

O TODO E O DETALHE EM *QUINCAS BORBA*

A classificação de *Quincas Borba* como um romance mais tradicional e menos inovador – especialmente se comparado ao que o antecede, *Memórias póstumas de Brás Cubas* – é bastante comum e compreensível. Com a volta ao narrador de terceira pessoa, à estrutura cronológica quase inteiramente linear e ao enredo mais realista, a trajetória de loucura e ruína de Rubião soa mais razoável do que a literatura póstuma de Brás.

A conclusão de que, por conta disso, *Quincas Borba* seria uma narrativa menor ou menos complexa do que as *Memórias* é, no entanto, completamente equivocada. Entrecortando a sua estrutura aparentemente mais bem comportada, o livro revela detalhes que, se sutis, mostram-se igualmente transgressores e sofisticados.

A ideia de que Machado de Assis teria deixado as inovações estruturais de lado neste romance cai por terra desde o próprio título do livro. O nome "*Quincas Borba*" estabelece um jogo curioso com quem lê o romance: automaticamente direcionado a princípio para o personagem que efetivamente não se concretiza como protagonista do livro, o leitor então se vê, de saída, desestabilizado pelo título, que parece apontar para o norte errado. O protagonista é Rubião, ao contrário do esperado. Aí está dado o estranhamento. No entanto, o título não é pista falsa. É justamente o estranhamento inicial que, num segundo momento, ecoando na cabeça do leitor, fará com que ele se pergunte sobre a importância do personagem homônimo. Se a história de Rubião recebe o título de *Quincas Borba* é justamente porque é a partir dele, na sua falta ou no seu espelhamento, que toda a estrutura do romance vai se organizar. O filósofo Quincas Borba é, de acordo com Helder Macedo, "a ausência estruturante do livro".¹

A trajetória de Rubião está inteiramente atrelada à sombra de Quincas: começa com a sua mudança para a Corte, que só se realiza por causa da herança deixada pelo amigo, e termina com a sua loucura e solidão, restando como seu companheiro apenas o cachorro que leva o mesmo nome do filósofo – que, por sua vez, havia morrido do

¹ MACEDO, Helder. Machado de Assis: entre o lusco e o fusco. In: *Revista Colóquio Letras* n. 121/122. Lisboa, julho de 1991, p. 11.

mesmo modo, solteiro e louco, na casa de Brás Cubas, no Rio de Janeiro. Multiplicado ao longo de toda a narrativa, Quincas Borba, na sua falta, está sempre presente, desde o título até o cachorro.

O par ausência/presença de Borba ressoa por toda a estrutura do romance, e, em último grau, pode mesmo ser aproximado à imagem da loucura de Rubião, que oscila entre ausente e presente em si mesmo. A instabilidade da sua própria identidade – ora Rubião, ora Napoleão III – também ecoa na inconstância daquilo a que o nome "Quincas Borba" se reporta, ora ao amigo, ora ao cão. Mesmo quando a passagem deixa claro a quem o nome se refere, a instabilidade persiste, porque Rubião vê nos olhos do fiel cachorro a alma do finado amigo, não desvencilhando a figura de um da do outro. Algo semelhante ocorre com o próprio cão, para quem as imagens do atual e do antigo dono se confundem numa mesma pessoa.

Essa intencional indiscernibilidade se faz presente também no plano do discurso, especialmente quando a doença de Rubião começa a dar sinais. O narrador construído por Machado neste livro fala em terceira pessoa, o que aparentemente faria dele um narrador mais imparcial. No entanto, o foco narrativo oscila ao longo do romance. Inserções em primeira pessoa se interpõem nas de terceira desde o primeiro capítulo. E não são raras: há pelo menos nove capítulos inteiros em que, exclusivamente, a voz narrativa fala em primeira pessoa (53, 55, 108, 112, 113, 114, 140, 142, 162). Neles a autoconsciência narrativa está bem marcada: o narrador considera a feitura do livro, analisa a falta de títulos dos capítulos, alude a trechos de capítulos anteriores (e mesmo de livros anteriores, porque cita textualmente *Memórias póstumas de Brás Cubas*), opina sobre o enredo, sobre a conduta e o pensamento dos personagens, e chega a extrapolar a ficcionalidade do enredo ao se lembrar de uma história que lhe foi contada na própria infância (capítulo 117). O narrador também se localiza espacialmente, usando formas verbais peculiarmente expressivas, como em: "Rubião tratou de *vir* [e não *ir*] ao Rio de Janeiro" (capítulo 20), o que o situa nessa cidade; "chegou a conseguir que Rubião *viesses* [e não *fosse*] sentar-se ao pé dela" (capítulo 37); e "Tende paciência; é *vir* [e não *ir*] agora outra vez a Santa Teresa." (capítulo 50), exemplos em que está implícita uma curiosa adesão do ponto de vista narrativo aos personagens em direção aos quais o narrador move Rubião.

A este narrador, que tem consciência de si e de seu livro, não escapa a figura do leitor. Ao contrário: não são poucas as vezes em que ele é mencionado no texto. Mais do que isso: o narrador chega a estabelecer com ele verdadeiros diálogos. Lemos no capítulo 106:

[...] E [o leitor] 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 lesses com pausa. Sim, desgraçado, adverte bem que era inverossímil que um homem, indo a uma aventura daquelas, fizesse parar o *tilbury* 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 *tilbury* podia ficar esperando.

– Bem; o cocheiro não soube compor. Mas que interesse tinha em inventar a anedota?

As falas das "conversas" entre narrador e leitor aparecem no texto pontuadas exatamente como se faz com qualquer personagem, categoria esta a que o leitor passa inevitavelmente a pertencer. Outro exemplo lê-se no capítulo 138: "E Sofia? – interroga impaciente a leitora".

Também ao leitor são atribuídos pensamentos surgidos na narrativa: "Essa reflexão é do leitor. Do Rubião não pode ser." (capítulo 90). Além disso, não são raras as vezes em que o narrador usa não a primeira pessoa do singular, mas do plural, unindo-se em cumplicidade a quem o lê, para constituir uma espécie de plateia da trama: "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." (capítulo 3). Essa insistência do narrador em lembrar a todo momento o caráter ficcional da construção narrativa reforça, mais uma vez, a ideia de que este não é um livro convencionalmente realista. A respeito do autor, Marta de Senna assinala:

um autor que [...] não abandona o empreendimento de chamar a todo o tempo a atenção para o livro enquanto real *ficto* e não *facto*, enquanto artefato construído e não enquanto simulação da "vida real". Tal empreendimento, quase exagerado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, parece aqui [em *Quincas Borba*] vir na medida certa, necessária para lembrar aos desavisados que seu autor não é, definitivamente, um realista-naturalista convencional.²

Além de dar voz ao leitor (e a si mesmo), o narrador se apropria das vozes dos personagens, fundindo os discursos e fazendo deslizar as fronteiras entre discurso direto, indireto e indireto livre. Quando mistura a sua fala à de Rubião, aumentam as reticências, as considerações vagas – ou os pontos de exclamação, quando o pensamento é direcionado a Sofia. Já quando une a sua voz à de Palha, as palavras ficam mais comedidas e arditosas. O narrador chega a mesclar o seu discurso com o do cachorro Quincas Borba (capítulo 28), e mesmo a dar-lhe diretamente uma fala, em diálogo com Rubião: "– Case-se, e diga que eu o engano – latiu-lhe Quincas Borba." (capítulo 82). A modulação do discurso do narrador conforme as alterações de tom nas cenas é evidente, mesmo quando ele não está diretamente se apropriando da voz de algum personagem.

Cada detalhe do livro parece ter sido construído de modo a criar uma atmosfera condizente com a crescente loucura de Rubião. A fusão das vozes, a imprecisão de contornos, a oscilação de foco narrativo, tudo isso contribui para recriar o estado mental do ex-mestre de meninos. O próprio fato de, em paralelo com a abertura do livro, que se inicia com Rubião, o *flashback* começar com Quincas acentua o espelhamento deste naquele, e de alguma forma a demência dos dois é assim aproximada. Outro exemplo dessa construção de uma atmosfera que se poderia chamar de onírica está no corte de um diálogo entre Rubião e Palha, conversa que acontece nos capítulos 126 e 128. O capítulo 127, que se interpõe entre os dois, mostra Rubião delirando, pensando sobre viagens ao estrangeiro, sonhando naquele espaço-tempo entre uma fala e outra. Igualmente, os diálogos entre as duas rosas (capítulo 141) e entre o sol e um de seus raios (capítulo 160) reforçam essa ambientação do enredo, repercutindo o clima de delírio, o que acompanha o agravamento da doença de Rubião.

² SENNA, Marta de. Quincas Borba: uma ontologia do abandono. In: _____. *O olhar oblíquo do Bruxo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008. p. 57.

O par loucura/sanidade também é trabalhado com fina ironia por Machado. A doença de Rubião estabelece uma espécie de contraste com aqueles que o rodeiam no Rio de Janeiro. A ambição de Palha, o narcisismo de Sofia e de Carlos Maria, o deboche do filho do colchoeiro, o caráter interesseiro de Camacho – tudo isto é a sanidade, o perfeito estado mental, o normal. Rubião, que dá dinheiro à mãe de Freitas quando o amigo está doente, que salva Deolindo da morte, que não cobra as dívidas de Palha – Rubião é o louco. A crítica à sociedade está aí automaticamente estabelecida. Anteriormente, é também neste mundo moral às avessas que Quincas Borba – igualmente louco – cria a sua filosofia do Humanitismo. Como assinala Ronaldo de Melo e Souza: "A ironia suprema do romance machadiano reside na elaboração de uma teoria atribuída a um filósofo louco, mas que corresponde ao comportamento alienado de homens socialmente considerados normais."³

A fronteira entre riso e dor também está posta em xeque em *Quincas Borba*. Ao mesmo tempo em que essa divisão se mostra imprecisa, revela-se cruel. A síntese disso talvez se dê no episódio em que o filho do colchoeiro, menino cuja vida Rubião havia anteriormente salvado, ri dele e o humilha quando este dá, em público, sinais de loucura (capítulo 182). O humor amargo da cena registra o tom do declínio do personagem. O próprio leitor ri dos delírios megalomaniacos de Rubião. No entanto, à medida que a doença se agrava e que mais pessoas se aproveitam do ex-mestre de meninos, sugando o que lhe resta, o riso diminui. Quando Rubião volta a Barbacena, sozinho, pobre, louco, no extremo da sua falência, o véu do riso se desfaz por completo, e o quadro com o qual se depara o leitor é cru e doloroso. Aqui o humor não tem mais lugar, e a doença do protagonista aparece como retrato de uma sociedade cruel – crueldade esta que o riso inicial apenas agrava.

Mais do que dar conta do estado mental de Rubião, mimetizado também na própria forma do discurso – assim como acontecia em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, não em relação à loucura, mas em relação à volubilidade de Brás, como aponta Roberto Schwarz⁴ –, em *Quincas Borba*, Machado, ao fazer o leitor rir, de início, da loucura de Rubião, inscreve-o metonimicamente na sociedade que humilhou Rubião e o

³ SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/docentes/61076-2.pdf>>. p. 13. Acesso em 15/09/2010.

⁴ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

explorou. Mais do que fazer o narrador dar voz ao leitor, sutilmente já o trazendo para o rol dos personagens, Machado faz o próprio leitor recriar o escárnio fora da ficção. Espelhando a ficção na realidade, Machado alarga a obra e a torna realíssima – e não apenas realista do modo tradicional que se poderia pensar a princípio. É através do jogo da narrativa, pondo o riso nos lábios do leitor, que a crítica social se realiza de forma definitiva. Ao fim de *Quincas Borba*, com o final triste e amargo de Rubião, o leitor, ele próprio, sente a faceta perversa e cruel do riso anterior.

Machado, portanto, desmancha todas as fronteiras que a princípio são estabelecidas, especialmente entre realidade e ficção, e o faz de modo tão sutil e tão habilidoso que um romance complexo e profundo como *Quincas Borba* pode passar-se, equivocadamente, numa leitura apressada, como tradicional.

Mesmo com todos esses detalhes aqui apontados, o tom do livro – o *todo* – ainda é de um romance propriamente "realista". É justamente aí, no entanto, que está o último e maior truque de Machado. É na aparente volta aos moldes tradicionais que o autor consegue dar o maior salto: é no contraste com o tom realista que o absurdo da história se torna mais patente; é na atmosfera de normalidade que a anormalidade moral aparece com mais força. Novamente recorro a Helder Macedo: "o tom convencionalmente realista mais exacerba o absurdo".⁵ É a baixa voltagem o grande truque machadiano aqui. A aparente falta de truque é o grande truque. Ou, mais grave: a estrutura em si – o *todo* – é um detalhe. Se em *Memórias póstumas* aumentar a velocidade, o ritmo, a inovação vertiginosa é que era o rompimento, em *Quincas Borba* é no aparente conservadorismo que mora a inovação.

O que Machado realiza neste livro é uma espécie de parece-mas-não-é. Se por um lado constrói uma narrativa de tom realista para tratar da loucura, por outro quebra a rigidez tradicional ao recriar a atmosfera dessa loucura na própria forma do romance. Se por um lado cria um protagonista louco, por outro contrasta a sua doença mental com a doença social de quem o rodeia, contraste que o tom realista apenas reforça. Se por um lado cria, no *todo*, uma obra aparentemente – e só aparentemente – realista do modo tradicional, por outro a recheia de detalhes que desmontam essa ideia, sendo o maior deles a própria condição realista da narrativa.

⁵ MACEDO, Helder. Machado de Assis: entre o lusco e o fusco, cit., p. 12.

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro
UFRJ / FCRB / CNPq
Rio de Janeiro, Brasil

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro é estudante de graduação do curso de Letras (Português e Literaturas de Língua Portuguesa) da Universidade Federal do Rio de Janeiro e bolsista de Iniciação Científica (CNPq) no projeto *Edição dos contos de Machado de Assis como hipertexto*, sob orientação de Marta de Senna, na Fundação Casa de Rui Barbosa. E-mail: ana_hiatus@yahoo.com.br