



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Monografia em Literatura

QUINCAS BORBA (1891): UMA MISCELÂNEA DE CRISES

Diogo de Andrade Martins

Brasília

2022

Diogo de Andrade Martins

QUINCAS BORBA (1891): UMA MISCELÂNEA DE CRISES

Monografia apresentada à Universidade de Brasília (UnB) como condição para a conclusão do curso de *Língua Portuguesa e respectiva literatura*.

ORIENTADORA:

Dra. Deane Maria Fonseca de Castro e Costa.

Brasília

2022

RESUMO

Esta monografia tem por objetivo dissertar sobre as crises que permearam o processo de produção e composição de *Quincas Borba* (1891) de Joaquim Maria Machado de Assis (1908), ícone da literatura brasileira e fundador da *Academia Brasileira de Letras*, assim como as crises presentes na própria obra. Este trabalho parte de pressupostos bakhtinianos acerca da mutabilidade e incompletude romanesca, e da concepção de Antonio Candido (2017) acerca das influências externas no objeto literário, tal qual da sua “multifuncionalidade”.

RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo disertar sobre las crisis que permearon el proceso de producción y composición de *Quincas Borba* (1891) de Joaquim Maria Machado de Assis (1908), ícono de la literatura brasileña y fundador de la *Academia Brasileira de Letras*, así como las crisis presentes en la propia novela. Este trabajo parte de presupuestos *bakhtinianos* relativos a la mutabilidad e imperfección de la novela romántica, y de la concepción de Antonio Candido (2017) acerca de las influencias externas en el objeto literario, al igual que de su “multifuncionalidad”.

Palabras-clave: Machado de Assis, *Quincas Borba* (1891), crisis, novela romántica.

AGRADECIMENTOS

Apesar deste trabalho contar com o apoio direta e indiretamente de muitas pessoas, aproveito o espaço para destacar:

Meus familiares e amigos mais próximos pela paciência e incentivo.

A minha companheira pelas palavras meigas de encorajamento.

Ao meu sogro e grande amigo, Márcio Evandro, que nos deixou em meio a pandemia de covid-19 no Brasil¹, pela amizade e companheirismo.

A Universidade de Brasília que, apesar dos intentos obscurantistas, tem resistido bravamente.

A professora Deane Maria Fonseca de Castro e Costa pelas aulas formidáveis de *Literatura Brasileira – Realismo*.

Em suma, a todos e todas, meu muito obrigado!

¹ Até o dia 23 de abril de 2022, 662.654 brasileiros faleceram devido à doença.

[...] A noite geral prossegue,
a manhã custa a chegar.

(Carlos Drummond de Andrade, *A morte do leiteiro*).

[...] Olhavam-se numa espécie de jogo do siso, com certo ar de majestades rivais e tranquilas, sem arrogância, nem baixeza, como se o mendigo dissesse ao céu:

— Afinal, não me hás de cair em cima.

E o céu:

— Nem tu me hás de escalar.

(Machado de Assis, *Quincas Borba*, capítulo XLVI).

SUMÁRIO

Introdução	8
1. A respeito das crises do gênero romanesco e do romance machadiano	10
2. A respeito das crises em <i>Quincas Borba</i> (1891)	15
2.1. Crise material	16
2.2. Crise ideológica	21
2.3. Crise moral	25
Conclusão	30
Referências bibliográficas	32

INTRODUÇÃO

Joaquim Maria Machado de Assis, o *homme siècle* brasileiro, testemunhou momentos decisivos da história do Brasil: nasceu em 1839, o país estava na sua adolescente independência, por conseguinte, acompanhou o amadurecimento daquele que, pela idade, poderia ser-lhe uma espécie de “irmão mais velho”. Presenciou os principais debates oitocentistas sobre política, sociedade e, claro, sobre literatura. Machado de Assis vivenciou as principais discussões sobre a legalidade e a abolição da escravatura no país, bem como a sua flexibilização e, por fim, a sua extinção. Viu a derrocada do Império e a sua suplantação pela República. Assistiu à virada do século e o engatinhar de uma incipiente modernização no Brasil. Machado escreveu poesia, contos, novelas, romances, crítica literária e fundou a *Academia Brasileira de Letras*. Ajudou, como tantos outros e outras, a pensar o Brasil. Enfim, Machado de Assis contribuiu de maneira significativa para formação e identidade nacionais. Viver e presenciar tanto, como era de se esperar, influenciou o seu ofício e possibilitou que pudessemos notar através da sua obra um Brasil como poucos conseguiram retratar.

Tendo como ponto de partida que o romance, por si só, já traz consigo a crise intrinsecamente, e que sempre colocará ao romancista numa posição de desafio ou no risco da repetição, ao analisar *Quincas Borba* (1891) e parte de sua respectiva crítica, notamos que Machado de Assis, mesmo após às revolucionárias *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), enfrentava dificuldades de diversas nuances no processo de composição desta obra: enredo, narração, personagens, estilo, etc. Durante a produção de *Quincas Borba* (1891), houve interrupções que, segundo o estudioso machadiano John Gledson (2003), foram circunstanciais para o ajuste da obra. Deste modo, à crise do gênero romanesco e da moçoila literatura brasileira, soma-se mais uma: de ordem material.

No entanto, se já não bastasse esse antepasto conflituoso, podemos acrescentar a esse cenário a opção do autor pelo tratamento, tipicamente realista, é óbvio, de uma sociedade igualmente em crise. Em *Quincas Borba* (1891), podemos perceber que Machado dá continuidade a uma personagem surgida em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), *Quincas Borba*, assim como a sua filosofia, o Humanitismo, que parodia os pensamentos vigentes na sociedade brasileira. Isto é, esse conflito externo é transferido para a estrutura interna do romance, possivelmente, por não ser um problema resolvido entre um romance e outro. Ou seja, ao nosso caudal de crises, acrescenta-se agora, a crise ideológica. Outro indício disso é ao que Schwarz (2012, p. 86) chama a atenção em *Ao vencedor as batatas* (2012): Machado, nos romances anteriores às *Memórias*, ao se furtar à abordagem das ideologias (sobretudo liberal), pagava o preço de “cortar as relações com o mundo contemporâneo”, em outras palavras, se distanciava da “realidade”.

Claro, já seria tempo de findar essa conjectura caótica, mas para finalizar, precisamos constatar que, além da crise do gênero e da incipiente literatura brasileira, da crise de ordem material e ideológica, podemos reconhecer que a crise social, ademais da de carácter epistêmico, também tem um tratamento na obra, uma outra: de ordem moral. Machado trabalha nesta obra as fragilidades e vícios de suas personagens de maneira diferente: em *Quincas Borba* (1891), percebemos uma sociedade desorientada com as mudanças, ditas modernas, ocorridas no país.

Agora sim, estamos prontos para analisar essa miscelânea de crises.

QUINCAS BORBA (1891): UMA MISCELÂNEA DE CRISES

1. A RESPEITO DAS CRISES DO GÊNERO ROMANESCO E DO ROMANCE MACHADIANO

Para analisar as obras de Machado de Assis da alcunhada *fase da maturidade*, como é o caso de *Quincas Borba* (1891), obra que será objeto de estudo desta monografia, é necessário trazer à luz da discussão aquilo que é mais característico do gênero romanesco, que foi, se não o principal, o gênero pelo qual o autor é mais reconhecido.

O romance, gênero de difícil definição, o que mais encarna as contradições humanas, gênero da mutabilidade constante, eterno protótipo, nas palavras de Fuks (2021), é

[...] a um só tempo, o impulso atemporal de narrar e a expressão imediata do presente. É a continuidade de um gesto antigo e também sua crítica – a ruptura com as fórmulas rígidas do passado, com seu dogmatismo, seus vícios solenes. Rompe com tudo aquilo que o precede, mas também consigo mesmo. É a repetição do mesmo ato narrativo, mas também sua mudança perpétua tendo como fim o inacabamento. O romance é a crença firme na representação da experiência do ser, é seu exemplo mais bem-sucedido, e no entanto reforça a certeza de que o ser será sempre irrepresentável, sua experiência resistindo a qualquer mimese. (FUKS, 2021, p.12).

O gênero romanesco ascende, de acordo com a modernidade, abandonando ideais preconcebidos, encontra lugar e se impõe como gênero justamente numa sociedade que passa por mudanças estruturais, e se estabelece, primordialmente, em razão do que Fuks (2021) chama de fidelidade à experiência individual

sempre única e, portanto, sempre original; o foco em pessoas específicas e suas circunstâncias específicas, pessoas com nomes próprios semelhantes aos reais; o enredo de matriz biográfico costurado com a conduta plausível dos personagens; o narrador coerente, atento à passagem precisa do tempo e às relações de causalidade; o retrato objetivo do presente, com construção verossímil do ambiente e atenção às mais públicas ocorrências diárias; o emprego da linguagem referencial, com a rarefação de metáforas e outras figuras na elaboração de uma prosa fácil e clara, para dar impressão de autenticidade. (FUKS, 2021, p.16).

É sobre essas mudanças estruturais, para Bakhtin (2019), que o romance vai se firmar, uma vez que este é único gênero em formação e, em função disso, reflete de modo mais fidedigno e capta de maneira mais precisa os acontecimentos ainda em desenvolvimento.

O romance tornou-se o personagem central do drama do desenvolvimento literário na Idade Moderna precisamente porque é quem melhor expressa as *tendências da formação* de um novo mundo, pois é o único gênero concebido por esse mundo e em tudo consanguíneo a ele. O romance antecipou em muito, e continua a antecipar, o *futuro* desenvolvimento de toda a literatura. Por isso, ao atingir a posição dominante

ele contribuiu para a *renovação* de todos os outros gêneros, contamina-os pelo seu caráter de formação e inacabamento. (BAKHTIN, 2019, p.70).

Provavelmente, “por sua característica porosa de aglutinar tanto a materialidade histórica como a subjetiva, e por ser um gênero de maior difusão comercial entre o público leitor, e o de maior prestígio”, segundo Santos (2015, p. 197),

o romance se tornou o gênero em que Machado tratou da multiplicidade de formas discursivas acumuladas nos processos culturais, adotando assim uma forma autorreflexiva que o distanciou de seus pares europeus. Gênero que nasceu com a modernidade, e cuja morte é anunciada desde o seu nascimento, o romance, tal qual o capitalismo, se adequa às diversas configurações históricas e ajuda a compreender o processo de mudança e velocidade que a modernidade adota. (SANTOS, 2015, p. 197).

Neste gênero, Machado de Assis vai enveredar-se e, a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), questionar, nos termos de Fuks (2021), “suas formas rígidas do passado, seu dogmatismo e seus vícios solenes”. Para Santos (2015), na obra supracitada, Machado dá início ao projeto literário que tem como princípio, “a destruição dos parâmetros romanescos de seu tempo”, incluindo neste rol, a sua própria obra pregressa, “utilizando um método de representação autorreflexivo”, isto é, metaficcional, “em que a narrativa comenta, questiona e seleciona a si própria, como uma espécie de autoanálise de suas fundamentações estruturais”. (SANTOS, 2015, p. 207).

Neste sentido, o laboratório de gêneros que é *Memórias Póstumas* torna-se a pedra inaugural de uma ficção que fala de si, interroga a sua própria ficcionalidade, estruturando-se em digressões reflexivas, pausas, acelerações e desconstruções da narrativa em um exercício de crítica literária que expõe métodos, avalia certas convenções de escola e demonstra sua falibilidade. (SANTOS, 2015, p. 207).

Machado de Assis é, portanto, partindo destes pressupostos, um genuíno romancista, pois recepciona essas contradições e idiosincrasias inerentes ao gênero romanesco e, através de sua obra, utilizando-a como protótipo, dá início de maneira mais assertiva a uma literatura metaficcional, pois “o que passa à discussão é o rearranjo das formas do romance como parte do processo de construção ficcional” (SANTOS, 2015, p. 14). Essa natureza autocrítica, aliás, para Bakhtin (2019), é o “traço magnífico do romance”.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908), de acordo com Rocha (2021), Machado testou as bases sólidas dos gêneros literários consagrados à celebração da subjetividade. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899), o autor perscruta a autobiografia, em *Quincas Borba* (1891) e *Esaú e Jacó* (1904), a biografia, e no último, o diário. De maneira inusitada, propõe as memórias de um defunto autor; a biografia que, no lugar de uma trajetória exemplar, narra o processo de alienação de um sujeito cujo nome não estampa, consorte ao usual, a capa da obra como título; as memórias de

um sujeito manipulador; e por último, o diário que aborda a vida de outrem que não a de seu autor. Nessas obras, Machado reformula a sua literatura e estabelece claramente uma ruptura com a sua obra anterior à década de 80.

É como se Machado advertisse os pósteros leitores de que a cisão em fase, cultivada por ele e orientada pelos primeiros críticos do conjunto de sua obra, era parte da organicidade de sua obra e de seu projeto de romance que culminaria em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó*, e *Memorial de Aires*. (SANTOS, 2015, p. 14).

Há, nas cinco obras anteriormente citadas, “certo jogo entre formas energéticas e analíticas do espaço biográfico” que “somam-se, na obra machadiana, à dialética entre o mimético e o ficcional, a ideologia e as técnicas narrativas, a representação social e o recurso alegórico” (MITIDIÉRI, 2010, p. 62).

Utilizando-se de tais estratégias, o escritor oferece destaque ao gênero das confissões em *Casa Velha*; ao memorialístico, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*; à biografia enquanto gênero instituído e à narrativa de cunho biográfico em *Quincas Borba* e *Esaú e Jacó*; ao diário íntimo, no *Memorial de Aires*. (MITIDIÉRI, 2010, p. 62).

O desconforto de Machado com a literatura produzida no Brasil e com o gênero romanesco pode ser notado nos seus textos críticos, bem como nos prefácios de seus romances, e até mesmo dentro de sua própria obra de menor extensão. As suas obras anteriores à *Memórias Póstumas* já pretendiam, segundo Santos (2015, p. 37), “novos procedimentos narrativos e uma nova abordagem de matéria e produção de romance ainda desconhecida no Brasil”.

Trata-se de um flagrante sem igual na literatura do período: um autor que em paralelo ao exercício crítico, vê-se às voltas com seu ofício de escritor de romances e busca conciliar o gênero com as exigências de um mercado diminuto, talvez um pequeno círculo de iguais. Vê-se também entre as aspirações pedagógicas de civilizar a nação ainda em formação e suas próprias ambições estéticas. (SANTOS, 2015, p. 37).

Em seu *Instinto de Nacionalidade* (1873), Machado de Assis reflete os dilemas vividos pela comunidade literária brasileira na busca por uma identidade nacional. Este é um ponto de divergência do autor com outras figuras da cena literária contemporânea e anterior a sua. Para Machado, a busca por essa identidade era legítima, o modo que era feito é que era questionável e inadequado. Em suas palavras, a juventude literária condicionada por dado instinto de nacionalidade se satisfazia com obras por simplesmente trazerem alguns toques nacionais. São citados, por exemplo, os poemas *Uruguai* e *Caramuru*, de Basílio da Gama e Santa Rita Durão respectivamente, tidos como pioneiros da poesia brasileira, mas que não conseguiram desligar-se, segundo o escritor, “das faixas da Arcádia”.

Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais, iscados daquele mal; nem igualmente justa a de não haverem trabalhado para a independência literária, quando a independência política jazia ainda no ventre do futuro, e mais que

tudo a metrópole e a colônia criara a história a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação. As mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora. (ASSIS, 1873, p. 1).

Machado, neste texto publicado em 1873, isto é, posteriormente a publicação de seu primeiro romance e de tantas outras obras de menor extensão, inclui sobriamente a sua própria obra neste rol. A problemática estava clara, para Machado, não havia independência literária porque sequer havia literatura brasileira. A poesia, o romance, o teatro, e até mesmo a crítica literária, eram insuficientes para os propósitos que almejavam. O autor questiona inclusive se haveria condições e motivos históricos que permitissem a consolidação dessa nacionalidade literária. Segundo Santos (2015), Machado redige um panorama da literatura em língua portuguesa, indicando certos rumos e falhas, “produzindo a primeira panorâmica crítica da produção literária, sistematizando um projeto literário próprio cujo ponto nevrálgico deslocava-se da decantada cor local e focava a tensão entre caracteres” (SANTOS, 2015, p. 37).

Podemos mesmo dizer que, em linhas gerais, os textos críticos dramatizavam objetivamente aquilo que o romancista tentava expressar por meio do romance, demonstrando a “crise” que o autor enfrentava na aclimação de um gênero importado cujos resultados apresentados até então, como pode ser constatado em sua produção crítica, careciam de ajustes para fazer-se impor artisticamente. (SANTOS, 2015, p. 37).

Ainda em seu *Instinto de Nacionalidade* (1873), Machado avalia o domínio do romance sobre os demais gêneros em circulação no país devido à mocidade literária brasileira “não nutrida de sólidos estudos”, e acresce, que no que diz respeito à matéria:

Aqui o romance, como tive ocasião de dizer, busca sempre a cor local. A substância, não menos que os acessórios, reproduzem geralmente a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações. Naturalmente os costumes do interior são os que conservam melhor a tradição nacional; os da capital do país, e em parte, os de algumas cidades, muito mais chegados à influência européia, trazem já uma feição mista e ademanos diferentes. Por outro lado, penetrando no tempo colonial, vamos achar uma sociedade diferente, e dos livros em que ela é tratada, alguns há de mérito real. (ASSIS, 1873, p. 3).

O romance brasileiro da época, segundo o autor de *Quincas Borba* (1891),

é marcado pelos toques do sentimento, quadros da natureza e de costumes, e certa viveza de estilo muito adequada ao espírito do nosso povo. Há em verdade ocasiões em que essas qualidades parecem sair da sua medida natural, mas em regra conservam-se estremes de censura, vindo a sair muita coisa interessante, muita realmente bela. O espetáculo da natureza, quando o assunto o pede, ocupa notável lugar no romance, e dá páginas animadas e pitorescas, e não as cito por me não divertir do objeto exclusivo deste escrito, que é indicar as excelências e os defeitos do conjunto, sem me demorar em pormenores. Há boas páginas, como digo, e creio até que um grande amor a este recurso da descrição, excelente, sem dúvida, mas

(como dizem os mestres) de mediano efeito, se não avultam no escritor outras qualidades essenciais. (ASSIS, 1873, p. 4).

Em outras palavras, eram de vários matizes as crises vivenciadas por Machado de Assis no início de sua carreira. No campo do romance, para além das dificuldades impostas pelo próprio gênero, o autor teve de conviver também com o drama de uma literatura que buscava firmar bases sólidas que a fizesse autenticamente nacional. Segundo Santos (2015, p. 213), o romance machadiano passa por um “processo de renúncia aos modelos vigentes de romance de costumes que propagandeavam a dita ‘cor local’ e o ideário nacional”. Essa recusa teve um preço, segundo o estudioso, Machado de Assis teve de conviver com a crítica de seus pares e com a pecha de “inadequado”, quando não, a de fazer um “simulacro do modelo estrangeiro”. Não obstante,

O sentido de inadequação apontado por [Silvio] Romero é verdadeiro, e desejável, mas não se trata de projeto de referências, e sim de um projeto de autonomia estética, formando, através de suas rupturas e liberdade estética, um modelo para o romance nacional chamado *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Afinal, a inadequação não está apenas na forma, está no debate cultural, nos discursos de sobremesa, na imobilidade social, no grande quadro de subalternos. A metáfora serve, em última análise, para demonstrar o processo moderno fora de esquadro. (SANTOS, 2015, p. 213).

Machado de Assis, como dito anteriormente, inaugura um novo modelo com *Memórias Póstumas*, são visíveis mudanças de variadas origens: temas abordados, estilo, narração, etc. Mas isso não quer dizer que todos seus impasses estavam resolvidos, em realidade, essa obra passa a ser uma espécie de “sombra” que paira sobre suas obras subsequentes. Conforme John Gledson (2003), Machado não pretendia, nas suas obras pós *Brás Cubas*, repetir ao modelo encontrado. A máquina autofágica do gênero romanesco estava em funcionamento e, utilizando Fuks (2021) no contexto nacional, o romance (machadiano) pós *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880) “é a continuidade de um gesto antigo e também sua crítica – a ruptura com as fórmulas rígidas do passado, com seu dogmatismo, seus vícios solenes” (FUKS, 2021, p. 12).

O romance com suas possibilidades discursivas, sua grande aderência às formas da vida moderna, mesmo tratando de coisas distantes no tempo e espaço, foi a grande metáfora que Machado usou para tratar do homem subterrâneo e melancólico, exemplo de uma classe social que ao ser retratada pelo autor, também tratou, em contraste, todas as outras classes do Brasil do século XIX. (SANTOS, 2015, p. 200).

No que diz respeito a *Quincas Borba* (1891), obra de que trataremos neste trabalho, segundo John Gledson (2003), é a continuidade da obra de Machado de Assis, mas também o é, uma importante ruptura na sua ficção. Nesta, é possível notar que as inquietações do fazer literário continuam presentes. Ou, melhor, podemos arriscar, elas sempre estarão.

2. A RESPEITO DAS CRISES EM *QUINCAS BORBA* (1891)

Em primeiro lugar, cabe salientar que este trabalho se pauta pela ideia de que o fator social é “elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte” (CANDIDO, 2006, p. 14), portanto, esta unidade é encarada como constituinte do objeto artístico e, não cabe a este estudo, analisar fatores externos isoladamente, mas somente aquilo que sendo *externo*, a partir da criação literária, passa também a ser *interno*. Desta maneira, a obra de arte será considerada aqui dependente das condições sociais, tal como é do próprio artista (CANDIDO, 2006).

Quanto à obra, focalizemos o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável. Aceita, porém, a divisão, lembremos que os valores e ideologias contribuem principalmente para o conteúdo, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na forma. (CANDIDO, 2006, p. 40).

Em razão disto, para Candido (2006), esses fatores externos são considerados “estímulos condicionantes” que alimentam a obra literária com conteúdo e, por isso, somente a partir de uma análise global que contemple a *função total* (a expressão individual e coletiva de certo grupo que se fixa como patrimônio), bem como a *função social* (como a obra age socialmente, suprimindo necessidades, mantendo ou mudando ordens estabelecidas) e a *função ideológica* (ligada ao campo conceitual, conscientemente pensada), é que conseguiremos compreender a obra literária de maneira equânime. Esta última, cabe realçar, está ligada ao sistema de ideias contidas na obra e faz com que a criação literária seja *interessada*, uma vez que ela se propõe apresentar uma concepção ideológica. Resumidamente, esta função “é importante para o destino da obra e para a sua apreciação crítica, mas de modo algum é o âmago do seu significado, como costuma parecer à observação desprevenida” (CANDIDO, 2006, p. 56).

Sendo assim, neste trabalho, busca-se analisar a partir dessa visão ampla, essa obra, que é para John Gledson (2003), uma das mais desafiadoras para Machado de Assis. Pois, além, das crises intrínsecas ao gênero romanesco, podemos notar a partir desta concepção exposta por Antonio Candido (2017), da multifuncionalidade da obra literária, a presença, em *Quincas Borba* (1891), de crises de diversos matizes; aqui, assim separadas: *Crise material*, *Crise ideológica* e *Crise Moral*. Em *Crise material*, disserta-se sobre as dificuldades encontradas por Machado para compor sua obra no que diz respeito aos estímulos condicionantes do enredo, caracterização das personagens e narração; em *Crise ideológica*, são abordados os valores propagandeados pelo Humanitismo (paródia dos pensamentos em voga no país) e; por fim, em *Crise moral*, são apresentados os valores sociais estabelecidos na comunidade retratada.

Posto isto, a história de *Quincas Borba* (1891) é sabida: apesar do nome, tem como protagonista não o Quincas Borba, personagem surgido primeiramente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), herdeiro; tampouco o cachorro de mesmo nome; mas Rubião, um professor provinciano que lega os bens, o animal e a filosofia deste que dá nome à obra. Em posse da fortuna, o herdeiro se transfere para a capital (a Corte), onde vai manter contato com pessoas que lhe exaurem o dinheiro e a sanidade mental.

2.1. CRISE MATERIAL

O romance de Machado de Assis, publicado em livro em 1891, em folhetim, a partir de 1886, carrega diferenças importantes entre uma versão e outra. Tendo em vista as interrupções que fizeram o autor repensar a obra, a saber, conforme Gledson (2011, p. 6), “há dois intervalos que chamam atenção: o primeiro de cinco meses, entre maio e outubro de 1888, e o segundo, de quatro, entre julho e novembro de 1889”. Para o estudioso, durante o período de produção folhетinesca desta obra, “A impressão é de que Machado recheava seu dever quinzenal com matéria que nunca deve ter contemplado incluir no livro, e que deve alinhar entre a prosa mais chata que produziu, em qualquer época da vida” (GLEDSON, 2011, p. 6).

[...] ambos os intervalos são muito importantes, é claro, e tenho certeza de que estão intimamente conectados – isto é, que a crise que os produziu é a mesma crise, que Machado pensava ter resolvido em 1888, mas que continuou a atormentá-lo até fazê-lo parar de novo, em julho do ano seguinte. Neste ponto, tinha uma ideia de como solucionar os problemas em vários níveis, o enredo, a narração, os personagens, a loucura de Rubião inclusive, e quando começou de novo em novembro de 1889, tinha em boa parte reescrito o que escrevera até então. A evidência mais contundente disso vem de um fato na aparência simples: quando parou, em julho de 1889, parou no capítulo CXXII, e agora recomeça no capítulo CVI – e este capítulo CVI, no qual vira para o leitor e o acusa de calúnia, como se pensasse, com Rubião, que Sofia e Carlos Maria são amantes, continua sendo 106 na versão em livro. (GLEDSON, 2011, p. 7).

Como aponta o teórico, as crises pelas quais passou o escritor neste período justificam essas diferenças, bem como o tempo que dedicou a *Quincas Borba* (1891). Segundo John Gledson (2011, p. 9), Machado “foi tolhido, ao mesmo tempo que inspirado, pelo poder dos modelos que ‘determinaram’, até certo ponto, sua carreira de romancista”: o primeiro, de cunho histórico, indicava uma “mudança de período”; o Brasil vivia um momento político pouco estável, com debates sobre o fim da escravidão e a aprovação da Lei do Ventre Livre, além de o mundo já questionar de há muito a monarquia; e, captar esse momento histórico ainda em curso fez o autor repensar passagens e estruturas adotadas.

[...] da primeira versão mostra que Machado até mudou a identificação do país para o regime imperial, entre as duas versões – mudança muito verossimilmente ligada à proclamação da república, em novembro de 1889, pouco antes de Machado recomeçar a publicação do folhetim. (GLEDSON, 2011, p. 13).

O segundo modelo “impossibilitador” é o que Gledson (2011, p. 10) chama de “aspectos do romance: a caracterização, a narração, o tom e o estilo, os detalhes do enredo, e até o elenco dos personagens”. No que diz respeito à narração, Gledson (2011) chama atenção para a impossibilidade do que foi feito em *Memórias* devido à situação triangular do enredo, tipicamente machadiana, que em *Quincas Borba* (1891) ganha a sua forma mais “completa”: “o ‘estrangeiro’, a ‘mulher traiçoeira’ e o ‘caipira’, estão lá em toda a sua glória” (GLEDSON, 2011, p. 9). Isto é, Palha, Sofia e Rubião. Não obstante,

[...] esse enredo, essa situação praticamente impossibilitam uma narração na primeira pessoa, porque nesse caso, ao contrário do que acontece em *Memórias póstumas*, não é possível dar um ponto de vista privilegiado a nenhum dos três. (GLEDSON, 2011, p. 10).

Machado, segundo Gledson (2011), não tinha certeza de que tom adotar na relação *narrador / leitor*, tal qual, como trabalhar o protagonista do romance.

Desde o começo do romance, fica patente que as duas “áreas” que deram mais trabalho ao autor foram a narração e o personagem de Rubião, e nos dois casos, os problemas têm suas raízes na mudança de *Memórias póstumas* para *Quincas Borba*. Pensando bem, era quase previsível que assim seria. Como Roberto Schwarz nos mostrou, a narração no primeiro romance tira sua substância da posição de classe do narrador. Sem ela, quanta substância vai restar? Parece que Machado achava que podia repetir o narrador brincalhão, sterniano, menipeu: o resultado são alguns dos momentos mais desajeitados do folhetim, cujo tom é mais “puxa-saco”, podemos dizer, mais obsequioso. Talvez em parte por causa do próprio folhetim, com a sua “intimidade” quinzenal, com muito “nosso” – “o nosso amigo”, “o nosso Rubião”, que Hélio Guimarães já notou –, esse tom é ainda presente, a um grau excepcional, até no romance final. (GLEDSON, 2011, p. 11).

Ademais de ser um personagem sem classe, o que cria problemas para o romance realista, Rubião é um personagem negativo e passivo, conforme John Gledson (2011), o que

[...] constitui uma inversão de um dos enredos clássicos do gênero, a luta entre o jovem arrivista e a cidade, o famoso “À nous deux maintenant”, de Rastignac no final de *Le père Goriot*, de Balzac, quando olha Paris da colina do cemitério de Père Lachaise. Rubião, homem de meia idade, vem, não para comer as batatas, mas para ser devorado. É, podemos dizer, uma das leis do triângulo, mas que pode ter interferido no modelo genérico que Machado adotava. (GLEDSON, 2011, p. 13).

Ao ocupar justamente o espaço do personagem “caipira”, “bruto” e, portanto, nas palavras de John Gledson (2011, p. 19), “avesso a cogitações profundas”, o protagonista criou problemas para o autor na narrativa. Por exemplo,

[...] quando quer dar uma outra dimensão ao texto, “filosófica”, com uma das citações de que era mestre absoluto, não tem a quem atribuí-las; antes tinha Brás,

homem culto, agora não há nada disso. No começo, até, tentou ignorar o problema, com alguns resultados grotescos – no capítulo equivalente ao primeiro, por exemplo (que na primeira versão não começava o romance, era o vigésimo), Rubião imagina um "idílio piscatório" à Bocage na enseada de Botafogo, que na versão final, felizmente, ele reduz a uma simples canoa – ou isso, ou o narrador tem que intervir, o que pode levar a uma dessas baixas da força elétrica do texto, que já experimentamos. (GLEDSON, 2011, p. 19).

Na obra, essa característica de Rubião pode ser percebida nos diálogos travados com o filósofo Quincas Borba que, diante dessa insciência, precisa explicar, ou melhor, ilustrar com didatismo suas explicações como se fosse a um pupilo. Em verdade, Rubião é sempre tratado como se estivesse eternamente na posição de aprendiz. Além do filósofo, são personagens que lecionam a ele: o Camacho, o Palha, Carlos Maria, Sofia, etc. Durante seu processo de alienação, esta dificuldade do autor é cada vez mais notável, pois, além da incultura, essa personagem é tomada por uma espécie de obcecação por uma ideia fixa (geralmente ligada à Sofia) que o impede de fazer reflexões básicas; obrigando deste modo, às várias intervenções do narrador.

Em conclusão, conforme Estacio (2019, p. 62), Machado vai adotar um narrador que: “mantém o caráter digressivo de *Brás Cubas*”, interferindo na história, pelos motivos já expostos, e; apesar de narrar em terceira pessoa, estilo indireto livre, usa com regularidade o pronome “eu”. E acrescenta:

[...] a obra apresenta uma temporalidade linear, marcada por alguns intervalos de tempo que, no entanto, não chegam a caracterizar descontinuidade. Os diversos capítulos curtos, as interrupções e os comentários do narrador é que conferem uma aparência de texto fragmentado ao romance. Além do riso e da melancolia, a loucura é forte elemento no livro, demonstrando a compatibilidade entre tema e processo narrativo. (ESTACIO, 2019, p. 62).

Sobre essa personagem, para Gledson (2003), o escritor fluminense pretendia que esta simbolizasse o “inconsciente nacional”, que ela pudesse encarnar as contradições mais nítidas de um país dividido que se pretendia moderno e desenvolvido, “desejando progresso, liberdade e igualdade, enquanto gozava os frutos do *boom* do café e também da escravatura: através da conveniente doutrina do Humanitismo” (GLEDSON, 2003, p. 105). No capítulo III, quando Rubião deslumbrado com a sua nova realidade é servido por um criado europeu a contragosto, uma vez que preferia seu pajem vindo de Minas, demonstra ter sido persuadido por Palha (apoiado nos ideais de civilização e modernidade em voga) a trocar a mão de obra escrava por um trabalhador assalariado:

O criado esperava teso e sério. 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 em 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, foi degradado a outros serviços. (ASSIS, 2021, p. 23).

Sobre essa passagem, vale sublinhar: contraditoriamente e, apesar desta postura, Palha é aparentemente a favor da escravatura: no episódio em que conhece Rubião, expressa, por trás dessa visão claramente deturpada de progresso, sua indignação diante da fala do imperador sobre a propriedade servil (dá-se a entender, contra a esse instituto). Como é sabido, a escravatura era a “questão da ordem do dia” e a sua flexibilização implicava numa mudança drástica na estrutura de um país erguida graças à exploração dessa mão de obra. O próprio Rubião, seja dito de passagem, também compõe essa contradição: apesar de não atinar sobre essa indignação do Palha, já vimos que ele não é muito afeito a reflexões profundas, e de não ter a pretensão de manter pessoas escravizadas –exceto um pajem forro-, *a posteriori*, indica a vontade de mantê-las “como um pedaço da província”, nem que fosse em funções mais apartadas do ambiente doméstico.

Para Seminatti (2016), as contradições de Rubião estão expressas, inclusive no “plano discursivo”, através do discurso indireto livre, pois o narrador, “assumindo o ponto de vista do personagem”, revela o funcionamento psíquico deste ao mesmo tempo em que trata dos conflitos oriundos da sua relação com o entorno (SEMINATTI, 2016, p. 9).

Flagrando os matizes da consciência do ser fictício, que por sua vez exprime estados emocionais, pensamentos e cálculos inconfessos, a voz narrativa nos introduz em um discurso ficcional que estaria interessado em captar uma interioridade em movimento. Por isso, devido ao fato de ser resultado de um ponto de vista particular, a compreensão de mundo figuraria relativizada em *Quincas Borba*. Nesse universo, temos a oportunidade de tomar conhecimento do maquinário psicológico de Rubião a partir de sua voz mental, de um falar consigo mesmo. São enunciados por vezes desconexos, que não chegam ao conhecimento social, mas que ficam reservados ao sujeito e não raro operam como autoengano. (SEMINATTI, 2016, p. 9).

A esfera psíquica, aliás, é um componente bastante explorado na composição das personagens de *Quincas Borba* (1891). E, muito embora, somente o protagonista seja tomado pelo desequilíbrio de uma sociedade em colapso, outros figurantes também têm a sua interioridade vasculhada pelo narrador de modo a revelar “suas motivações ocultas, vícios e fragilidades” (SEMINATTI, 2016, p. 98).

A solidão de Tonica; o narcisismo de Carlos Maria; a submissão de Maria Benedita; e o sentimento de incompletude de Sofia seriam alguns dos traços explorados por um discurso narrativo eficaz em apontar ambiguidades e contradições da consciência desses seres ficcionais em situações específicas na sociedade - Tonica e a necessidade do casamento para promoção social; Carlos Maria e o recolhimento como estratégia para o exercício da vaidade; Maria Benedita e a degradação da personalidade em favor da manutenção do casamento; Sofia e a obsessão por ascensão social -, seriam alguns dos aspectos suscitados pelo enredo. Deste modo, a captação do ponto de vista do outro em determinada situação não seria motivada por uma identificação do narrador em relação a algum personagem específico do romance, mas operaria como um mecanismo de desnudamento de consciências, revelando, por meio da voz interior dos seres fictícios, suas motivações ocultas, vícios e fragilidades. (SEMINATTI, 2016, p. 98).

Os aspectos psíquicos de Rubião são abordados desde os primeiros capítulos do romance. Inicialmente, são percebidos um caráter dúbio, certas vacilações e excessivos diálogos consigo mesmo, no desenrolar da obra, atinge a ambição à carreira política, e no auge da loucura, cria uma identificação com Napoleão III. A título de exemplo, no capítulo X, o ex-professor, após receber uma carta de Quincas Borba vinda da Corte, onde o mesmo revela ser Santo Agostinho, enfrenta o dilema de ter de mostrar a carta ao médico de Quincas e de não o fazer; aliás, opção adotada, pois se o fizesse, “dar-se-ia que, provada a alienação mental do testador, nulo ficaria o testamento” (DE ASSIS, 2021, p. 43). Por sua vez, no capítulo XCI, Rubião, esperado pelo seu séquito para fazer a refeição, ao descer à sala de visitas, sente o impulso de iniciar um beija-mão (cerimônia pública em que o monarca se colocava em contato direto com seus súditos. O protocolo consistia em uma genuflexão seguida, de como o nome indica, um beijo na mão). Seminatti (2016, p. 102) sustenta que Machado encontrou na identificação de Rubião com o imperador francês “um caminho de composição literária para representar a fratura interior do personagem”. Segundo Passos (2000), ao associar-se a Napoleão, *le Petit*, Rubião, que poderia ter se identificado com figuras mais grandiosas, optou por um personagem histórico que teve a sua importância ofuscada pela figura de seu tio (Napoleão I).

Vistos que os elementos que compõem o seu delírio são provenientes de um imaginário pré-existente, que marca presença até mesmo na mobília da casa, é possível dizer que a crise psíquica de Rubião é concebida no romance não como a criação repentina de um mundo independente, totalmente desprendido da realidade, mas como um distanciamento gradual da percepção do personagem em relação aos códigos sociais do mundo real. (SEMINATTI, 2016, p. 107).

No campo narrativo, como vimos, um dos aspectos mais trabalhosos do romance; conforme Seminatti (2016, p. 111), a opção pelo discurso indireto livre também possibilitou apreender a alienação de Rubião a partir de outras personagens e, deste modo, revelar “as consequências que uma determinada situação desencadeia na interioridade dos seres fictícios e, ao mesmo tempo, evitar que a consciência de Rubião seja incorporada pela voz narrativa em momentos de delírio”, dado que, o distanciamento do narrador coincide com o distanciamento da realidade dessa personagem.

Voltando ao fator histórico e social, por sua vez, vale lembrar que, a crise social instaurada no país devido à escravidão é tão latente que, *Quincas Borba* (1891), de acordo com Gledson (2003), é o romance machadiano que oferece de maneira mais eficaz a situação em que o regime escravocrata é posto em evidência. Situação esta, *sui generis* no Brasil, pois as pessoas escravizadas tiveram um papel quase que passivo neste processo. E, não que não houvesse movimentos dessa classe social, mas no Brasil o abolicionismo é liderado por homens livres e só tardiamente essa (turbulenta) discussão renderá os frutos necessários, apesar de, durante muito tempo incutir na sociedade brasileira a urgência do seu tratamento.

O processo verdadeiro da escravidão não resultou, paradoxalmente, de nenhuma daquelas duas coisas [os escravos lutando em prol de seus direitos ou pessoas altruisticamente representando seus interesses], e sim de uma admissão retardada e relutante, por parte da classe dirigente brasileira, de que a escravidão não poderia continuar indefinidamente. Assustados por acontecimentos como a Guerra Civil Norte-Americana, afetados por argumentos de que a escravidão era uma instituição ultrapassada e um impedimento ao desenvolvimento, decidiram agir, se bem que de forma ainda assim hesitante e contra considerável pressão antiabolicionista. (GLEDSON, 2003, p. 86).

O trecho mais emblemático, capítulo XLVII, Rubião dentro de um tálburi, relembra um episódio de sua mocidade quando estava numa visita ao Rio de Janeiro: um homem escravizado sendo levado por outro para o enforcamento em praça pública. Durante a narração desse episódio, vemos um dos momentos onde o caráter dúbio e vacilante do mineiro se evidencia de maneira mais categórica: à princípio, mostra-se duvidoso quanto a assistir o cumprimento da sentença; decidindo-se por só acompanhar a “marcha do réu”, na sequência, hesita a ver o desfecho -diante de certo sentimento de compaixão-, que logo será substituído pela vontade de testemunhar a cena “sem delíquios de piedade”, pois sendo o homem escravizado, um homicida, tinha a pena merecida. Para Gledson (2003, p. 106), esse é o trecho mais “franco e ousado do livro”, provavelmente, por trazer de maneira tão explícita o instituto violento da escravidão no país.

Há, pois, em *Quincas Borba* (1891), outrossim aos entraves do próprio romance (enquanto gênero literário), indícios das dificuldades pelas quais passou o autor na composição desta obra, que carrega, como foi demonstrado, um caráter de amoldamento e ajuste, bem como resquícios de uma sociedade em crise, atormentada por eventos históricos em curso que modificarão posteriormente a ordem do país. Em termos usados por Antonio Candido, são percebidos imbróglis tanto do ponto de vista da literatura como fato histórico, como de fato estético.

2.2. CRISE IDEOLÓGICA

O Humanitismo, filosofia herdada por Rubião, é mais uma expressão da sociedade em crise presente em *Quincas Borba* (1891). Segundo Gledson (2003), uma clara sátira às doutrinas difundidas no Brasil, em particular, o Darwinismo social, o Positivismo comtiano e o Naturalismo (pensamentos deturpados de modo a se acomodarem no Brasil escravocrata do século XIX), nas palavras de Roberto Schwarz (2012), “ideias fora de lugar”; são, em termos atuais, uma visão meritocrata que procurava à época “pacificar o coração dos brasileiros privilegiados que buscavam manter sua aparente concordância com os ideais da Europa de então, vistos como modernos e civilizados” (SALVIATTI, 2021, 443).

O tratamento do fator ideológico em *Memórias Póstumas* (1880) e *Quincas Borba* (1891) são passos importantes no realismo machadiano. Schwarz (2017, p. 86) chama a atenção ao fato de que, nos romances anteriores às *Memórias*, ao se furta à abordagem das ideologias (sobretudo liberal), Machado pagava o preço de “cortar as relações com o mundo contemporâneo”, em outras palavras, se distanciava da realidade, pois, nessas obras “a restrição ideológica era também restrição de assuntos e escolha de conflitos: as questões do individualismo, as novidades da civilização burguesa, e com elas o temário da modernidade aparecem pouco e têm posição secundária” Schwarz (2017, p. 85). Ou seja, trabalhar o ideário oitocentista permitiu a Machado abordar tantos outros aspectos de ordem social nesta obra cuja sociedade, claramente, se encontra num momento de transição.

O Humanitismo ganha forma em várias passagens da obra, mas é apresentado a Rubião de maneira tragicômica por Quincas Borba no capítulo VI, quando o mesmo, para exemplificá-lo, alude à morte acidental de sua avó. Logo depois, de maneira didática, ilustra essa tese darwinista através do trecho sobre a “guerra pelo campo de batatas”, que dará a Rubião o mote “ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas”:

-Humanitas é o princípio. Há nas cousas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível, - ou, para usar a linguagem do grande Camões:

Uma verdade que nas cousas anda,

Que mora no visível e invisível.

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 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, 2021, p. 32).

A filosofia de Quincas Borba é a teorização da “fetichização” ou “coisificação” do homem propagada na prática pelas teorias em vigência no Brasil do século XIX. O filósofo reduz o homem à

uma força ou forma de modo a desumanizá-lo, deixando-o diante do mundo, sem quaisquer traços tipicamente humanos:

-Mas a opinião do exterminado?

-Não há exterminado. Desaparece o fenômeno; a substância é a mesma. Nunca viste ferver água? Hás de lembrar-te que as bolhas fazem-se e desfazem-se de contínuo, e tudo fica na mesma água. Os indivíduos são essas bolhas transitórias.

-Bem; a opinião da bolha...

-Bolha não tem opinião. Aparentemente, há nada mais contristador que uma dessas terríveis pestes que devastam um ponto do globo? E, todavia, esse suposto mal é um benefício, não só porque elimina os organismos fracos, incapazes de resistência, como porque dá lugar à observação, à descoberta da droga curativa. A higiene é filha de podridões seculares; devemos-la a milhões de corrompidos e infectos. Nada se perde, tudo é ganho. Repito, as bolhas ficam na água. Vês este livro? É D. Quixote. Se eu destruir o meu exemplar, não elimino a obra que continua eterna nos exemplares subsistentes e nas edições posteriores. Eterna e bela, belamente eterna, como este mundo divino e supradivino. (ASSIS, 2021, p. 32).

Para Mitidieri (2010, P. 70), “de fato, como aponta desde os títulos de *Helena e Iaiá Garcia* ao *Memorial de Aires*, Machado desafia normas e convenções romântico-positivistas que norteiam o espaço biográfico durante o século XIX”, tanto que, “os capítulos dedicados à explicação do Humanitismo são, aliás, os acréscimos que mais se destacam da versão folhetinesca para a forma definitiva em livro” (GLEDSON, 2003, p. 106), ou seja, um claro sinal de que essa era uma problemática latente (e presente) durante toda a produção destas obras, ainda que de maneira mais evidente na sua obra pós-Brás Cubas.

Ademais, vale destacar, essa filosofia tem suas origens calcadas num biologismo à *la Balzac* que, conforme Auerbach (1987, p. 425), fundamenta “as suas opiniões acerca da sociedade humana (tipo humano diferenciado pelo meio) mediante analogias biológicas” e assevera que “as diferentes espécies e gêneros são apenas *formes exterieures*”:

O criador não se serviu senão de um só modelo para todos os seres organizados. O animal é um princípio que assume a sua forma exterior, ou, para falar mais exatamente, as diferenças de sua forma, nos meios onde é chamado a se desenvolver... (AUERBACH, 1987, p. 424).

No mesmo capítulo em que narra a desventura de sua avó atropelada por uma sege, o filósofo Quincas Borba argumenta:

A sege no meio do caminho achou um obstáculo e derribou-o; esse obstáculo era minha avó. O primeiro ato dessa série de atos foi um movimento de conservação. Humanitas tinha fome. Se em vez de minha avó, fosse um rato ou um cão, é certo que minha avó não morreria, mas o fato era o mesmo; Humanitas precisa comer. Se em vez de um rato ou de um cão, fosse um poeta, Byron ou Gonçalves Dias, diferia o caso no sentido de dar matéria a muitos necrológios; mas o fundo subsistia. O universo ainda não parou por lhe faltarem alguns poemas mortos em flor na cabeça

de um varão ilustre ou obscuro, mas Humanitas (e isto importa, antes de tudo), Humanitas precisa comer. (ASSIS, 2021, p. 31).

Isto é, sem grande rigor, podemos resumir o ponto de vista do teórico do Humanitismo deste modo: a) o homem é uma mera forma pertencente a um todo que luta pela subsistência e que está sujeito à lei do mais forte; b) O homem é despido de suas singularidades e sentimentos, é uma bolha de um mesmo conteúdo ou um exemplar de uma mesma obra e, por conseguinte, indiferente na sua ausência; c) As catástrofes e as guerras são bem-vindas, pois selecionam os mais fortes. Ao fim e ao cabo, essa doutrina busca igualar o homem que, no Brasil do século XIX, é extremamente desigual.

Ademais deste biologismo, vale destacar, há também nesta obra uma espécie de animalização das personagens ou, no mínimo, uma equiparação entre homens e animais irracionais: no início do capítulo IV, o narrador heterodiegético coloca em pé de igualdade Rubião e Quincas Borba, o cachorro, ao rivaliza-los diante da preferência de Quincas Borba, o filósofo. Adiante, de modo a explicar a “extravagância” de haver posto o próprio nome no cão, o doutrinador justifica afirmando “que Humanitas, segundo a minha doutrina, é o princípio da vida e reside em toda a parte, existe também no cão, e este pode assim receber um nome de gente, seja cristão ou muçulmano...” (DE ASSIS, 2021, p. 27). Essa equiparação está presente inclusive no discurso de Rubião: no capítulo IX, numa conversa com o médico de Quincas, após o mesmo haver partido para a Corte, ao ser perguntado se o moribundo havia levado o cachorro, responde:

-Não, senhor, está comigo; pediu que cuidasse dele, e chorou, olhe que chorou que foi um nunca acabar. Verdade é, disse ainda Rubião para defender o enfermo, verdade é que o cachorro merece a estima do dono: parece gente.

O médico tirou o largo chapéu de palha para concertar a fita; depois sorriu. Gente? Com que então parecia gente? Rubião insistia, depois explicava; não era gente como a outra gente, mas tinha cousas de sentimento, e até de juízo. Olhe, ia contar-lhe uma... (ASSIS, 2021, p. 39).

Isto é, essa doutrina dá contornos teóricos à sociedade retratada de meados do século XIX (assim como a seu *modus operandi*) que é, contudo, desmentida pela realidade objetiva apresentada. Pautada pelos seus interesses individuais no âmbito privado e público, as personagens deste romance fazem com que esse pensamento seja mera bravata. A guerra pelo campo de batatas pressupõe adversários em posição de igualdade de disputa, o que aplicado à vida social não é constatado; a lei geral do romance chama-se individualismo, conveniência e apadrinhamento. A título de exemplo (no capítulo XXV), Palha, para festejar a conclusão do inventário do filósofo falecido, oferece um jantar ao herdeiro e aos agentes do Estado que se encarregaram do caso. Por sua vez, Rubião, que foi tragado no desenrolar do romance por esse sistema, apresenta-se desde o início mais interessado nos benefícios da amizade com Quincas Borba e na provável herança dos bens, do que de fato na pessoa do filósofo. Nos primeiros capítulos do romance, o mineiro de Barbacena calcula a vantagem de haver

morrido sua irmã pretendida por Quincas e; eis a conclusão: num eventual casamento, poderia vir-lhes filhos, e ele, conseqüentemente, não seria herdeiro. Portanto, o destino foi benéfico a ele:

Que abismo que há entre o espírito e o coração! O espírito do ex-professor, vexado daquele pensamento, arrepiou caminho, buscou outro assunto, uma canoa que ia passando; o coração, porém, deixou-se estar a bater de alegria. Que lhe importa a canoa nem o canoeiro, que os olhos de Rubião acompanham, arregalados? Ele, coração, vai dizendo que, uma vez que a mana Piedade tinha de morrer, foi bom que não casasse; podia vir um filho ou uma filha... - Bonita canoa! - Antes assim! - Como obedece bem aos remos do homem! - O certo é que eles estão no céu! (ASSIS, 2021, p. 22).

Rubião é vítima nesta trama daquilo que ele próprio é: a conveniência que lhe rendeu alguns contos de réis do filósofo falecido, mais tarde será usada por outras personagens para lhe arrancar os seus.

2.3. CRISE MORAL

As personagens de *Quincas Borba* (1891), salienta-se outra vez, vivem uma crise moral e agem, na maior parte das vezes, guiadas pela vantagem e a conveniência. Como supracitado, Rubião, em sendo apenas um professor provinciano, enxergava em Quincas Borba a oportunidade de mudança de vida; em sendo herdeiro, será ele a oportunidade para tantos outros. Ele, que pensava ir comer as batatas da Corte, terá as suas comidas nos relacionamentos que irá manter. São exemplos:

O Freitas que, arruinou as suas posses e “cuja convivência não lhe traria nenhum prazer pessoal nem consideração pública” (DE ASSIS, 2021, p. 72), por efeito de bajulação, se torna frequentador assíduo da casa de Rubião e, não incomum, sairá de lá com os bolsos cheios de charuto. No capítulo XXIX, após uma visita “despretensiosa” a ver as rosas do jardim do capitalista, ao ser convidado a tomar algo, tece elogios a Rubião que, por sua vez, se compraze com as tais lisonjas:

-Sim, senhor! disse ele, o senhor vive como um fidalgo.

Rubião sorriu, fidalgo, ainda por comparação, é palavra que se ouve bem. Veio o criado espanhol com a bandeja de prata, vários licores, e cálices, e foi um bom momento para Rubião. Ofereceu, ele mesmo, este ou aquele licor; recomendou afinal um que lhe deram como superior a tudo que, em tal ramo, poderia existir no mercado. Freitas sorriu incrédulo.

-Talvez seja encarecimento, disse ele.

Tomou o primeiro trago, saboreou-o devagar, depois segundo, depois terceiro. No fim, pasmado, confessou que era um primor. Onde é que comprara aquilo? Rubião respondeu que um amigo, dono de um grande armazém de vinhos, o presenteara com uma garrafa; ele, porém, gostou tanto que já encomendara três dúzias. 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, 2021, p. 72).

O mesmo Rubião, já herdeiro, enxerga a conveniência de modo tragicômico em outra personagem: o cão Quincas Borba. O capitalista vive sob a sombra de perder os bens legados por negligenciar o animal igualmente herdado. Ilustrativo é que, antes de tomar conhecimento da cláusula do testamento imposta pelo filósofo de ter de cuidar do animal, nesta altura, já doado a uma comadre, de maneira esbaforida e temeroso de perder o que ainda não havia ganhado, se apressa em recuperá-lo. De mesmo modo, em outro momento, capítulo XLVIII, o capitalista voltando de um jantar oferecido pelo casal Palha, lembra-se do animal após uma intervenção do cocheiro e acha-se “ingrato” por não haver pensado durante todo o dia naquele que é seu tutelado (claro, menos por isso do que pela consciência de que este lhe garante a fortuna). Isto é, o animal é sempre visto por Rubião como condição *sine qua non* de acesso ao seu cabedal: “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” (ASSIS, 2021, p. 113). Durante seu processo de alienação, inclusive passa a desconfiar que, no cão (o que lhe rende alguns afagos de gratidão), está a pessoa do filósofo.

A moral deste protagonista, aliás, é confessadamente plástica. Rubião por vezes se arrepende de sua generosidade, não somente com o cão, como com outras personagens, a exemplo, o próprio Freitas. Durante sua convalescença, Rubião lhe faz uma visita e na saída dá uma quantia volumosa em dinheiro à sua mãe, “um caco de velha”, que o faz se arrepender e pensar posteriormente que lhe havia deixado uma ou duas notas “demais”. Igualmente, no capítulo LVI, após a investida deste contra Sofia, o narrador assume o ponto de vista de Rubião e manifesta:

Rubião estava arrependido, irritado, envergonhado. No capítulo X deste livro ficou escrito que os remorsos deste homem eram fáceis, mas de pouca dura; faltou explicar a natureza das ações que os podiam fazer curtos ou compridos. Lá tratava-se daquela carta escrita pelo finado Quincas Borba, tão expressiva do estado mental do autor, e que ele ocultou do médico, podendo ser útil à ciência ou à justiça. Se entrega a carta, não teria remorsos, nem talvez legado, — o pequeno legado que então esperava do enfermo. No caso presente, era uma tentativa de adultério. Certo que ele suspirava há muito, e tinha ímpetos interiores; mas foi só a animação indiscreta da moça, e a própria excitação do momento que o levou a fazer a declaração repelida. Passados os vapores da noite, não era só vexame que sentia, mas também remorsos. A moral é uma, os pecados são diferentes. (ASSIS, 2021, p. 132).

Cristiano Palha é outro que também retrata essa conduta interessada, no início do romance, um homem de classe média, mas, de certa feita, malsucedido, que graças aos infinitos empréstimos de Rubião, no desenrolar do romance, torna-se um capitalista exitoso. No capítulo L, por exemplo, quando sua esposa lhe confia as declarações delirantes que Rubião lhe fez durante o passeio que fizeram ao jardim, o capitalista emergente tenta de diversas maneiras dissuadi-la do rompimento com este, visto que, “fechar-lhe a porta” a Rubião implicaria igualmente em fechar a ele próprio os benefícios dessa relação (de exploração) com o herdeiro. Em outro episódio, o próprio bilhete

acompanhado de morangos, que mandava chamar Rubião à uma visita, foi redigido por Palha (copiado e assinado por Sofia). Quer dizer, não raras vezes Cristiano de Almeida e Palha usará a sua esposa em suas transações financeiras, assim como também a utiliza para satisfazer a sua ufania: esse sujeito gastador e “dado à boa xira” exibia a companheira nos ambientes que frequentava, vide, ia “muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia um pouco, — mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios” (ASSIS, 2021, p. 85). Para Gledson (2003, p. 89), esta personagem, apesar de avessa a política e filosofia, ilustra com a sua ascensão “o egotismo cada vez mais sofisticado que representava o Humanitismo”.

A propósito, a imaginada imperatriz Eugênia de Rubião, que recebeu apelos de que tivesse um romance dedicado a si e, por consequência, uma recusa explícita do autor no *Prólogo da 3ª Edição*: “Sofia está aqui toda. Continué-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado” (ASSIS, 2021, p. 17), além de ser amostra do marido, quando lhe é dado protagonismo na trama, organiza uma comissão de senhoras para ajudar as vítimas de uma epidemia em Alagoas, e faz dessa ajuda humanitária, trampolim para suas pretensões sociais: Sofia ambicionava fazer parte do alto círculo de damas, “Às vezes, à noite, antes do chá, parecia dormir na cadeira de balanço; não dormia, fechava os olhos para considerar-se a si mesma, no meio das companheiras, pessoas de qualidade” (ASSIS, 2021, p. 215).

As senhoras escolhidas não eram da roda da nossa dama, e só uma a cumprimentava; mas, por intermédio de certa viúva, que brilhara entre 1840 e 1850, e conservava do seu tempo as saudades e o apuro, conseguira que todas entrassem naquela obra de caridade. Desde alguns dias não pensara em outra coisa. (ASSIS, 2021, p. 215).

Camacho, bacharel em Direito, que surge no capítulo LIV, soma-se a esta casta de personagens desde a sua caracterização: o sujeito “mentia sem dificuldade” para transmitir a imagem de um político influente e, percebendo certa aspiração à grandeza em Rubião, utiliza-se deste “ponto fraco” para arrancar-lhe alguns contos de réis. O editor do panfletário *Atalaia* e ex-deputado provincial se posicionava jornalisticamente de acordo com as vantagens oferecidas a ele mesmo:

Nefasto, esbanjador, vergonhoso, perverso, foram os termos obrigados, enquanto atacou o governo; mas, logo que, por uma mudança de presidente, passou a defendê-lo, as qualificações mudaram também: enérgico, ilustrado, justiceiro, fiel aos princípios, verdadeira glória da administração, etc., etc. (ASSIS, 2021, p. 134).

Carlos Maria, por sua vez, se apresenta de maneira caricata e ostenta uma “pseudo-realeza”, frente à qual, todos a sua volta estão numa posição subalterna. Ao passear pelas ruas a cavalo, tem deleites ao ser visto por “Toda a gente que passava ou estava às portas” e que “não se fartava de mirar a postura do moço, o garbo, a tranquilidade régia com que se deixava ir” (ASSIS, 2021, p. 183).

- e este era o ponto em que cedia à multidão, - recolhia as admirações todas, por íntimas que fossem. Para adorá-lo, todos os homens faziam parte da humanidade. (ASSIS, 2021, p. 183).

Lembrando-se de uma *soirée*, Carlos Maria

Viu de memória a sala, os homens, as mulheres, os leques impacientes, os bigodes despeitados, e estirou-se todo num banho de inveja e admiração. De inveja alheia, note-se bem; ele carecia desse sentimento ruim. A inveja e a admiração dos outros é que lhe davam ainda agora uma delícia íntima. (ASSIS, 2021, p. 180).

O major Siqueira e Dona Tonica incorporam a decadência da sociedade oligarca em franco declínio e em substituição pelas novas tendências burguesas. O primeiro, não encontrando lugar neste novo mundo, canta as glórias do passado incessantemente. A segunda, é a expressão do papel relegado ao ser feminino: amarga a solidão de não ter encontrado um casamento. No desenvolver do enredo, ambos deixam de fazer parte do círculo social mantido pelo casal Palha, uma vez que não possuem dinheiro nem estima. Ambos corporificam, de modo mais evidente, a incompatibilidade entre a “modernização” e a sociedade.

Dona Fernanda, apesar não ter uma grande importância na trama, segundo John Gledson (2003), carrega um significado bastante simbólico. Ao se prestar ao papel de casamenteira, deixa evidente a aliança nacional através da aliança matrimonial, prática do Brasil Império como forma de manter a unidade nacional. Inicialmente tenta casar o garbo Carlos Maria com uma moça de Pelotas, não conseguindo, trabalha para que o mesmo se case com Maria Benedita. O que é bastante significativo na história: o ególatra Carlos Maria rejeita o casamento com uma moça, de acordo com Gledson (2003, p. 112), da “cidade mais elegante do Rio Grande do Sul”, para se juntar à moça da roça, Iguazu, que, até pouco tempo antes, rejeitava tudo que era considerado moderno na sociedade fluminense. A resposta para essa escolha é simples: Carlos Maria opta pela esposa que lhe garantirá eterna vaidade, tal qual fará Maria Benedita.

Por fim, em meio a tantos figurantes viciados, chama a atenção, Teófilo, marido de Dona Fernanda. O deputado de conduta exemplar que ansiava a posição de ministro não a alcança mesmo com seu exaustivo trabalho:

Havia ali quatro largas estantes cheias de livros, de relatórios, de orçamentos, de balanços do Tesouro. A secretária estava em ordem. Três armários altos, sem portas, guardavam os manuscritos, notas, lembranças, cálculos, apontamentos, tudo empilhado e rotulado metodicamente: — créditos extraordinários, — créditos suplementares, — créditos de guerra, — créditos de marinha, — empréstimo de 1868, — estradas de ferro, — dívida interna, — exercício de 61 — 62, de 62 — 63, de 63 — 64, etc. Era ali que trabalhava de manhã e de noite, somando, calculando, recolhendo os elementos dos seus discursos e pareceres, porque era membro de três comissões parlamentares, e trabalhava geralmente por si e pelos seis colegas: estes ouviam e assinavam. Um deles, quando os pareceres eram extensos, assinava-os sem ouvir. (ASSIS, 2021, p. 382).

Isto é, contrariando de modo peremptório o determinismo filosófico estabelecido pelo Humanitismo que, na realidade, não encontra sustentações práticas na obra. A falsa meritocracia, em *Quincas Borba* (1891), presenteia de diversas maneiras Cristiano, Sofia, Camacho, Maria Benedita, Carlos Maria e, de certa feita, até Rubião. Quer dizer, somente aqueles que, de algum modo, entenderam a linguagem corrompida do novo mundo que se apresentava.

CONCLUSÃO

Quincas Borba (1891), como pudemos notar, é um compilado de crises onde misturam-se conflitos de ordem material (estética), ideológica e moral no caldo caótico imposto ao artista pelo próprio gênero romanesco que, no Brasil, é acrescido de pitadas de uma crise existencial da literatura nacional que se esforçava para alcançar uma identidade literária, sendo este, um país recém entrado na idade madura de sua independência. De modo sintético, esta obra não só concentra essas crises, como igualmente dá vazão a elas.

Por essa razão, Machado de Assis (1908) se vale do preceito romanesco experimentado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880) e dá continuidade (ou seria uma ruptura?) à sua obra metaficcional em *Quincas Borba* (1891), testando os pilares do gênero biográfico, bem como ensaiando durante a sua composição, sobretudo folhetinesca, seu enredo, suas personagens, seu estilo, seu narrador, etc. Este último, aliás, tal qual em *Memórias com Brás Cubas*, se mantém intruso na narrativa, em *Quincas*, no entanto, buscando diversas vezes “socorrer nosso amigo Rubião” em momentos de delírio ou de absoluta insipiência (solução encontrada por Machado para trabalhar essa personagem).

Segundo o professor Antonio Candido (2009, p. 5), “Justamente pelo fato de manter relações com a realidade social, a literatura incorpora as suas contradições à estrutura e ao significado das obras”. Por isso, é possível perceber: a) a turbulência política e social no Brasil, conforme o estudioso John Gledson (2003), reverbera em *Quincas Borba* (1891); b) o Humanitismo é um arremedo dos pensamentos mal acomodados à realidade brasileira; c) as personagens são a expressão de uma sociedade imatura política, sociológica e economicamente falando. Vivem num corpo social recém entrado no “mundo capitalista” e, portanto, agem de maneira individualista, interesseira e conveniente. Aliás, a fragmentação do texto obtida pelo processo narrativo (diversos capítulos curtos, interrupções e comentários do narrador) e pelos elementos da trama (o riso, a melancolia e a loucura), conforme Estacio (2019, p. 62), não seria a imagem perfeita da desintegração não só do protagonista como também da sociedade apresentada?

Seja qual for a resposta, é válido dizer que, de acordo com Antonio Candido (2009, p. 1), encarar a literatura como produto da história, ou que “a razão-de-ser da literatura fossem devidos à sua correspondência aos fatos históricos” é uma visão reducionista da obra literária que ignora a liberdade inerente à criação literária. No entanto, sabendo também que existe uma correspondência entre fatos históricos e fatos literários, notório é que estes se complementam. Portanto, pode ser que

Quincas Borba (1891) trabalhe um mundo inteiramente ou parcialmente seu, mas é inequívoco que este encontra paralelo com a sociedade fluminense do século XIX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.

ASSIS, Machado de. **Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira**. São Paulo: Agir, 1959, p. 28 – 34: Instinto de nacionalidade (1 ed. 1873).

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: o romance como gênero literário**. São Paulo: Editora 34, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. **Literatura de dois gumes. Literatura Brasileira LBN3**. Unicamp, 2009.

ESTACIO, Denise de Quintana. **Mapeamento literário no romance machadiano: pressupostos para a leitura de Quincas Borba**. 2019. 99 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

FUKS, Julián. **Romance: história de uma ideia**. São Paulo: Companhia da Letras, 2021.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GLEDSON, John. Dossiê: duas crises machadianas. **Machado de Assis em Linha**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 4, p. 32-55, dez. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mael/a/zzKFJRpZvRd7sYNTJTHM9yz/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 20 jan. 2022.

MITIDIÉRI, André Luis. Machado de Assis: um romancista no espaço biográfico. **Machado de Assis em Linha**, [s. l], v. 6, n. 3, p. 61-71, dez. 2010.

PASSOS, José Luiz. **Machado de Assis: o romance com pessoas**. São Paulo: Edusp / Nankin Editorial, 2009.

ROCHA, João Cezar de Castro. Quincas Borba: Biografia pelo avesso? In: ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021. p. 432-442.

SALVIATTI, Ana Paula. O Humanitismo e a meritocracia tropical. In: ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021. p. 443-448.

SANTOS, Rogério Fernandes dos. **Crise e destruição: o romance autorreflexivo de Machado de Assis**. 2015. 232 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SEMINATTI, Tiago. **A interioridade em abismo: estudo sobre o discurso indireto livre e a crise da forma em Quincas Borba**. 2016. 124 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2012.