se concretiza, mas a sedução houve, é baseado no sentimento de Rubião que o médico afirma o colóquio. D. Fernanda não acredita nesta possibilidade, pois para ela a moça é “tão correta e tão pura”. Todavia, o médico acredita na possibilidade. Ao sair, o médico transfere suas desconfianças para a própria gaúcha, aventando que, apesar de conhecer seu lado caridoso, não concatena com esta dedicação tão especial por alguém que não lhe é familiar, por quê? “Quem sabe se D. Fernanda não suspirou também por ele?” Vejamos o que tem a dizer Palha:

“Prometeu que apressaria o marido, e nessa mesma tarde expôs o negócio ao Palha. É uma grande *amolgação*, redarguiu este. E perguntou que interesse tinha D. Fernanda em tornar àquele negócio. Que o tratasse ela mesma! Era uma atrapalhação ter de cuidar do outro, de o acompanhar, e, provavelmente, de recolher e gerir algum resto de dinheiro que ainda houvesse, fazendo-se curador, como dissera o Dr. Teófilo. Um aborrecimento de todos os diabos.” (ASSIS, 2012, p. 295.)

D. Fernanda pede que Sofia e Palha se incumbam de tratar de Rubião, ao que Cristiano reage veementemente, pois o amigo já não lhe é conveniente. Mas, o que nos chama atenção na fala do marido de Sofia é a referência sobre o interesse da esposa de Dr. Teófilo em Rubião. Neste sentido, e sabendo das desconfianças do Dr. Falcão, e dos apontamentos de Gledson referentes aos motivos da caridade de D. Fernanda, podemos até pensar num sentimento amoroso, escondido, porém possível. Mencionando a caridade, temos o crivo do narrador que complementa:

“Sofia insistiu ainda. A compaixão de D. Fernanda tinha-a impressionado muito; achou-lhe um quê distinto.” A demência de Rubião não a impressiona. Contudo, retornando as palavras de Koracakis (2003), temos que uma obra literária pode ser lida de muitas formas, e que entre estas leituras não existe uma hierarquia de valores ou uma que seja correta, o que existe são leituras cabíveis. Na verdade, o que importa, não é o que o romancista quer dizer, e sim as possibilidades de leitura que o crítico/leitor tem a explicitar a partir da sua experiência de leitura. Nesta senda, não podemos afirmar que D. Fernanda seja má, podemos apontar para seu caráter empreendedor, e que suas ações não prejudicam ninguém, para Koracakis (2003) “são relações que visam um ganha-ganha, como se diz no jargão negocial – relações que podem ser vantajosas para os dois lados.” (p. 142) Porém, não podemos esquecer as dúvidas lançadas pelo Dr. Falcão anunciadas pela própria voz do narrador que, no mínimo, desperta a atenção e a curiosidade do leitor, mas que se transformam em mais um enigma.

Vamos agora ao Dr. Camacho um dos participantes efetivos da expropriação do nosso Rubião.

João de Sousa Camacho é formado em direito, pela faculdade do Recife. Começa a advogar, porém seu interesse é outro. Escreve um jornal político, sem partido mas com muitas ideias colhidas aqui e ali. Dono de estilo, segundo o narrador, meio magro e meio inchado. Traz a política no sangue; não lê literatura, ciências naturais, história, filosofia, artes. Não conhece grandes coisas de direito. Este é o novo amigo de Rubião, que fica embestado com a fala do bacharel, e honrado de ver-se confidente político do homem.

Camacho faz parte dos que desejam a fortuna de Rubião, assim como os outros, não tinha interesse em socializar-se com o mineiro, seu impulso é predatório. Entendemos que Camacho é mais um que faz parte da teia para enredar Rubião. O diretor do jornal *Atalaia*, se vale de uma adjetivação calculada, expondo ideias, confidenciando a respeito da política, tudo para ludibriar o mineiro, com promessas de uma carreira política em Minas Gerais, conquista o ex-professor, que passa a ser a presa, e as iscas são lançadas e o Rubião fica sem escapatória. O discípulo de Quincas Borba não entende a teoria criada por ele, como também, não é capaz de decifrar a linguagem manipuladora dos seus supostos amigos. Mesmo, ao final da

narrativa, Rubião não pôde compreender a frieza com a qual vinha sendo tratado, nem sequer perceber que seu capital já não é tão vultoso como antes. E a medida que o cabedal se esvai os amigos desaparecem.

“(...) e folheava, folheava, pulando adiante, voltando atrás, à toa, sem buscar nada, unicamente para o fim de despedir o importuno; mas o importuno ia ficando, por isso mesmo, e entreolhavam-se disfarçados. Camacho tornava ao libelo. Para ler, sentado, inclinava-se muito à esquerda, donde lhe vinha a luz, dando as costas ao Rubião. – Aqui é escuro, aventurou Rubião um dia. E não ouviu resposta, tão atento parecia o advogado na leitura dos autos. Realmente, pode ser importunação, pensou nosso amigo. (...) – Cansado, não? Camacho fez um gesto afirmativo, (...) – Voltarei, quando estiver menos atarefado. Estendeu-lhe a mão; Camacho segurou-lha ao de leve, e tornou ao papel. Rubião desceu a escada, aturdido, magoado com a frieza do seu ilustre amigo. Que lhe teria feito?” (ASSIS, 2012, p. 321)

Mesmo diante de tal frieza, nosso amigo não é capaz de identificar o motivo do desinteresse do advogado. Rubião tem dificuldades de entender o jogo de interesse de seus amigos, como também, é incapaz de compreender a lógica de Humanitas, muito menos a máxima: “ao vencedor as batatas”. Nem percebe que havia se transformado em matéria usada por seu “ilustre amigo”, e agora, em objeto descartado.

Salientamos, que além do herdeiro de Quincas Borba, D. Tonica, Maria Benedita e a mãe, são personagens provincianas também. Maria Benedita tem melhor sorte, mas está definitivamente subjugada à vaidade do marido. Sua mãe não se adapta a vida na cidade preferindo a vida na roça, e lá falece. D. Tonica tem a chance de casar-se, porém o narrador mina suas pretensões, com a morte do noivo dias antes de casar-se. Major Siqueira e D. Tonica frequentam o círculo de amizade do casal Palha, mas a medida que se constituía a ascensão do casal foram descartados. Da mesma forma, estes descartam Rubião de suas vidas no momento que a loucura se instaura na mente do herdeiro, também não tem compaixão. E o que resta? A teoria. É ela que move as personagens na narrativa, a constatação de que os mais fortes sobrevivem e os mais fracos sucumbem.

Se pensarmos no processo de leitura e que este perpassa por nossa experiência anterior, podemos aventar que Rubião carrega em si certa característica romântica. Ele alimenta uma paixão que o consome, que está apenas em sua ideia, é claro que ele é envolvido, mas é suficientemente fraco para detectar as falsas

ilusões. Seus sonhos, seu convite a Sofia de olhar o cruzeiro e pensar nele, a lua, a idolatria que tem pela amada nos parece com trejeitos próprios do romantismo. Além disso, no capítulo do passeio à Tijuca, já mencionado neste estudo, o narrador nos dá pistas de que, talvez, Rubião seja esta personagem decadente, assim como a estética anterior se configurava na execução deste, pois neste momento o romantismo já era visto com olhos críticos.

CAPÍTULO 5 – VOZES SOCIAIS

Como nossa análise versa por analisar o narrador de **Quincas Borba**, optamos por mencionar o discurso indireto livre como sendo um dos processos em que o narrador configura seu estilo. Assim, para Evanildo Bechara em sua **Moderna Gramática Portuguesa**, temos que:

“O discurso indireto livre estabelece um elo psíquico entre o narrador e o personagem que fala (...) o narrador associa-se a seu personagem, transpõe-se para junto dele e fala em uníssono com ele” (BECHARA, 2009, p.483)

Trata-se de uma maneira de abordar a mente das personagens misturando às vozes das personagens com a dele, revelando uma mensagem dúbia, às vezes, em que não se sabe ao certo de quem é a voz que fala, ou até mesmo, lançar pistas que vão colocar o leitor em xeque sem saber que rumo tomar. Antes, porém, num primeiro momento, vamos fazer algumas referências aos estudos feitos por Bakhtin em **Marxismo e Filosofia da Linguagem**:

“As suas intenções subjetivas terão um caráter criativo apenas quando houver nelas alguma coisa que coincida com tendências na comunicação socioverbal dos falantes em processo de formação, de evolução; e essas tendências dependem de fatores socioeconômicos. Para que se constituísse essa forma de percepção completamente nova do discurso de outrem, que encontrou sua expressão no discurso indireto livre, foi preciso que se produzisse alguma mudança, alguma comoção no interior das relações socioverbais e da orientação recíproca das enunciações.” (BAKHTIN, 2009, pp. 183 - 184)

Para entendermos melhor Bakhtin (2009), temos o ponto de vista de Lorck que nos parece muito interessante. Segundo o autor, o discurso indireto livre trabalha com uma apreensão direta de um discurso de outro, refere-se ao que foi vivido pelo outro e quais os efeitos recorrentes que este discurso produziu, é um híbrido de discurso direto e indireto. Dessa forma, ao serem relatados, a natureza dos fatos seria alterada ou teria-se a impressão de que a pessoa fala sozinha ou sofre de alucinações. Sendo assim, seu valor estilístico é imenso. Na verdade, para o artista, suas criaturas e seu mundo são “reais”, neste sentido, podemos dizer que o escritor não só os vê, mas também, os escuta, as ouve falar. Bakhtin, ainda,

aponta para a possibilidade de que o artista que ouve as vozes de suas personagens, como em um sonho, só poderá transmitir seus discursos de modo indireto livre. “É a forma por excelência do imaginário” (BAKHTIN, 2009, p. 190), é uma forma que o criador tem de perder-se no mundo maravilhoso por meio de sua imaginação criadora. Neste caso, não devemos esquecer que o romancista se dirige à imaginação do interlocutor, ou seja a matéria prima que o escritor produz como produto de seu pensamento serve para despertar no receptor as mesmas imagens vividas pelo escritor, neste sentido, o autor se dirige à imaginação de seu leitor, e não à razão deste.

Em seu artigo, acerca de Machado: “Discurso Indireto Livre em Machado de Assis”, Mattoso Câmara Jr. (2010), faz uma referência a Bally, que denomina que o discurso indireto livre é um discurso que cria um elo psíquico entre o narrador e a personagem. Ao invés do narrador deixar que a personagem fale por si, por meio do discurso direto, ou permitir que as mesmas fiquem nos bastidores para que o narrador fale por ela utilizando o discurso indireto, o narrador fica ao lado da personagem se associa a ela e se pronuncia em unísono. É um processo linguístico que permite ao indivíduo recorrer as palavras alheias para imprimir sua emoção. O discurso direto implica que o narrador saiu de cena para deixar que a personagem transmita seu estado emocional. Neste sentido, o discurso indireto livre tem se desenvolvido a partir do romance moderno. Para Mattoso Câmara Jr. (2010), Machado de Assis, apesar de seus conhecimentos psicológicos, não faz uso deste de maneira primordial para penetrar no íntimo de suas criaturas, ao contrário, ele se mantém separado delas e assume o papel de diretor de cena, ele utiliza o discurso indireto livre como um processo subsidiário “marcando (...) enunciações que convergem para a enunciação clímax do diálogo.” (CÂMARA, JR. 2010, p.8). Vale salientar que o discurso indireto livre se presta a versar os estados psicológicos das personagens. Ainda, para Mattoso:

“É que o discurso indireto desentranha o pensamento do seu clima emocional e o discurso direto obriga a uma formulação linguística integral, que cria um verdadeiro monólogo.” (CÂMARA JR., 2010, p. 11)

Vamos a um exemplo que vai nos ajudar a entender a citação acima na obra:

“Tão simples! Tão claro! Olhou para as calças de brim surrado e o rodaque cerzido, e notou que até a pouco fora, por assim dizer, um exterminado, uma bolha; mas que ora não, era um vencedor. Não havia dúvida; as batatas fizeram-se para a tribo que elimina a outra a fim de transpor a montanha e ir às batatas do outro lado. Justamente o seu caso. Ia descer de Barbacena para arrancar e comer as batatas da capital. Cumpria-lhe ser duro e implacável, era poderoso e forte. E levantando-se de golpe, alvoroçado, ergueu os braços exclamando: - Ao vencedor as batatas! Gostava da fórmula, achava-a engenhosa, compendiosa e eloquente, além de verdadeira e profunda. Ideou as batatas em suas várias formas, classificou-as pelo sabor, pelo aspecto, pelo poder nutritivo, fartou-se antemão do banquete da vida. Era tempo de acabar com as raízes pobres e secas, que apenas enganavam o estômago, triste comida de longos anos; agora o farto, o sólido, o perpétuo, comer até morrer, e morrer em colchas de seda, que é melhor que trapos. E voltava à afirmação de ser duro e implacável, e à fórmula da alegoria. Chegou a compor de cabeça um sinete para seu uso, com este lema: AO VENCEDOR AS BATATAS. Esqueceu o projeto do sinete; mas a fórmula viveu no espírito de Rubião, por alguns dias: - Ao vencedor as batatas! Não a compreenderia antes do testamento; ao contrário, vimos que a achou obscura e sem explicação. Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão.” (ASSIS, 2012, pp. 71 – 72)

Podemos observar como o narrador vai alinhavando os sentimentos de detentor das “batatas”, de Rubião. Seus sonhos de glória se mesclam ao discurso do narrador, suas vozes se entrelaçam de maneira que entendemos que o protagonista compreendeu a verdadeira proposta do Humanitismo e que o mineiro colocando-se no topo da “cadeia social”, iria abastar-se do banquete da capital, com a certeza que é um vencedor. Todavia, como sabemos, o entendimento de Rubião se mostra falho. Temos também a fala final do narrador: “o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão”, visto que de um lado do chicote temos o dominador, do outro, o dominado, neste momento, o ex-professor detém o cabo na mão, porém ele irá vivenciar a dor do lado oposto, como se o círculo se fechasse. A voz do narrador nos revela o ponto de vista do herdeiro, como também, denuncia seus sonhos de grandeza e de domínio, haja vista, a posição do chicote. O discurso indireto livre, neste caso, nos ajuda a entender onde o narrador quer chegar, lançando pistas, demonstrando ao leitor que conhece tudo a respeito da personagem, entretanto, esta confiabilidade com a qual o narrador nos faz crer que tudo sabe, em outros momentos planta suas dúvidas.

“Machucado, separado do amigo, Quincas Borba vai então deitar-se a um canto, e fica ali muito tempo, calado; agita-se um pouco, até que acha

posição definitiva, e cerra os olhos. Não dorme, recolhe as ideias, combina, relembra; a figura vaga do finado amigo passa-lhe acaso ao longe, muito ao longe, aos pedaços, depois mistura-se à do amigo atual, e parecem ambas uma só pessoa; depois outras ideias... Mas já são muitas ideias, - são ideias demais; em todo caso são ideias de cachorro, poeira de ideias, - menos ainda que poeira, explicará o leitor. Mas a verdade é que este olho que se abre de quando em quando para fixar o espaço, tão expressivamente, parece traduzir alguma coisa, que brilha lá dentro, lá muito ao fundo de outra coisa que não sei como diga, para exprimir uma parte canina, que não é a cauda nem as orelhas. Pobre língua humana!” (ASSIS, 2008, pp. 81 - 82)

Neste trecho, o narrador usa o discurso indireto livre para tentar expressar os sentimentos do cão, de abandono, de melancolia, sentimentos próprios de um ser humano. O narrador fala de ideias, poeira de ideias, neste sentido, pode o leitor questionar, que ideias são estas? Ele atribui ao olhar do cão algo que ele não sabe como dizer, e alude que o cachorro tem poderes de pensamento, e ao final, “Pobre língua humana!”. Podemos dizer que existe uma mensagem implícita que não podemos atinar com certeza, pois acreditamos que as intromissões do narrador nos deixam com dúvidas a respeito do que afinal ele quer dizer. Mas, entendemos que este narrador se isenta da onisciência e se vale do discurso indireto livre anunciando que tem pouco conhecimento do interior das suas criaturas, e deixa que o leitor busque ao desenrolar dos acontecimentos as respostas aos seus questionamentos. É possível dizer que o romancista, ao assumir a postura narrativa deslocando-se, escondendo-se, usando a voz em terceira pessoa, ora, em primeira e a voz autoral, ele quebra com a expectativa desafiando as regras da onisciência, por assim dizer, da estética realista.

“Este Quincas Borba, se acaso que fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo náufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena.” (ASSIS, 2008, p. 50)

Mas como vimos aqui, apesar do autor às vezes lançar mão do discurso indireto livre, ele não deixa de se pronunciar de modo incisivo, como aqui, questionando se o leitor leu **As Memórias Póstumas de Brás Cubas**, pois se leu, ele deverá saber quem é o Quincas Borba. Podemos acrescentar que não conseguimos desconsiderar as marcas do autor no narrador, pois temos que considerar a presença do autor implícito. De modo que o discurso indireto livre é um recurso no qual o narrador mescla sua voz com as das personagens é recorrente na

narrativa mas não é predominante. Pois o narrador machadiano em **Quincas Borba** segue sendo um narrador que se sobressai às personagens, impondo seu timbre.

“O que o autor cria não é uma imagem de si próprio. Cada pincelada que implique o seu *alter ego* ajudará a moldar o leitor, tornando-o no tipo de pessoa que sabe apreciar tal personagem e o livro que escreve.” (BOOTH, 1980, p. 107)

Sendo um narrador em terceira pessoa onisciente ele deveria ter acesso a tudo que as personagens pensam, tudo que se passa com elas, saber de sua intimidade, de seus desejos, e transmitir estas verdades ao seu leitor. Mas, na verdade, ele faz exatamente ao contrário, provando que é um narrador pouco confiável, volúvel, agressivo, perambulando pela narrativa, dando o ar de sua graça, orquestrando as ações para depois deixar a batuta de lado e a seguir colocar-se sob a luz dos holofotes. Um narrador intrometido cuja a ironia ultrapassa a melancolia do homem e nos faz chegar ao riso. Não ao riso da alegria, mas o riso impotente que constata a verdadeira constituição humana, do pessimismo que se insere na existência, da suspeita de que a sociedade de ontem é a mesma de hoje, e talvez, do amanhã.

Tendo em vista as múltiplas vozes do narrador que brotam do discurso e a forma com a qual o narrador, a partir do universo ficcional e de uma liberdade criadora, elabora a sociedade brasileira, precisamos pensar em como este discurso vai dar feição à obra.

Neste sentido, Bakhtin (2010), em **Questões de Literatura e de Estética**, afirma que a pessoa que fala e o discurso por ela proferido constituem a especificidade do romance, tornando o gênero original. Contudo, o romance não representa tão somente aquele que fala, muito menos, este ser que fala não é representado apenas como falante. Este homem pode agir e sua ação é ideológica, como também, está associada ao discurso (mesmo sendo virtual), e a uma razão ideológica e assume uma posição ideológica definida. O comportamento e a ação de suas personagens são imprescindíveis tanto para a experimentação quanto para a revelação desta ideologia da palavra que emana do autor. Em **Os Gêneros do Discurso** (1980), Tzvetan Todorov aponta que para Bakhtin aprender a falar é aprender a elaborar enunciações. É possível entender a representação do discurso

literário como um discurso dentro de outro discurso e que o discurso da prosa se edifica a partir da transmissão da palavra do outro, abrangendo a multiplicidade de pontos de vistas, pontos de contato que irão interagir entre si e que vão garantir o conjunto da obra literária como um todo harmonioso e constituinte de ideias.

Entendemos que Bakhtin concebeu o dialogismo como ciência, pois o autor russo considera-o como modo de sistematização do conhecimento que ordena as partes num todo, inclusive a construção da percepção, dessa forma, o dialogismo além de se configurar como método de investigação, se fundamenta como categoria estética e filosófica. Assim, para Todorov (1980) a visão de Bakhtin nos revela uma relatividade na percepção entre a mente que percebe e a coisa percebida, neste sentido, há uma diversidade de focalizações, quer dizer o olhar do indivíduo lançado ao mundo cria uma simultaneidade de percepções. Por este viés, a percepção do sujeito se estabelece por uma “lei de posicionamento” que vai determinar o campo visual de focalização. Assim, por este prisma, o autor vai construir seu texto a partir de aspectos da realidade que seu olhar pretende abarcar, para que no momento da criação, possa estabelecer através do discurso do narrador, uma relação entre as personagens dentro de uma perspectiva dialógica.

Vejamos um exemplo de como Machado traz para o texto referências que dialogam com as personagens e com a engrenagem do enredo:

“Um criado trouxe o café. Rubião pegou na xícara, e, enquanto lhe deitava açúcar, ia disfarçadamente mirando a bandeja, que era de prata lavrada. Prata, ouro, eram os metais que amava de coração; não gostava do bronze, mas o amigo Palha disse-lhe que era matéria de preço, e assim se explica este par de figuras que aqui está na sala, um *Mefistófoles* e um *Fausto*. (ASSIS, 2012, p. 48)

Nota-se que o narrador trouxe para a cena Fausto, personagem de uma lenda alemã, que foi narrada por Goethe no século XVIII, que vende sua alma a Mefistófoles, um demônio, em troca de juventude, poder, sabedoria e prazer. Neste instante, encontramos o ricoço em um momento de reflexão a respeito de ouro, prata, bronze, e de quais metais são os seus preferidos. O narrador destaca os anseios de grandeza do mineiro que prefere ouro e prata, e não o bronze. Contudo, menciona as figuras de bronze presenteadas pelo amigo Palha. Fica clara a situação que se instaura neste momento, podemos perceber que o narrador está sinalizando

a respeito de quem é na verdade o amigo de Rubião, pois o presente que ele lhe deu já indicia o caráter maquiavélico de Palha, configurando que a amizade não é sincera, está pautada no interesse apenas. Assim como Fausto, Palha se deixa seduzir por desejos de poder e riqueza e tem em Rubião a possibilidade de concretizar seus sonhos de capitalista. O ex-professor não gosta do bronze por saber que seu valor, comparado ao ouro e a prata, fosse bem inferior, e a ele nada que representa-se pouco valor não combinava com seu desejo de ostentação. Entretanto, como tem pouca sabedoria, não sabe de toda uma simbologia que este metal carrega ao longo da civilização.

Temos também a presença do narrador que parece estar posicionado na sala como sugere o termo “aqui”; “assim se explica este par de figuras que *aqui* está na sala”. Machado utiliza o dialogismo para assegurar como uma referência vem estabelecer uma relação entre Fausto e a situação narrada. Isto é, o narrador vai desenhar ao leitor quem é este amigo de Rubião, a imagem de Fausto vindas das mãos de Palha indica que a personagem possivelmente se venderia para conquistar seus desejos. É o observador que vai buscar no discurso de outros os elementos necessários para a sua composição artística. Neste sentido, podemos destacar a habilidade de Machado de Assis de captar não só o discurso alheio como objeto de reflexão com o qual examina suas personagens, como também, o funcionamento dos movimentos sociais, históricos e políticos de seu tempo e de como esta habilidade é reportada para dentro do discurso de modo a configurar a ação humana em face da engrenagem social. Detentor e conhecedor do discurso, o escritor cria um narrador que possui o dom de absorver a pluralidade de discursos, de vozes de outros autores literários ou não que dialogam com o mundo, de maneira que o conhecimento destes discursos está a serviço da ação de suas personagens. Dessa forma, o discurso ganha um estatuto de superação de sentidos, ou seja, seu significado vai além do que as palavras expressam. Vejamos o que Bakhtin tem a nos dizer a respeito do discurso:

“O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). Estas ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (*paroles – langues*), este movimento do tema que passa através de línguas

e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilinguismo social, sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca. (...) O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais.” (BAKHTIN, 2010, pp. 74 - 75)

São os discursos “alheios” que vão permitir ao narrador articular seu discurso, de modo a interagir com o discurso das personagens, para assegurar um elo de entendimento entre os discursos que se fundem entre si, vão ao encontro à caracterização das personagens, vejamos:

“Onde li eu que uma tradição antiga fazia esperar a uma virgem de Israel, durante certa noite do ano, a concepção divina? Seja onde for, comparemos-la à desta outra, que só difere daquela em não ter noite fixa, mas todas, todas, todas...O vento, zunindo fora, nunca lhe trouxe o varão esperado, nem a madrugada alva e menina lhe disse em que ponto da terra é que ele mora. Era só esperar, esperar...” (ASSIS, 2012, p.106)

O narrador neste trecho fala a respeito da espera por um marido por D. Tonica. Para tal, ele menciona a Virgem Maria, porém ao fazer uma comparação entre as duas mulheres, o narrador brinca com esta história antiga como se não soubesse dela. Evidentemente que a história da concepção de Cristo seja conhecida por todos, como ele não saberia? Por meio da ironia o nosso narrador estabelece um diálogo referente a espera de uma com a espera da outra, sendo que a última, tem todas as noites para esperar o “varão” que ela tanto anseia, ao passo que a primeira teve a providência divina que trouxe-lhe o marido e o filho. O narrador coloca esta expectativa da moça ao nível do impossível, isto é, o vento, a madrugada, e mesmo o elemento religioso, atestam a impossibilidade de D. Tonica arrumar um marido. Ao buscar a história da Virgem, o narrador, habilidosamente, constrói um quadro irônico em que visa abalar a crença religiosa de cada um, inclusive trata com desdém, pois ele diz: “Onde li que uma tradição antiga fazia esperar a um virgem de Israel, durante certa noite do ano, a concepção divina?”, assumido, assim, uma posição de distanciamento em relação aos acontecimentos bíblicos, como se ele dissesse “não sei onde li, você sabe?”

O dialogismo bakhtiniano pode nos ajudar a atentar para a construção das várias vozes discursivas que compõem **Quincas Borba**. Assim, conforme Bakhtin (2013) o artista sabe que as palavras do outro estão dispersas no mundo, neste sentido, ele precisa ter um ouvido sensível para orientar-se e buscar sua relevância

específica, isto é, perceber quais são importantes para criar seu discurso, quais servirão ou não para seus fins de criação. Sabemos que Machado de Assis tinha esta habilidade de examinar sutilmente, na prática cotidiana, as nuances do discurso do outro de modo a absorver sua essencialidade, como um filtro, adequando-as conforme suas intenções narrativas. Devemos considerar a capacidade machadiana de reconhecer e tirar da realidade a matéria discursiva referente à realidade brasileira, que vai compor sua obra. Percebemos um comportamento lúcido do autor em relacionar à dinâmica da narrativa a crítica à história do Brasil, sinalizando o embate entre o indivíduo e sua obscuridade problemática e uma sociedade cujo atraso nos parece se perpetuar até os dias atuais, apesar de momentos em que esta nebulosidade social parece desaparecer, quando as aspirações nacionalistas assumem uma tonalidade esperançosa.

Segundo Gledson (2003) em **Ficção e História**, os anos em que transcorre a ação de **Quincas Borba** foram importantes e decisivos para a história brasileira. O estudioso inglês aponta as mudanças no Brasil e seu reflexo dialógico na obra machadiana. Para o autor, os objetivos de Machado iam além da realidade social brasileira que simboliza, no caso de **Quincas Borba**, uma sociedade em mutação o que fica claro se olharmos para o casal Palha e o Major Siqueira. As diferenças de classes sociais existem, porém a possibilidade de ascensão se concretizam, no caso de Palha, um comerciante esperto alcança destaque financeiro e social, já o Major Siqueira, cuja pobreza destoava dos anseios de riqueza do casal Palha, sendo depois descartado por não ser uma amizade promissora. O recebimento de herança sem a força do trabalho se configura na figura de Carlos Maria que tem no recebimento do espólio da mãe uma maneira de garantir seu futuro enquanto “parasita narcisista”. Casa-se com Maria Benedita uma moça sem fortuna e nem poder, filha de uma mulher provinciana que tem uma fazenda com poucos escravos e muitas dívidas, situação muito comum no Rio e no nordeste do país, e que a possibilidade de um casamento milionário seria a solução dos problemas financeiros.

O que fica destacado no romance é a contaminação dos princípios de modernização da nossa cultura aos moldes dos europeus, porém, estes desejos conflitam com uma sociedade estritamente escravocrata, com base em uma monarquia autoritária, e que tinha os anseios republicanos a bater em sua porta. Ainda tendo o reforço de Gledson (2003), destacamos que a questão da escravatura

estava ligada a aspectos da sociedade brasileira, sinalizando o atraso do Brasil, sintoma este que precisava ser disseminado por um país que tinha pretensões de modernização. Em **Quincas Borba** existe mais de uma menção a escravidão; como por exemplo vê-se em:

“Um criado trouxe o café. (...) Era espanhol; e não foi sem resistência que Rubião o aceitou das mãos de Cristiano; por mais que lhe dissesse que estava acostumado aos seus crioulos de Minas, e não queria línguas estrangeiras dentro de casa, o amigo Palha insistiu, demonstrando-lhe a necessidade de ter criados brancos. Rubião cedeu com pena. O seu bom pajem, que ele queria pôr na sala, como um pedaço da província, nem o pôde deixar na cozinha, onde reinava um francês, Jean; foi degradado a outros serviços.” (ASSIS, 2012, p. 48)

A relutância de Rubião em abrir mão de seus escravos está configurada à tradição, implica em um atraso de uma sociedade que via no fim da escravidão uma ameaça a seus lucros. O ex-professor tradicionalmente retratado quer manter um recurso degradante em meio a um mundo em mutação em que este comércio escravagista já se mostra decadente. Palha, por sua vez, alerta para a necessidade de mudanças tendo vistas a um contexto universal, com tendências a um novo regime instituído pelo capitalismo como um novo horizonte a ser alcançado. Por outro lado, o pajem que Rubião quer perto de si ficou relegado a afazeres mais discretos e sem muita importância, indiciando talvez, uma solução obscura em manter a escravidão as escondidas, pois como sabemos, havia uma imposição forte por parte do governo inglês em acabar com a escravidão, que certamente não poderia continuar indefinidamente, mas o Brasil ainda a manteve por algum tempo.

Percebemos que em Machado esta questão abolicionista não se apresenta de modo contundente. Talvez, e recorrendo às palavras de Gledson (2003), representar os escravos como uma classe lutando por seus direitos, como também, asseverar a luta de outros em prol do movimento abolicionista não fazia parte da verdade, pois a abolição se consolidou, embora de forma retardada e com base em muita relutância, por parte dos dirigentes do Brasil, seguindo as pressões antiabolicionistas que se configuravam na época. A Propósito da Guerra Civil Norte Americana, Gledson (2003) aponta que o conflito trouxe a baila novos argumentos a respeito da escravidão ser uma instituição arcaica e que impedia o desenvolvimento da nação. O romancista se vê diante de um problema: como representar uma classe

em mudança se esta não operou por si a transformação, seus interesses foram representados por outros? A solução é encontrada na figura de Rubião que não representa uma classe, mas que poderia representar a nação brasileira. Assim, percebemos ser o herdeiro, e talvez por esta condição, em que a riqueza lhe vem sem esforço algum, um desajustado, um anti-herói, com ideais românticas e ultrapassadas, uma visão de mundo que não coaduna com o momento em transformação que vive. A transformação de Rubião de ex-professor a herdeiro capitalista da noite para o dia, sua condição de “peixe fora da água”, vivendo em uma sociedade a qual não faz parte, seus sonhos de grandeza, de glória, conservador e ingênuo, nutrindo um amor idealizado aos moldes românticos, portanto decadentes, se pensarmos no novo ideário literário que florescia, caracteriza um ser que destoa do momento.

A alegoria do Brasil se faz na medida direta em que o país foi condicionado a assumir mudanças com as quais não estava amadurecido o suficiente para recebê-las. A ideia do novo se misturava com o velho, sem que o fardo do velho fosse suplantado pelo novo que surgia. O diálogo se estabelece a partir da representação que figura em Rubião, que enriquece e desperdiça sua fortuna na mão de aproveitadores que investem seu capital no exterior.

“ – Sim, mas eu preciso ir a Minas, teimou Rubião. – Para quê? Perguntou Camacho. Palha fez-lhe igual pergunta. Para que iria a Minas, salvo se era negócio de pouco tempo. Ou já estava aborrecido da Corte? – Não, aborrecido não estou; ao contrário...Ao contrário, gostava muito dela; mas a terra natal, - por menos bonita que seja, - um lugarejo, - dá saudades à gente; - ainda mais quando a pessoa veio de lá já homem. Queria ver Barbacena. Barbacena era a primeira terra do mundo. Durante alguns minutos, Rubião pôde subtrair-se à ação dos outros. Tinha a terra natal em si mesmo: ambições, vaidades da rua, prazeres efêmeros, tudo cedia ao mineiro saudoso da província. Se a alma dele foi alguma vez dissimulada, e escutou a voz do interesse, agora era a simples alma de um homem arrependido do gozo, e mal acomodado na própria riqueza. Palha e Camacho olharam um para o outro... Oh! Esse olhar foi como um bilhete de visita trocado entre as duas consciências. Nenhuma disse seu segredo, mas viraram os nomes no cartão, e cumprimentaram-se. Sim era preciso impedir que Rubião saísse; Minas podia retê-lo. Concordaram que lá fosse; mas depois, - alguns meses depois; - e talvez o Palha fosse também. Nunca vira Minas; seria excelente ocasião. (ASSIS, 2012, p. 136)

Percebe-se que o tom saudoso de Rubião vai ao encontro do que havíamos mencionado a respeito do nosso amigo carregar um si resquícios de um certo romantismo, este desejo de buscar na terra natal o aconchego configura um

desconforto com a situação atual. Sendo o nosso protagonista uma alegoria do Brasil, certamente o novo, as tendências de modernização o deixam confuso diante do despreparo para abarcar horizontes novos que se alinham à frente. A simbologia que constitui a nação representada por Rubião, adquire a cor da contradição, da transitoriedade, do novo que surge e que a dificuldade de assimilação do funcionamento da engrenagem que processa as mudanças políticas, sociais e culturais. Momento em que a nação provinciana está com dificuldades de ajustar-se: o desejo é de abraçar o novo que se anuncia, mas a alma está impregnada do velho. O contraste se efetiva nas figuras de Palha, Sofia e Camacho, representantes do novo que surge, se adaptam bem à nova ordem, constituem a burguesia em ascensão, a busca do capital. Por isso, no trecho acima Palha e Camacho entreolham-se, não poderiam deixar a possibilidade de aquisição do capital escapar por entre os dedos. Mais à frente, Camacho investe na vaidade de Rubião falando em eleições, Palha traz o objeto de encantamento do ex-professor, Sofia, mais uma vez ele usa a esposa para justificar um passeio a três num futuro próximo a Barbacena. Estas prerrogativas demovem o mineiro de voltar ao passado, de buscar na província o equilíbrio, o ajuste que lhe falta. O anseio pelo dinheiro torna o trio de usurpadores vazios, sem consistência moral, repletos de uma artificialidade que simboliza as ideias liberais. Para Gledson:

“Machado, como é bem sabido, desaprovava as tendências deterministas presentes em tantos dos movimentos intelectuais na segunda metade do século XIX: o Positivismo, o Darwinismo social e o Naturalismo, para citar os mais óbvios, embora ele possa censurar até Schopenhauer (que sem dúvida, o influenciou) pela mesma razão. Mas ele percebeu a importância desses movimentos, tanto em termos históricos como filosóficos e, nessa medida, Palha tenha (de maneira bastante realista, para o tipo que ele é) tão pouco interesse em filosofia quanto pela política, a sua ascensão ilustra o egotismo cada vez mais sofisticado que representava o Humanitismo.” (GLEDSON, 2003, p. 89)

Pode-se dizer que as ideias científicas em ebulição estivessem em desalinho com uma sociedade que pretendia ser, mas no íntimo estava longe de ser. Temos em Machado alguém que percebeu as mudanças e delas compôs na linguagem e o fez colocando nas próprias vozes dos autores a diversidade social que se instaurava no contexto brasileiro. O romance se faz por meio de um narrador que com uma criticidade reflexiva que emana por meio de vozes múltiplas em seu discurso. Embora em Machado tenhamos um narrador de voz forte e presente,

podemos destacar neste sentido uma certa polifonia em seu estilo. Sobretudo no fato de que este narrador, como vimos acerca do discurso indireto livre, circula livremente e com muita intimidade por entre as diversas vozes que seu discurso evoca.

“O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. Trata-se de uma “mudança radical da posição do autor em relação à pessoas representadas”, que de pessoas coisificadas se transformam em individualidades.” (BEZERRA, 2005, p. 194)

Na caracterização de suas personagens Machado empresta a elas um tom que vai do trágico ao cômico. A teoria de Humanitas, por exemplo, reflete as duas facetas, pois é inegável a sátira com a qual o narrador trabalha a teoria como um modo de abordagem velada as outras doutrinas da época. A outra face está inscrita a partir de uma crueldade insana que justifica os meios pelos quais o homem alcança seus objetivos mais torpes, na verdade o Humanitismo, nas palavras de Gledson em **Impostura e Realismo** (1999), além do entendimento da sociedade e da história, Quincas Borba proclama que a escravidão se faz necessária, pois o frango que é colocado na mesa foi alimentado pelo negro que plantou o milho.

Entendendo a polifonia como um conjunto de vozes independentes que se afinam, vemos que o narrador representa o discurso coletivo que configura em **Quincas Borba** uma diversidade social que permeia as articulações ativas da cultura brasileira:

“A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equípolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. A consciência da personagem é a consciência do outro, não se objetifica, não se torna objeto da consciência do autor, não se fecha, está sempre aberta à interação com a minha e com as outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade. Essas vozes possuem independência excepcional na estrutura da obra, é como se soassem ao lado da palavra do autor, combinando-se com ela e com as vozes de outras personagens.” (BEZERRA, 2005, pp. 194-195)

A pluralidade de vozes se configuram como um recurso que vai estruturar a obra como forma de sentido. São estas “consciências” e “vozes”, que vão estabelecer um ponto de contato, de modo a emergir e configurar um diálogo e que “um novo texto seja tecido” (BAKHTIN, 2013, p. 296).

Machado traz em sua obra uma abordagem de momentos decisivos de nossa sociedade, o processo social que mesmo partindo da alegoria abarca em si uma condição que abrange o homem universal, configurando à narrativa machadiana uma singularidade acerca das vozes que dialogam com o passado, com o presente e com o futuro a propósito de uma visão abrangente com vistas na modernidade que fez do romancista um precursor.

CAPÍTULO 6 – O HUMOR IRÔNICO DO NARRADOR

Tendo em vista os deslocamentos do narrador e de como ele se vale de subsídios que vão assegurar seu estilo volúvel e pouco confiável, percebemos que em suas obras, e precisamente em **Quincas Borba**, há um toque de humor que margeia as mazelas sociais em que as personagens estão inseridas. No sentido de que a partir de pontos negativos, nosso narrador os apresenta sutilmente com humor, de modo a unir o trágico e o cômico, dando à matéria narrada um tom satírico, e ao texto um efeito zombador.

O narrador nos faz participar de uma narrativa criativa, instigante, com tons de humor que nos permite um risinho meio amarelo, duvidoso, de canto da boca, sem a certeza de que o riso inseguro se transforme em uma gargalhada segura, pois com os deslocamentos deste narrador que parece estar em toda parte e até nos conhece, parece que ele vai saltar das páginas do livro e nos dar uma bofetada por falta de atenção, para não dizer algo mais grave. Sendo assim, ao tratar deste narrador, não podemos deixar de destacar o tipo de humor que o caracteriza. Este humor já se faz presente na própria escolha anedótica que embala o romance.

Vejamos: o Humanitismo (mencionado no capítulo 2 deste estudo) que a princípio nos é revelado pelo seu criador, um filósofo louco, que parece sem sentido, mas é puro sentido, na medida direta que nós avançamos na leitura. O filósofo que pensa ser santo Agostinho e que tem como enfermeiro um professor fracassado que se agrega a ele pensando em seu legado. Uma viúva negra que prende em sua teia o Rubião e o mata sem ter consumado a sedução. Rubião em seus sonho de grandeza deseja ser o Marquês de Barbacena, para depois, com a mente no abismo, ser Napoleão III. O marido cujo sobrenome é Palha, um canalha, e que tem o nome de Cristiano, cuja raiz é Cristo, mas às avessas. Um pretense político de conhecimentos superficiais das coisas, e que se coloca em cima do muro sem ideais altruístas a serem alcançadas e de discurso enfadonho, cheio de adjetivações. Um narrador em terceira pessoa, que usa a voz em primeira para fazer suas intromissões asseverando o juízo do leitor nos levando ao riso.

Toda esta galeria de personagens que assumem em certos momentos um tom jocoso, e que dão à narrativa um ar cítrico, estão ancorados em uma base de humor e ironia, traços marcantes na obra machadiana. Em se tratando de ironia, vamos à uma citação que Alfredo Bosi faz a Meyer, em **Brás Cubas em três versões Estudos Machadiano**, em que o autor cita Augusto Meyer:

“Humor que oscila entre a móvel jocosidade na superfície das palavras e um sombrio negativismo no cerne dos juízos. Humor cuja “aparência de movimento” feita de piruetas e malabarismos mal disfarça a certeza monótona do nada que espreita a viagem que cada homem empreende do nascimento à hora da morte. Humor que decompõe as atitudes nobres ou apenas convencionais, pondo a nu as razões do insaciável amor-próprio, das quais a vaidade é o paradigma e a veleidade o perfeito sinônimo. Humor que mistura a convenção e o sarcasmo na forma de máximas paradoxais. Humor, enfim, que parodia as doutrinas do século, positivismo e evolucionismo, sob o nome de Humanitismo, e as traz na boca de um mendigo aluado.” (MEYER, apud BOSI, 2006, pp. 29 - 30)

Consideramos o traço humorístico presente na obra machadiana basicamente nos reportando ao que Brás Cubas afirma ao dizer que escreve com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (2008). Talvez este seja o cerne da obra de Machado que vai imprimir em suas páginas uma descrença permanente com o mundo e os homens. Todavia, conscientemente adota uma postura humorística que visa retratar a irônica sociedade e os postulados filosóficos e cientificistas, de modo que o humor em Machado é em geral irônico.

A ironia está a serviço do escritor enquanto método discursivo que podemos encontrar em qualquer tipo de texto, é um artifício expressivo adotado pelo sujeito enunciativo, com o objetivo de estruturar o texto, como diria Beth Brait em **Ironia em perspectiva polifônica**, (2008). Ainda nos valendo da autora, o escritor embute em seu texto discursos provenientes de outros textos para colocá-los ou colocar-se em evidência, articulando “o já dito” para produzir efeitos pré-estabelecidos pelo narrador estrategicamente elaborados, por meio da ironia. Temos aqui um exemplo do “já dito”:

“Oh! Precaução sublime e piedosa da natureza, que põe uma cigarra viva ao pé de vinte formigas mortas, para compensá-las. Essa reflexão é do leitor. Do Rubião não pode ser. Nem era capaz de aproximar as coisas, e concluir delas, - nem o faria agora que está a chegar ao último botão do colete, todo ouvidos, todo cigarra.” (ASSIS, 2012, p. 188)

Observamos que este texto é preñado de várias considerações. Num primeiro momento, o escritor menciona a fábula da cigarra, que sabemos, trata-se da conhecida fábula de La Fontaine, história da formiga que passa o ano todo a trabalhar preparando-se para o inverno, enquanto a cigarra põe-se a cantar, sem preocupar-se com o inverno. Com a chegada da estação, a cigarra, sem abrigo e sem comida, pede a ajuda da formiga, que por sua vez, diz que ela deveria ter se preparado antes, como passou o verão a cantar que continuasse cantando. Uma fábula simples de cunho moralizante que o nosso narrador traz para ilustrar o dia de Rubião. Partindo do “já dito”, com um propósito novo, o narrador se dirige ao leitor insinuando reflexões a respeito da proximidade da fábula em relação ao enredo, como sendo do interlocutor, e não do Rubião por ele não ser capaz de relacionar as possibilidades de aproximação com sua história. Para ele, se compararmos a cigarra com o herdeiro de Quincas Borba, notamos que a vaidade, e a falta de trabalho colocam os dois no mesmo patamar, o que implica na derrocada de ambos. Assim, a fábula às avessas nos indica a total incapacidade do ex-professor de compreender a relação comparativa entre ele e a fábula da cigarra. Da mesma forma que a cigarra ostentou seu canto, o nosso protagonista ostenta sua riqueza sem preocupar-se em proteger-se contra o “inverno” que se anuncia em seu horizonte. Ou, ainda, segundo Gledson (2011), o narrador “vira tudo isso pelo avesso”, pois transforma as formigas em vítimas, elas é que estão mortas, ao passo que a cigarra triunfa “é ela que se ri”. Não seria difícil associarmos a cigarra com Sofia. Continuando, no mundo, do romance, fica claro que o trabalho não indica segurança, os que não trabalham podem cantar o ano inteiro. Dessa forma, a moral se perde. Os contornos que deveriam demarcar a moral das coisas e pautar o fazer humano, assumem tons indefinitos e imprecisos, os limites deixam de existir, as ações estão definidas em o que importa é onde chegar e não o como.

Neste sentido, para Brait (1996), a produção do texto a partir de relações com outros discursos tem o efeito de produzir sentido ao que está sendo dito como forma de contestar a autoridade, ou relativizar valores estabelecidos, configurando ao discurso um tom humorado de efeito irônico que assume uma unidade de significação, de maneira a “qualificar o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elementos” (BRAIT, 1996, pp.107-108).

Uma das melhores atuações do narrador se encontra no trecho a seguir. Rubião conversa com um cocheiro qualquer que lhe fala a respeito de um encontro entre uma mulher e um homem. Um encontro duvidoso, com características escusas. Os detalhes físicos da dupla em colóquio amoroso eram semelhantes as de Sofia e Carlos Maria. Este relato deixa Rubião abalado, ao que depois de alguns capítulos o narrador nos esclarece:

“...ou, mais propriamente, capítulo em que o leitor, desorientado, não pode combinar as tristezas de Sofia com a anedota do cocheiro. E pergunta confuso: - Então a entrevista da rua da Harmonia, Sofia, Carlos Maria, esse chocalho de rimas sonoras e delinquentes é tudo calúnia? Calúnia do leitor e do Rubião, não do pobre cocheiro, que não proferiu nomes, não chegou sequer a contar uma anedota verdadeira. É o que terias visto, se lesse com pausa. Sim, desgraçado, adverte bem que era inverossímil; que um homem, indo a uma aventura daquelas, fizesse parar o tîlburi diante da casa pactuada. Seria pôr uma testemunha ao crime. Há entre o céu e a terra muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia, - ruas transversais, onde o tîlburi poderia ficar esperando.” (ASSIS, 2012, p. 208)

Aqui o narrador, em um de seus melhores momentos humorísticos, aparentemente faz com que o seu interlocutor acredite no adultério entre Sofia e Carlos Maria, para depois zombar do leitor chamando-o de desgraçado e confuso, por não estar atento à leitura. Considerando as palavras de Brait temos que a interrupção do narrador, que corta a linha narrativa para dar palpites, é um recurso que pode configurar ironia ao texto:

“Quando um narrador insiste em interpor incisos ao que está sendo narrado, interrompendo a linearidade sintagmática para apontar para a maneira como está atento à pertinência existente entre o que está sendo narrado e a forma de narrar, certamente ele poderá fazê-lo de forma a atrair a atenção do leitor para a enunciação. Essa poderá uma forma de ironizar, por exemplo, a ilusão desse narrador sobre seu domínio, seu controle da relação existente entre as palavras e as coisas.” (BRAIT, 2008, p. 146)

Tendo em vista a estrutura do discurso irônico do narrador de **Quincas Borba**, pensamos que, certamente, este leitor deve ter folheado as páginas, copiosamente, do livro no intuito de saber mais detalhes a respeito do suposto romance, para depois, perceber que suas indagações caíram por terra. O narrador engana o leitor, quebra a imagem de confiança que vinha compondo ao longo da narrativa, acusa-o de desatento, pois o cocheiro não citou nomes. Este narrador cria a ilusão de um adultério que não houve, por meio da ironia ele deixa seu interlocutor

sem chão com dúvidas a respeito do que está sendo narrado. Não podemos esquecer que alguns romances da época tinham no adultério uma marca na narrativa, a Virgília, por exemplo, o romance que antecede a este, Eça de Queiroz e Flaubert, também foram autores que se valeram do adultério para comporem suas narrativas. Talvez, o leitor machadiano estivesse focado neste tema a ponto de acreditar nas investidas do narrador que sugeria tal enfoque. Podemos entender que a matéria prima de que se vale o escritor neste romance não é o adultério, pois sabemos que “desvario embora, lá tem seus métodos”. O narrador segundo Barbieri (2003) está revirando o romance pelo avesso, lançando pistas falsas para ativar a credibilidade do leitor e se diverte com tal credibilidade com um fato que não passou de um comentário feito por um cocheiro. Não podemos deixar de salientar que a narrativa machadiana está permeada de muitas citações. O “já dito”, é tratado de maneira a subverter e dar um tom de humor ou não. Nas palavras de Brait (1996), o discurso literário adota o processo irônico como meio de contrapor-se a valores tidos como verdadeiros com o objetivo de desmascará-los, porém, o discurso irônico não se presta apenas a propósitos nobres, visa, inclusive, manipular e conquistar o leitor a partir de temas menos dignos. Então, a ironia é “(...) uma citação, ou seja, o ironista convoca em seu enunciado, sob forma de alusão ou de paródia, um universo axiológico (coletivo ou individual) estabelecido em outros discursos e com o qual ele não compartilha.” (BRAIT apud BERTRAND, 1988, p. 21). Tendo em vista nosso narrador, as referências bibliográficas feitas por ele visam traçar um paralelo de entendimento desta ou daquela personagem para que possamos entendê-las a partir do que elas leem, ou por meio de uma citação que vai justificar uma ação ou até mesmo para estabelecer um quadro comparativo com esta ou com aquela que está sendo citada. Visa assegurar o entendimento do leitor a respeito do que o enunciado pretende esclarecer com a enunciação. Vejamos:

“O marido sorriu e tornou a revista inglesa. Ela encostada à poltrona, passava-lhe os dedos pelos cabelos, muito ao de leve e caladinha para não pertubá-lo. Ele ia lendo, lendo, lendo. Maria Benedita foi atenuando a carícia, retirando os dedos aos poucos, até que saiu da sala, onde Carlos Maria continuou a ler um estudo de Sir Charles Little, M.P., sobre a famosa estatueta de Narciso, do Museu de Nápoles.” (ASSIS, 2012, p. 309)

Note-se a maneira irônica com a qual o narrador retrata a personagem a partir de sua leitura. Carlos Maria está atento e interessadíssimo em sua leitura, pois o

estudo que ele lê confirma ser ele um narcisista, como já havíamos dito anteriormente. A esposa é completamente submissa, como não poderia deixar de ser, alguém como ele só teria uma companheira assim, cuja adoração enaltecesse sua arrogância.

Temos ainda a performance do narrador ao falar em primeira pessoa a respeito da lua e as estrelas que assistiram Rubião declarar-se a bela Sofia:

“Em cima, as estrelas pareciam rir daquela situação inextricável. Vá que a lua os visse! A lua não sabe escarnecer; e os poetas, que a acham saudosa, terão percebido que ela amou outrora algum astro vagabundo, que a deixou ao cabo de muitos séculos. Pode ser até que ainda se amem. Os seus eclipses (perdoe-me a astronomia) talvez não sejam mais que entrevistas amorosas. O mito de Diana descendo a encontrar-se com Endimião bem pode ser verdadeiro. Descer é que é demais. Que mal há em que os dois se encontrarem ali mesmo no céu, como os grilos entre as folhagens cá de baixo? A noite, mãe caritativa, encarrega-se de velar a todos. Depois, a lua é solitária. A solidão faz a pessoa séria. As estrelas, em chusma, são como as moças entre quinze e vinte anos, alegres, palmeiras, rindo e falando a um tempo de tudo e de todos. Não nego que são castas; mas tanto pior, - terão rido do que não entendem... Castas estrelas! É assim que lhes chama Otelo, o terrível, e Tristram Shandy, o jovial. Esses extremos do coração e do espírito estão de acordo num ponto: as estrelas são castas. E elas ouviam tudo (castas estrelas!), tudo o que a boca temerária de Rubião ia entornando na alma pasmada de Sofia. O recatado de longos meses era agora (castas estrelas!) nada menos que um libertino. Disséreis que o Diabo andara a enganar a moça com duas grandes asas de arcanjo que Deus lhe pôs; de repente, meteu-as na algibeira e desbarretou-se para mostrar as duas pontas malignas, fincadas na testa. E rindo, daquele riso oblíquo dos maus, propunha comprar-lhe não só a alma, mas a alma e o corpo... Castas estrelas!” (ASSIS, 2008, pp. 99 - 100)

O narrador neste momento utiliza várias citações para ilustrar com ironia o instante em que o herdeiro do filósofo declara seus sentimentos e desejos de amor pela esposa do Palha. Importante ressaltar que o narrador emprega a primeira pessoa como voz comunicativa. Por várias vezes o narrador cita: “castas estrelas”, pois apenas a lua e as estrelas eram testemunhas dos impulsos do ex-professor. Rubião por meses está sendo seduzido por Sofia, ela alimenta a paixão do nosso amigo, que por sua vez se vê compelido a declarar-se, tirar do peito o segredo que vem mantendo. Diante de tal situação, o narrador convoca as estrelas como testemunhas de uma declaração confusa que o pobre ex-professor munido de sentimentos amorosos, espera a aceitabilidade, ou a correspondência de um amor que só tem uma via de mão única. Ela, Sofia, por sua vez, tenta desvencilhar-se dele, porém fica evidente que ela não quer ser ríspida com ele, pois sabemos de

seus interesses. E por outro lado, Sofia gosta do assédio de Rubião, pois alimenta sua vaidade. A ironia com a qual o narrador desenha este quadro de confissão, fica caracterizado através de uma série de elementos que vão compor os espectadores do riso: a lua, as estrelas, Diana, Endimião, Otelo e Tristram Shandy.

Muito curioso o fato do narrador mencionar as “castas estrelas”, aquelas que veem tudo sem “discernir o riso e as lágrimas dos homens” (capítulo final). Ele a enxerga a partir de uma visão idealizada, romântica, a mulher perfeita cujos olhos tem a luminosidade das estrelas; ao contrário, Sofia tem planos definidos: a ascensão social, a cumplicidade com o marido. A utilidade da amizade de Rubião serve para assegurar que os projetos de escala social e monetária se cumpram.

O momento é oportuno, à noite, o luar, as estrelas, talvez, o capitalista não arriscaria tamanha declaração à luz do dia. Contudo, Sofia o leva até o jardim, pegando em seu braço e o conduz, como o Diabo, cuja menção é feita pelo narrador como sendo aquele que se veste de anjo para roubar a alma. Fica clara a comparação, pois a esposa do zangão da praça rouba-lhe tudo inclusive a sanidade. Rubião confessa seu crime por amar uma mulher inconquistável sob as estrelas, sobretudo nosso protagonista munido de seu egoísmo, completamente sem escrúpulos e sem pudor, não preocupa-se com o amigo Palha.

Já Otelo não ousou pronunciar a vingança sangrenta premeditada perante as “castas estrelas”. São paralelos traçados pelo narrador irônico que visa atrair a confiabilidade do leitor principalmente por se valer da voz em primeira pessoa.

Todo este acervo cultural que o narrador traz à narrativa visa a contemplação de um momento chistoso que leva ao escárnio. Personagens como Otelo, o Diabo, são elementos permeados de traição. O amor de Diana e Endimião configura, também, a impossibilidade da realização amorosa do amor platônico do mineiro. Com efeito, a ironia maior está em: “perdoe-me a astronomia”, este tom de deboche se cumpre ao mencionar que a lua deve ter se apaixonado por um astro vagabundo que a deixou, da mesma forma como nosso protagonista foi descartado, abandonado sem nunca ter sido. Rubião pede à bela moça que contemple o Cruzeiro todas as noites às dez horas, para que seus pensamentos se unam, íntimos entre Deus e os homens. Da mesma maneira, talvez poderíamos acentuar uma crítica velada a respeito de que a lua é dos poetas como se a inspiração do

artista estivesse atrelada a influência da lua apenas o que não combina com a verdade, pois a criação se faz por caminhos sensíveis ao artista, mas deixemos isto de lado por não pertencer ao nosso estudo tais conjecturas. Constatamos que a ironia maior está na teoria elaborada por Quincas Borba, a pertinência do Humanitismo, enquanto condição de sobrevivência humana, que parece ser uma brincadeira do narrador, consiste na espinha dorsal do romance, sobretudo pois esta se apresenta como um jogo predatório em que Rubião é a presa indefesa que, sem meios de escapar da ação dos predadores a sua volta, acaba sendo fígado e definitivamente assume seu destino de morte. O capitalista é incapaz de decifrar o enigma que se instaura a sua frente, como aquele que não pode decifrar o segredo da esfinge e foi engolido por ela, Rubião não percebe no olhar de Sofia as intenções verdadeiras de tanto brilho e acaba sendo devorado sem nunca ter entendido a máxima “ao vencedor as batatas”. Outro traço marcante da ironia do narrador se encontra no último capítulo em que ele narra a morte do cão e nos propõe:

“Eia! Chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.” (ASSIS, 2008, p. 344)

Chorar ou rir, é a mesma coisa, e então, o que podemos entender? Que as lágrimas indicam compaixão, e o riso a crueldade? É a mesma coisa? Pensemos, se o romance tem por tema a questão da lei do mais forte e se esta lei estabelecida a partir da escritura como cerne que norteia todas as ações das personagens e se justificam entre si, então chorar e rir tem a mesma função. Não existe um réu nem um crime ou acusador, existe a complacência de uma sociedade que torna a disputa natural e até salutar, pertinente à existência humana. O que deve prevalecer é o mais forte o mais capaz, aquele perfeitamente adaptável ao meio social. Todavia, não podemos esquecer que o Cruzeiro continua lá, alto, acima dos homens como uma plateia que espera abrir-se as cortinas para apreciar o próximo ato, e ao cabo deste, mais uma vez, as cortinas se fecham, é assim, que os homens choram e riem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitos podem dizer que a obra machadiana já foi esgotada. Este foi um dos primeiros desafios com o qual nos deparamos ao escolher como objeto de nosso estudo um romance deste autor. Um dos principais escritores de nossa história, talvez um dos mais estudados na universidade brasileira, de fato, muito já foi dito e muitas propostas foram abarcadas, debatidas, pensadas e repensadas acerca da obra de Machado. No entanto, gostamos de pensar que sempre restará muito ainda para ser desvendado e refletido, muitas questões ainda são prenes de considerações, afinal, é por ser inesgotável em sua recepção que a obra de Machado de Assis se edificou como uma das mais importantes na literatura brasileira. Independentemente de debates acerca do realismo de Machado, o escritor pode ser tido como um sinalizador de nossa modernidade, um precursor, um homem além de seu tempo.

Por isso, nestas considerações finais, pretendemos apenas alinhar brevemente alguns conceitos que foram percorridos ao longo deste trabalho, não no sentido de encerrar e determinar a finalização do estudo mas, sim, no deixar janelas abertas, em que se vislumbre os horizontes de entendimento que a obra machadiana tem a nos oferecer.

Neste estudo, procuramos explorar aspectos do narrador de **Quincas Borba**, obra de Machado de Assis que nos chamou a atenção justamente pelos deslocamentos dessa voz narrativa que, como observamos ao longo de nossa pesquisa, apresenta muitas facetas e se faz a partir de diversos recursos e estratégias bem particulares de escrita. Consideramos que esse romance é um dos mais envolventes da obra machadiana, por sua vazão social, filosófica e psicológica, aliada a uma trama de sedução, carregada de um espírito inovador no tocante a uma visão trágica do mundo. Podemos concordar com Schwarz quando diz que, aí, de fato Machado “carrega a tinta na maestria” (2012, p. 51).

Nosso foco principal da dissertação visou demarcar os passos desse narrador machadiano, investigando como, a nosso ver, ele se configura como protagonista de sua obra, fazendo com que seu brilho no desenvolvimento das ações seja um dos

pontos notáveis do romance. Esse narrador, como vimos, tem como traço marcante a volubilidade: é ela que determina o tempero com especiarias das mais raras na literatura brasileira, quiçá mundial. Vimos, assim, os deslocamentos da voz que narra interromper a narrativa, conferindo um tom versátil; na maior parte deles, o narrador faz suas evoluções no sentido de interpelar o leitor para que este se mantenha atento e perceba no corpo do texto a essência acerca dos temas a serem tratados. O leitor implícito está a serviço deste narrador, visto que o chamamento para que o leitor participe da obra torna-se o ponto de contato entre narrador e leitor. Vimos que o objetivo deste narrador é lançar pistas para que o leitor as perceba, porém, e ao mesmo tempo, ele faz um jogo de gato e rato, escondendo-se e aparecendo no momento que lhe compraz. Desse modo, o leitor assume uma posição importante na narrativa, pois a ele é dada a oportunidade de livrar-se das mãos do narrador e andar por suas próprias pernas, e deslindar o que está por trás das aparências. Cabe, assim, também às estratégias desse narrador passar a bola ao leitor – correspondendo aos deslocamentos do narrador também aqueles que podemos associar ao leitor. Nós, enquanto leitores, também estamos em constante deslocamento ao ler **Quincas Borba**.

Observamos em nossas leituras que esse narrador muitas vezes assume uma posição de superioridade ao chamar o leitor de desatento; contudo, já começa a ficar claro que este leitor não é mais um iniciante e que pode alçar voos mais profundos e percorrer os espaços labirínticos da narrativa. Acreditamos que, ao adotar uma postura de certo modo “pedagógica” diante do leitor, Machado valida as possibilidades de leitura no sentido de que, assim como na sociedade, na literatura o leitor deve estar atento e cauteloso, pois só alcançará o sucesso aquele que tiver entendimento dos mecanismos de leitura do texto e dos mecanismos de funcionamento da sociedade, para não se perder como Rubião. O leitor tem a oportunidade de assistir a saga do ex-professor que não pode perceber a trama da qual era figura central e, sem recursos de interpretar o que os supostos “amigos” prepararam para seu futuro, cai como vítima de seus próprios atos – ou suas próprias falhas de interpretação. Nesta esteira, a obra machadiana prepara o leitor para uma leitura mais atenta e detalhada, propõe um receptor maduro que certamente não será derrotado, será sim o detentor das “batatas”, ou seja, aquele que é capaz de construir seu conhecimento.

Narrador e leitor configuram-se como verso e reverso, posição que parece oposta, todavia, são partes de um todo, em que uma e outra compõem uma equação de entendimento cujo resultado é a interação de ambos em edificar o objeto literário como construção de saberes. Temos um narrador muito atento ao momento histórico em que viveu, tingindo suas páginas com momentos de muita importância na história do Brasil. Fica evidenciado que o objetivo de Machado não era cumprir o papel de historiador e sim representar a sociedade brasileira de maneira alegórica a favor do enredo narrado, em confluência com a ação das personagens, como também conduzir seu leitor a perceber o momento de efervescência cultural que se anunciava na época. Na elaboração de **Quincas Borba**, nos parece que Machado procurou enfatizar a sátira acerca dos movimentos evolucionistas da época, os diversos “ismos”; o que ganha na teoria de Humanitas um tom desconcertantemente humorístico mas que alinhava com seriedade toda a estrutura do romance, comprovando que a sátira é um recurso muito utilizado até hoje na nossa cultura. Como vimos, toda essa teoria é exposta através de um humor irônico, característico do tom machadiano.

O Humanitismo, certamente, se configura como a espinha dorsal do romance, que se destaca no plano discursivo e norteia toda performance das personagens, tendo no narrador o destaque como regente de uma orquestra em que os elementos nos parecem afinados em atestar a máxima “ao vencedor as batatas”. Vale lembrar que, como vimos, toda esta teoria é propagada pela voz de um louco, e que ressoa na figura do ingênuo professor que, também por não ter sido capaz de adaptar-se ao meio, sucumbe e se perde na loucura, fechando-se assim o círculo. Rubião, que pensara ter apreendido a doutrina, não percebeu que ele mesmo seria o objeto de um sistema bruto capitalista que, pautado na destruição animalesca, o devoraria levando-o à demência e exclusão.

A luta que se instaura no romance, entre o dominador e o dominado, se transfere para o indivíduo que, para assumir o papel de objeto devorado, imprime toda uma lógica de conservação da espécie humana: é o darwinismo social parodiado, em que não há morte e sim vida. Da mesma forma como uma fera na selva, o homem constitui-se em uma fera munida de interesses que visa galgar espaços para firmar sua condição de poder. Esta equação, que pode parecer cruel, é perfeitamente admissível a partir do momento que Humanitas determina a

exploração como meio legal e justificável de pessoas como Palha enriquecerem às custas da fragilidade de outro, processo este aceitável como regra de sobrevivência em sociedade. Para Lúcia Miguel Pereira, Humanitas é a “personificação da impassibilidade egoísta, da eterna surdez, da vontade imóvel, é o princípio das coisas (que) não é outro senão o mesmo homem repartido por todos os homens” (1988, p. 200).

Em **Quincas Borba**, a crítica com sabor cômico sinaliza como era constituída a sociedade carioca representada pela hegemonia de Palha, o vencedor das batatas, que antes tivera na figura de Rubião o detentor das batatas por pouco tempo, para depois ser abandonado pobre e louco. Da mesma forma que o mineiro foi descartado, outras personagens tiveram o mesmo fim, pois a regra implica que as relações humanas de amizade se resumem no interesse, na roda social de Palha e Sofia, já não mais havendo espaço para o Major, a filha e Rubião. A obra apresenta o homem preso às forças malignas, como o ódio, o egoísmo, a sensualidade, como meio de conquista do poder, é o homem corrompido, que fica acentuado a partir de uma visão pessimista, céptica, que o romancista tinha como marca abarcar em suas histórias. E assim, o romance se constrói.

Pudemos constatar que o riso e o choro oscilam em **Quincas Borba**, no sentido de que o espetáculo do fracasso se instaura e nos assegura que a dor e o prazer, o trágico e o cômico, se misturam e se confundem a partir de um processo de selvageria social que prima pela disputa, o combate pela ascensão social; em que o mais forte devora o mais fraco, assim como as tribos famintas disputam um campo de batatas para que os mais capazes sobrevivam. O romance nos é apresentado como uma quebra total de expectativas, é a história da destruição em que o leitor se vê ludibriado por um narrador que parece rir-se dele e que também busca na cor local os elementos que assinalavam uma sociedade conflitante e em transição. Trata a figura do protagonista como um representante desajustado desta sociedade cuja complexibilidade levou ao *status* de representante de toda uma nação, que tinha vistas no futuro, mas que o espírito provinciano ainda pairava nas entranhas desta pátria. Acreditamos que muito ainda poderia ser dito, pois a obra de Machado de Assis ainda tem muito a ser revelada, muitas leituras sempre ficarão por serem feitas, muitos espaços a serem preenchidos.

“O texto literário me fala de mim e dos outros; provoca minha compaixão; quando leio eu me identifico com os outros e sou afetado pelo seu destino; suas felicidades e seus sofrimentos são momentaneamente os meus.”
(COMPAGNON, 2012, p.62)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Traduções de José Lino Grünnewald ... [et al.]. 2. ed São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores) pp. 269-273

AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro Bakhtin nas Ciências Humanas**. São Paulo: Editora Musa, 2004.

ANTUNES, Benedito e MOTTA, Sergio Vicente. **Machado de Assis e a Crítica Internacional**. São Paulo, Editora Unesp, 2009.

Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=OsEriqbwV00C&pg=PA98&lpg=PA98&dq=Voltemos+os+olhos+para+a+realidade,+mas+excluamos+o+Realismo,+assim+n%C3%A3o+sacrificaremos+a+verdade+est%C3%A9tica.&source=bl&ots=STGGuekVHY&sig=W2WDQ9i0vI8SPCWJymcZVyLarAg&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiym7yljqPJAhWLMZAKHbBpBkwQ6AEIzAB#v=onepage&q=Voltemos%20os%20olhos%20para%20a%20realidade%2C%20mas%20excluamos%20o%20Realismo%2C%20assim%20n%C3%A3o%20sacrificaremos%20a%20verdade%20est%C3%A9tica.&f=false> Acessado em: 12/04/2015

ARAÚJO, Homero Vizeu. **Machado de Assis e Arredores**. Rio Grande do Sul, editora Movimento, 2011.

ASSIS, Machado. **Quincas Borba**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

_____, Machado. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

BARBIERI, Ivo. **Ler e Reescrever Quincas Borba**. EdUERJ, Rio de Janeiro, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 10, 11

_____, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.

_____, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

_____, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARTHES, Roland. **O Grau Zero da Escrita**. Novos Ensaios Críticos. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2009.

BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lesklov". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1) pp. 197-221

BRAIT, Beth – **Ironia em Perspectiva Polifônica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996, p. 107-108

_____, Beth. **Bakhtin dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

_____, Beth. **Bakhtin conceitos-chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

_____, Beth. **A Personagem**. São Paulo, Ática, 1990, p. 52, 53.

BEZERRA, Paulo. "Polifonia" In: BRAIT, Beth (Org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed São Paulo: Contexto, 2005. pp. 191-200

BOSI, Alfredo. **Ideologia e Contra Ideologia**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____, Alfredo. **Brás Cubas em três versões ESTUDOS MACHADIANOS**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.

BOSI, Alfredo. **O enigma do olhar**. In: _____. O enigma do olhar. São Paulo : Editora Ática, 1999.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da Ficção**. Editora Arcadia, Lisboa, 1980

BOLLE, Willi. **Prefácio in Quincas Borba**. Editora Globo, São Paulo, 2008. pp. 17-41.

CÂMARA, Jr. Mattoso. **O discurso indireto livre em Machado de Assis** in Machado de Assis linha, ano 3, número 6, dezembro de 2010, Rio de Janeiro.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura Brasileira**. Belo Horizonte: 1997.

_____, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. São Paulo, Perspectiva, 2014.

_____, Antonio. Esquema de Machado de Assis, in **Vários Escritos**. São Paulo, Duas Cidades, 1995, p. 1,2,3.

_____, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Castelar de. **Dicionário de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda, 2010.

CRESTANI, Jaison Luís. **Machado de Assis no Jornal das Famílias**, São Paulo: Edusp, 2009.

COMPAGNOM, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil S.A., 1990.

_____, Afrânio. A Filosofia de Machado de Assis e Outros Ensaio. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959.

FARACO, Carlos Alberto. **“Autor e autoria”**. In: BRAIT, Beth (Org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed São Paulo: Contexto, 2005. pp. 37-60

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1970.

_____, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

_____, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 264-298.

GLEDSON, John. **50 Contos de Machado de Assis**. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

_____, John. **Por um novo Machado de Assis**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____, John. **Machado de Assis, Bons Dias!** Campinas: Editora Unicamp, 2009.

_____, John. **Machado de Assis Ficção e História**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2003.

_____, John. **Machado de Assis Impostura e Realismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____, John. **Dossiê: Duas crises Machadianas**, in Machado de Assis linha. Rio de Janeiro, 2011, volume 4, número 8, pp. 32-55.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os Leitores de Machado de Assis**. São Paulo: Edusp, 2012.

JAKOBSON, Roman. **Do realismo artístico** in Teoria da Literatura – Formalistas Russos. Editora Globo, Rio Grande do Sul, 1976. pp, 119-127.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco Narrativo**. São Paulo, Ática, 1994, pp. 28, 29.

MISKOLCI, Richard. Reflexões sobre Normalidade e Desvio Social. **Estudos de Sociologia**. Araraquara, n.13/14, p.109-126, 2003.

LOPES, Maria Angélica Guimarães. **A Coreografia do Desejo**. Cem Anos de Ficção Brasileira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis Estudo Crítico e Biográfico**. São Paulo: Editora da USP, 1988.

PORTELLA, Eduardo. **Teoria da Comunicação Literária**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976.

PUJOL, Alfredo. **Machado de Assis: Curso Literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

RICIERI, Francine Weiss; GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia. (Orgs.) **Machado de Assis, ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

ROTTERDAN, Erasmo. **Elogio da Loucura**. Antena Editora, 2002

SANTOS e OLIVEIRA, Luis Alberto Brandão e Silvana Pessoa. **Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis**. São Paulo, editora Martins Fontes, 2001.

SCHWARZ, Roberto. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo**. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda, 2012, 5ª ed.

_____, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Cia das Letras, 2012.

_____, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**. Ideias fora do lugar. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1915.

REFERÊNCIAS DIGITAIS

O sequestro de Machado de Assis disponível em <http://www.dicta.com.br/o-sequestro-de-machado-de-assis/> Acessado em: 12/01/2015

Etimologia de Termos Psicanalíticos
http://books.google.com.br/books?id=JWxKSx_CMvQC&pg=PA54&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false Acessado em: 29/04/2015