

Lucro, logro, demência: papéis da linguagem em *Quincas Borba*

Jean Pierre Chauvin

Resumo

O estudo de Maria Nazaré Lins Soares constitui referência indispensável ao se investigar o modo como determinadas personagens se exprimem na obra de Machado de Assis (1839-1908). Neste trabalho, resgata-se o papel da linguagem empregada pelas figuras machadianas, como chave de leitura para o romance *Quincas Borba*.

Palavras-chave

Machado de Assis; *Quincas Borba*; crítica

¹ Docente da ECA-USP, doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo.
E-mail: tupiano@usp.br.

Em 1968, Maria Nazaré Lins Soares publicou *Machado de Assis e a análise da expressão* – resultado da sua pesquisa de mestrado, realizada entre 1963 e 1965 na Universidade de Brasília. Na dedicatória, a autora menciona o nome de Hélcio Martins² – um dos primeiros investigadores que se detiveram na linguagem manipulada pelos narradores e personagens machadianos. Com o avanço nas pesquisas em torno dos enunciadores legados pelo escritor, passou-se a enaltecer as ligações entre as múltiplas personagens, cuja dicção variegada permite dialogar o Machado cronista com o ficcionista. Essas pesquisas tiveram seu ponto alto nos trabalhos de Lúcia Granja (2000), Dílson Ferreira da Cruz (2002; 2009), Hélio Guimarães (2004) e Eduardo Calbucci (2010).

A análise detida do romance *Quincas Borba*³ permite afirmar que a linguagem cumpre papel determinante. No nível diegético, é ela que responde pelos jogos maquiados pelas personagens, quase sempre orientadas pela vitória de um sobre os escombros do outro. No âmbito da leitura, ela induz a uma percepção oscilatória por parte do público, já que desnuda o artificialismo das relações humanas e sugere que espertalhões e explorados recorrem ao senso comum para obter o que mais desejam. Quase sempre isso se refere a métodos inescrupulosos e mesquinhos de ascensão social. É a linguagem que contagia os afetos entre tais figuras e as conduz pelo caminho seguro e medíocre do lugar-comum. Como Soares (1968) também percebeu, a “linguagem enfática” utilizada por determinadas criaturas de Machado serve a (tentar) disfarçar seu caráter utilitário.

Discursos piegas e grandiloquentes enfeitam intenções impublicáveis e evidenciam os interesses escusos que determinados tipos nutrem em relação aos demais. Na obra machadiana, a linguagem pode ser compreendida como um dispositivo irmanado ao emprego de fórmulas empunhadas por homens intelectualmente medíocres e movidos pela sanha do capital. Em *Quincas Borba*, a linguagem quase assume o estatuto de personagem. Entidade que preside o enredo, a linguagem de Rubião ganha mais espaço, à medida que a loucura contagia o enredo. A narrativa progride ao ritmo do gradativo

2 Recomenda-se vivamente a leitura do ensaio “A litotes em Machado de Assis” (MARTINS, 2005).

3 Esse trabalho foi parcialmente reaproveitado na “Apresentação” ao romance *Quincas Borba* (CHAUVIN, 2016).

esvaziamento existencial e financeiro de Rubião. A turbulenta vida do protagonista constitui elemento decisivo no teor e na ordenação das partes do enunciado. Vítima do logro, o percurso de Rubião confirma a primazia da lógica monetária e a contenção dos afetos.

Os desígnios do capital são duros e embrutecedores. Num romance que trata de seres simulados e dissimulados, o que prevalece é a veloz especulação financeira de Palha, complementar ao ritmo mais cadenciado de Sofia. Para o casal, Rubião vale enquanto possui. Ele não tem espaço na sociedade da corte. Como observou Flávio Loureiro Chaves:

Rubião é colhido nas malhas de um código incompreensível, esse amontoado de cifras abstratas que o Palha manipula. A própria linguagem – veículo da comunicação natural por excelência – foi corrompida, tornando-se uma arma poderosa para confundir e finalmente amarrar o negócio (1974, p. 45).

Fato curioso, o protagonista ganha força à proporção em que perde importância na sociedade que o cerceia. Isso se reflete em sua fala desarticulada, num claro sintoma de quem não consegue verbalizar as sangrias monetárias arquitetadas justamente por aqueles com quem partilha a existência. A insanidade de Rubião resulta de uma série de incompetências irradiadas para a sua linguagem: pouca, rala e sem sentido. A frágil condição de Rubião e seu equivocado trânsito na corte esbarram nas palavras: as suas, poucas e deslocadas; a as dos outros, excessivas e ardilosas, como notou Luiz Costa Lima: “[...] há, por certo, uma constância observável: a crítica de uma sociedade privilegiadora de uma linguagem que apenas doura o vazio e se põe a serviço do ostentatório e do hierarquizado” (1981, p. 85). Evidentemente, faltava a Rubião o garbo, a verbosidade, e, em especial, a ambição de Cristiano Palha. Nos termos de Antônio Paulo Graça, “o horror de Rubião é sua incapacidade de integrar-se a valores, sejam quais forem, os do capitalismo arrivista ou os do iluminismo nobre e autêntico. Rubião é tão somente um elemento levado de roldão pelo natural processo de seleção” (1992, p. 121).

A herança de Quincas não remedia os seus problemas; muito pelo contrário. Primeiramente, a guarda do cão provoca a zombaria de seus vizinhos: o maior receio de Rubião. “Algumas pessoas começaram a mofar do Rubião e da singular incumbência de

guardar um cão em vez de ser o cão que o guardasse a ele. Vinha a risota, choviam as alcunhas. Em que havia de dar o professor! Sentinela de cachorro! Rubião tinha medo da opinião pública” (*QB*, cap. IX). Cedendo de muito má vontade à opinião alheia, o herdeiro Rubião cogita uma saída, recorrendo à vizinha (que tem o sugestivo nome de Angélica): “– Agora que já acabou a obrigação, vou dá-lo à comadre” (*QB*, cap. XII). No entanto, o severo conflito entre o ímpeto e o dever leva-o a enfatizar publicamente a sua tristeza pela morte de Quincas. Mais ou menos atento às convenções sociais praticadas na corte – pastiche luso-brasileiro de Paris –, encomenda uma missa de sétimo dia em Barbacena. Como de costume, sua decisão resulta de profundo dilema:

Não obstante, mandou dizer a missa, considerando que não era um ato de vontade do morto, mas prece de vivos; considerou mais que seria um escândalo na cidade, se ele, nomeado herdeiro pelo defunto, deixasse de dar ao seu protetor os sufrágios que não se negam aos mais miseráveis e avaros deste mundo (*QB*, cap. XIX).

Seduzido pelo afluxo de capital, ele entra na contabilidade perversa dos demais. Como a sua visão é feita de empréstimo, ele não pode sequer bancar o papel que acabava de assumir. Isso não significa que fosse um indivíduo sem critérios de seleção:

Rubião torceu o nariz; [Freitas] era naturalmente algum náufrago, cuja convivência não lhe traria nenhum prazer pessoal nem consideração pública. Mas o Freitas atenuou logo essa primeira impressão; era vivo, interessante, anedótico, alegre como um homem que tivesse cinquenta contos de renda (*QB*, p. cap. XXIX).

A narrativa representa um mundo de tipos instáveis. Motivados pela lógica do capital e afeitos à ótica das convenções em sociedade, quase todos estão a trocar posições – uns a progredir, outros a descer, como manda a lei de Humanitas. Isso confere ao enredo acentuada tensão, em que prevalecem o lugar-comum, a mediocridade intelectual e a sanha generalizada pelo dinheiro.

O romance é recheado por “personagens planas” (FORSTER, 2005, p. 69). A ironia maior é que os sujeitos que o engambelam com facilidade são tipos absolutamente previsíveis. Típico ingênuo (BOSI, 1999), Rubião parte da premissa de que os outros o têm em alta estima e dizem a verdade. A consequência imediata disso? Não é preciso

ser um gênio das artimanhas para tirar proveito dele. Rodeado por sujeitos medianos em suas convicções e modos, Rubião não é páreo para eles. Afora isso, as constantes intervenções do narrador conferem menor integridade ao à personagem, revelando que nem o seu pensamento é próprio.

Rubião traduz uma espécie de antirretórica: não domina nenhuma das categorias desejáveis a quem detém a palavra. Sem contar com um repertório mínimo de ideias aproveitáveis, o protagonista não dispõe de argumentos necessários para persuadir ou, ao menos se defender, frente às artimanhas dos outros. Quando finalmente diz algo, ele o faz fora de ordem e lugar. O desconhecimento dos assuntos ligados ao seu cotidiano combina-se à falta de memória e compromete sua eloquência. Como não é dotado de uma inteligência privilegiada, não articula sequer fórmulas desgastadas que poderiam protegê-lo dos artifícios e tramoias dos demais. O modo deturpado de perceber a realidade tanto cerceia quanto liberta a personagem. A loucura condena sua existência no mundo dos homens tidos por realistas e cientes das regras do jogo. Por outro lado, a demência o emancipa das convenções ordinárias e do ato involuntário de jogar, ou seja, de atuar empregando determinados códigos de fala, pensamento e convenções. Ignorando o modelo alheio, Rubião dribla a sua própria consciência:

Quando Rubião voltava do delírio, toda aquela fantasmagoria palavrosa tornava-se, por instantes, uma tristeza calada. A consciência, onde ficavam rastros do estado anterior, forcejava por despegá-los de si. Era como a ascensão dolorosa que um homem fizesse do abismo, trepando pelas paredes, arrancando a pele, deixando as unhas, para chegar acima, para não tombar outra vez e perder-se” (*QB*, cap. CLXXIX).

A insanidade avança proporcionalmente ao isolamento de Rubião. Ela tanto interfere na sua aparência física (no que é auxiliado por seu barbeiro Lucien⁴) quanto induz a sua fala do avesso. Ele se situa num plano de franca decadência financeira, afetiva e mental, reforçando a inelutável diferença com relação a Cristiano Palha e aos demais

4 Enylton do Sá Rego (1989, p. 124) lembra que o “barbeiro se chama [...] Lucien, isto é, a versão francesa de Luciano de Samósata. Além disso, é exatamente Lucien quem presencia as primeiras arrancadas de Rubião rumo à Lua. Evidentemente, a viagem à Lua é um *topos* conhecido na literatura ocidental, mas Machado – leitor de Luciano – certamente estava consciente de que fora o ironista grego o autor dos primeiros relatos literários de uma viagem à Lua com seus textos *Icaromenipo* ou *A Viagem Aérea* e *História Verdadeira*”.

exploradores. E como não tem uma percepção mais acurada de si mesmo, menos ainda dos outros, resta a Rubião uma espécie de verborragia solta e incomunicável – coerente para si próprio, mas sem sentido para as demais personagens. Nas poucas falas em que ele demonstra alguma sensatez, os outros ignoram ou desqualificam o que diz. Isso quando não tomam o seu discurso de assalto, fingindo as melhores intenções. Sob esse aspecto, Camacho incorpora como poucos a falsa estima por Rubião. Quando o amigo se torna inconveniente, o jornalista do *Atalaia* passa a evitá-lo: “[Camacho] desde algum tempo, era menos conversado. A mesma política não lhe dava matéria aos discursos de outrora. No escritório, quando via Rubião assomar à porta, fazia um gesto de impaciência, que sofrea logo” (*QB*, p. cap. CLXXIX). Um dos paradoxos de *Quincas Borba* reside no fato de Rubião conquistar maior capacidade de falar à medida que enlouquece. Seu estágio mental tanto o distancia da crua realidade capitaneada por seus “amigos”, quanto anula o que ele mesmo diz. O embate entre os discursos está em paralelo com o elemento paródico do romance:

[...] a paródia pode ser mais ou menos profunda: pode-se limitar a parodiar as formas que constituem a superfície verbal, mas também pode-se parodiar até os princípios mais profundos da palavra do outro. Ademais, a paródia em si mesma pode ser empregada de várias maneiras pelo autor [...] em todas as variedades de discurso parodístico possíveis, a relação entre o projeto do autor e o da outra fala permanece o mesmo: os dois projetos estão em disputa, são multidirecionais (BAKHTIN, 1983, p. 472).

Rubião é consumido pelos outros devido à sua incapacidade de lidar com as más intenções disfarçadas pelos trejeitos sociais cultivados na corte, o que reforça o caráter artificial na fala oca das personagens. À medida que enlouquece, o protagonista reforça a paródia embutida no discurso do narrador. Dirce Côrtes Riedel (1974, p. 6) salientou que

Rubião parodia canhestramente Napoleão i e Napoleão iii. E aqui as duas vozes da palavra da paródia entram em conflito, um conflito às avessas, causado não pela oposição da segunda voz – a de Rubião – à primeira proprietária da palavra do discurso da paródia – a dos dois Napoleões – mas pela incompetência do mineiro enriquecido em realizar a estilização, em imitar Napoleão i, o das vitórias nos campos de batalha, só conseguindo imitar Napoleão iii, o das pompas imperiais.

Devido à incapacidade de apostar as poucas fichas disponíveis, Rubião não prevê a própria queda. Não se pode dizer o mesmo de Cristiano Palha, Sofia, Camacho, Carlos Maria, Maria Benedita, Tonica e major Siqueira: em alguma medida, todos traçam uma rota que se impõem a seguir. E isso, eles o fazem com o máximo rigor e mínimo escrúpulo. José Aderaldo Castello explica o “desajustamento [de Rubião] pela mudança de meio e de estado, o amor frustrado, ou antes, a sedução por fingida aventura amorosa, já sob o estímulo dos sentidos perturbados pela antevisão de um mundo de grandezas” (1969, p. 133). Tomando como parâmetro a sua personalidade frágil e inconsistente, a trajetória do protagonista responde a uma “curiosidade psicológica que o leva [Machado] a investigar os desvãos da alma como se desmonta um aparelho delicado para observar as suas engrenagens” (BARRETO FILHO, 1980, p. 123).

Maria Nazaré Lins Soares também demonstrou que Machado “se insurgiu contra uma maneira (ainda vigente no seu tempo) de entender a linguagem literária como um acervo de fórmulas consagradas, de modos de bem-dizer que qualquer indivíduo dotado de boa memória pudesse manejar”. Para suas personagens de discurso oco, “o que importa, por conseguinte, não é que a expressão atinja o espírito, mas que soe bem ao ouvido” (1968, pp. 4-5). Ao relermos *Quincas Borba*, atentemos à palavra e aos modos como ela é (mal) articulada por Rubião. Ele quase nunca tem o que dizer, mesmo diante de seus supostos amigos e amores. Paradoxalmente é a loucura que lhe empresta verborragia, ratificando a tese de que a linguagem preside o conteúdo, a forma e a expressão, em particular nesse romance.⁵

5 Alexandre Eulálio (1993, p. 222-27) apontava os vínculos entre a forma romance e seus conteúdos, nesta que talvez seja a primeira contribuição de nossa historiografia literária a explicitar os mecanismos empregados pelo narrador na fatura do enredo, tendo em vista defender uma “anatomia irônica do romance”, numa “discreta paródia de certos expedientes do romance-folhetim”.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. “A tipologia do discurso na prosa”. Tradução Luíza Lobo. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis – o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

CALBUCCI, Eduardo. *A enunciação em Machado de Assis*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2010.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Edusp, 1969.

CHAUVIN, Jean Pierre. *Quincas Borba* ou a primazia do senso comum. In: ASSIS, MACHADO DE. *Quincas Borba*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2016, p. 15-79.

CHAVES, Flávio Loureiro. *O mundo social do Quincas Borba*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

CRUZ JÚNIOR, Dílson Ferreira da. *Estratégias e máscaras de um fingidor: a crônica de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin; Humanitas, 2002.

_____. *O éthos dos romances de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2009.

EULÁLIO, Alexandre. Estrutura narrativa de *Quincas Borba*. In: _____. *Livro involuntário: literatura, história, matéria & modernidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 4ª ed. Tradução Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

GRAÇA, Antônio Paulo. *A catedral da impureza: crítica da razão liberal*. São Paulo: Imaginário, 1992.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis: escritor em formação (à roda dos jornais)*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial; Edusp, 2004.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MARTINS, Hécio. “A litotes em Machado de Assis”. In: _____. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade & outros ensaios*. Rio de Janeiro: ABL; Topbooks, 2005, p. 309-33.

MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões do seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000.

REGO, Enylton do Sá. *Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RIEDEL, Dirce Côrtes. “Razão contra sandice”. In: _____. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974, p. 1-29.