

Alessandra Mara Vieira

A PRESENÇA DE SHAKESPEARE NA OBRA DE MACHADO DE ASSIS:
A CONSTRUÇÃO DAS DIMENSÕES TRÁGICA E CÔMICA
EM *QUINCAS BORBA*.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
2007

Alessandra Mara Vieira

A PRESENÇA DE SHAKESPEARE NA OBRA DE MACHADO DE ASSIS:
A CONSTRUÇÃO DAS DIMENSÕES TRÁGICA E CÔMICA
EM *QUINCAS BORBA*.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras – Literatura Brasileira.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Orientadora: Marli de Oliveira Fantini Scarpelli

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

Aos meus pais:
exemplos de decência.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo exemplo silencioso de humildade, perseverança e honestidade;

A professora Marli, pelo acolhimento, orientação e disposição;

A Eliane, minha amiga e maior interlocutora;

Aos amigos François, Rudnéia, Virgínia, Anna, Roger, pela amizade, apoio e incentivo;

Ao querido Alisson, pela amizade;

A professora e amiga Raquel, pela leitura;

A Auxiliadora, pela generosidade;

Ao Hudson, pelas traduções cuidadosas.

“Enquanto uma chora, outra ri; é a lei do mundo, meu rico senhor; é a perfeição universal. Tudo chorando seria monótono, tudo rindo cansativo; mas uma boa distribuição de lágrimas e polcas, soluços e sarabandas, acaba por trazer à alma do mundo a variedade necessária, e faz-se o equilíbrio da vida.”

Narrador de *Quincas Borba*

“Nada em si é bom ou mau; tudo depende daquilo que pensamos.”

Hamlet, de Shakespeare

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1 - <i>HAMLET</i> EM <i>QUINCAS BORBA</i> : O QUE HÁ NO CÉU E NA TERRA DE MACHADO	14
1.1 - A crítica machadiana.....	14
1.2 - O efeito cômico gerado pela fala de Hamlet	19
1.3 - O que falta à filosofia de Horácio.....	21
1.4 - A ironia dramática em <i>Hamlet</i>	27
1.5 - O que há no céu e na terra de Machado de Assis	31
2 - AS DIMENSÕES TRÁGICA E CÔMICA EM <i>QUINCAS BORBA</i>	48
2.1 - A mistura estilística em Shakespeare.....	49
2.2 - A mistura estilística em Machado de Assis.....	51
2.2.1 - A possibilidade do trágico fora da tragédia.....	52
2.3 - As dimensões trágica e cômica em <i>Quincas Borba</i>	59
3 - O AMOR, O EMPOBRECIMENTO, A LOUCURA E A MORTE.....	72
3.1 - O trágico e o cômico no amor	72
3.2 - O empobrecimento e a loucura.....	77
3.3 - A morte de Rubião.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	98

RESUMO

A proposta deste trabalho é o estudo das dimensões trágica e cômica no romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis. A partir do diálogo com o dramaturgo William Shakespeare, especificamente com a peça *Hamlet, o príncipe da Dinamarca*, e do uso da ironia dramática, em um primeiro momento, procuramos compreender o efeito cômico promovido por esse diálogo. Em um segundo momento, buscamos depreender o modo como o narrador machadiano cria duas possibilidades de reação ao texto: adesão e compadecimento, que proporcionam a criação do trágico, e distância crítica, que favorece a manutenção do cômico.

Palavras-chave: Cômico; trágico, ironia dramática; Shakespeare; Machado de Assis; *Quincas Borba*.

ABSTRACT

The purpose of this work is to study the tragic and comic dimensions in the novel *Quincas Borba*, by Machado de Assis. From the dialogue with playwright William Shakespeare, particularly with the play *Hamlet, Prince of Denmark*, and the use of dramatic irony, firstly we seek to comprehend the comic effect promoted by this dialogue. Secondly, we seek to gather how the machadian narrator creates two possibilities of reaction to the text: attachment and sympathy which provide the creation of the tragic, and critical distancing which favors the maintenance of the comic.

Keywords: Comic; tragic; dramatic irony; Shakespeare; Machado de Assis; *Quincas Borba*.

INTRODUÇÃO

Há instantes em que os homens são senhores do seu destino.

William Shakespeare

A prática de recorrer a Shakespeare, largamente adotada por Machado de Assis, é inaugurada na advertência de *Ressurreição*, seu primeiro romance, quando afirma que sua idéia, ao escrever o livro, foi pôr em ação este pensamento de Shakespeare: “Our doubts are traitors,/And make us lose the good we oft might win,/By fearing to attempt”.¹ As palavras que finalizam a advertência são as mesmas que o narrador de *Ressurreição* utiliza para explicar as atitudes do protagonista do romance, o inseguro Félix, a quem a natureza “pôs nessa classe de homens pusilâmines e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: ‘perdem o bem pelo receio de o buscar’”.²

Quando se pensa no enredo do romance, a citação de Shakespeare parece se referir a Félix e a sua incapacidade de lidar com as incertezas, principalmente as da vida amorosa. São as dúvidas traidoras que fizeram com que Félix perdesse o que poderia ganhar de bom, tudo em razão do medo de tentar. O enredo de *Ressurreição* trata da história de Félix que, ao conhecer Lívia, tem diante de si a possibilidade de renovar suas esperanças e de ser feliz ao lado da moça. Um mal entendido sobre uma carta, porém, consegue plantar uma dúvida indissolúvel no espírito fraco de Félix, o que o impedirá de se casar com a mulher amada, por quem também é amado.

¹ ASSIS, 1992. p.116. – Tradução: “Nossas dúvidas são traidoras,/E nos fazem perder o bem que freqüentemente poderíamos ganhar,/Temendo tentar”. (Tradução nossa).

² ASSIS, 1992. p.195.

O fracasso do amor correspondido é explicado pelo narrador de *Ressurreição* através das palavras de Shakespeare, segundo o qual as dúvidas são nossas inimigas, pois nos fazem perder o bem. É exatamente o que acontece com Félix: o amor quase retira o protagonista de *Ressurreição* do imobilismo em que vive, porém ele recusa-se a acreditar em Lívia em razão de uma dúvida plantada em seu espírito titubeante. Prefere não arriscar e, quando resolve que estava equivocado, é ela quem não pode lidar com as fraquezas do moço e lhe diz: “Perdoei tudo, e tudo esqueci; apagou-se o passado e nenhum ressentimento me ficou. O que se não apaga é o futuro”.³ Ele, então, “confessou ingenuamente a si próprio que o desenlace de seus amores, por mais que o mortificasse outrora, foi ainda assim a solução mais razoável”.⁴ Segundo o narrador, mesmo dispondo de todos os meios para ser feliz e venturoso, Félix não pôde sê-lo, pois “esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões”.⁵

Por outro lado, quando se pensa no trabalho do escritor, a citação de Shakespeare também parece se referir às incertezas relativas ao trabalho da escrita⁶: “A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela”.⁷

Ainda na advertência de *Ressurreição*, Machado escreve:

Não sei o que deva pensar deste livro; ignoro sobretudo o que pensará dele o leitor. A benevolência com que foi recebido um volume de contos e novelas, que há dous anos publiquei, me animou a escrevê-lo. É um ensaio. Vai despreziosamente às mãos da crítica e do público, que o tratarão com a justiça que merecer.⁸

³ ASSIS, 1992. p.193.

⁴ ASSIS, 1992. p.195.

⁵ ASSIS, 1992. p.195.

⁶ BARRETO FILHO, 1980. p.97. Barreto Filho concorda e diz que Machado “utiliza o dito de Shakespeare para justificar a sua iniciativa, que lhe parecia ousada.”

⁷ ASSIS, 1992. p.116.

⁸ ASSIS, 1992. p.116.

É, sem dúvida, a mais longa advertência escrita por Machado de Assis. Talvez por ser o primeiro romance, o escritor tenha tido a necessidade de tão longa explicação sobre seu talento e sobre sua disposição em aprender, bem como sua hesitação, embora já tivesse sido contemplado com “afáveis palavras”, como confirma neste trecho:

Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim, e desejo saber se alguma qualidade me chama para ele, ou se todas me faltam, - em cujo caso, como em outro campo já tenho trabalhado com alguma aprovação, a ele volverei cuidados e esforços [...].
Eu cheguei já a esse tempo. Grato às afáveis palavras com que juízes benévolos me têm animado, nem por isso deixo de hesitar, e muito.⁹

Machado coloca em ação o pensamento de Shakespeare de duas maneiras: através do protagonista Félix e através da própria hesitação frente a seu trabalho como escritor. Félix é aquele que é menor do que suas dúvidas, é sucumbido e tomado por elas, que o fazem retroceder. Por outro lado, Machado de Assis coloca em ação o pensamento de *Medida por Medida*,¹⁰ pois *Ressurreição* é seu primeiro romance e, ao contrário de seu protagonista, o escritor não retrocede; não obstante seus receios, escreve uma longa advertência que prepara o leitor e a crítica para a leitura do livro.

Com a existência de estudos tão sistemáticos sobre a obra de Machado de Assis, qualquer nova tentativa de compreensão se torna um esforço intelectual e pessoal com grandes riscos. Longe de Félix e próxima do romancista, esta dissertação assume os riscos e persegue possibilidades. O risco mais evidente, no caso do presente trabalho, é o de um recorte tão restrito que perca de vista a dimensão de uma obra que é o retrato do trabalho de uma vida inteira de escrita. Outro também evidente é o risco de um

⁹ ASSIS, 1992. p.116.

¹⁰ Trata-se de uma comédia de William Shakespeare.

recorte talvez amplo de tal forma que torne impossível perceber os detalhes e nuances machadianos.

O objetivo é conseguir perseguir o “sentimento da confiança”, aquele de que Félix se esqueceu quando preferiu não arriscar uma vida ao lado de Lívia; e aquilo a que Machado se expôs quando iniciou sua carreira como romancista. O escritor dá uma lição ao protagonista; o que se quer aqui é aprender com a lição de Machado em oposição àquilo que Félix não pôde assumir.

Muito já foi escrito sobre Machado de Assis e sua obra. Seus nove romances e seus inúmeros contos, crônicas e poesia foram objetos de estudos sistemáticos de gerações de críticos. O que mais ainda pode ser dito e escrito sobre o bruxo do Cosme Velho? O que nos motivou foi a sugestiva afirmação de Antônio Cândido:

Nas obras dos grandes escritores é mais visível a polivalência do verbo literário. Elas são grandes porque são extremamente ricas de significado, permitindo que cada grupo e cada época encontrem as suas obsessões e as suas necessidades de expressão. Por isso, as sucessivas gerações de leitores e críticos brasileiros foram encontrando níveis diferentes em Machado de Assis, estimando-o por motivos diversos e vendo nele um grande escritor devido a qualidades por vezes contraditórias. O mais curioso é que provavelmente todas essas interpretações são justas, porque ao apanhar um ângulo não podem deixar de ao menos pressentir outros.¹¹

O ângulo que estamos privilegiando nessa dissertação não é, nem de longe, novo. A crítica machadiana esteve atenta ao diálogo que Machado empreendeu com a tradição literária, principalmente com William Shakespeare. No entanto, para além daquilo que a crítica percebeu – presença de citações de personagens e falas shakespearianas – nossa intenção é explicitar que, além desse reconhecido diálogo,

¹¹ CÂNDIDO, 1977. p.18.

existe um outro menos evidente. Trata-se da correspondência entre o modo de construção de um texto adotado por Shakespeare (mistura estilística) e o modo como Machado utiliza os elementos trágicos e cômicos em seu romance.

Lúcia Miguel Pereira afirma que o método narrativo de Machado de Assis está na delícia “suprema de apreciar o jogo dos sentimentos, de ver como nascem e morrem as paixões, de ser espectador que aprecia a um tempo a platéia e os bastidores”.¹² Esse método sugeriria um certo movimento do narrador que, ao apresentar-se e expor-se, ostenta seus privilégios de contador de história. Esse jogo de apreciação se relaciona, na nossa opinião, com o diálogo percebido pela crítica, uma vez que, ao dialogar com outros textos, o narrador expõe, de certa forma, seu método de construção narrativo.

Nossa intenção, portanto, reside em compreender o diálogo entre Machado de Assis e William Shakespeare, especificamente nas citações de *Hamlet* presentes em *Quincas Borba*. Além disso, teremos em vista um outro tipo de relação promovida pelo romancista brasileiro que, conforme demonstraremos, mistura elementos trágicos e cômicos, em similaridade com os processos adotados por Shakespeare em suas peças.

Para explicitar essa mistura em Machado de Assis, vamos, primeiramente, analisar o diálogo presente em *Quincas Borba*, com *Hamlet, o príncipe da Dinamarca*, peça de William Shakespeare. Conforme postula Auerbach, assim como toda a obra de Shakespeare, esta peça, embora possua um tom sublime dominante, apresenta ao espectador vários momentos em que desce ao farsesco. Para Auerbach, o inglês promovia uma mistura estilística rica, e é preciso aceitar que há em Shakespeare uma mistura do sublime e do cotidiano, até mesmo numa mesma cena ou personagem.

¹² MIGUEL PEREIRA, 1998. p.192.

Interessa-nos saber em que medida o método narrativo de Machado pode ser compreendido através da presença de uma obra que claramente mistura estilos, inclusive no enfoque de uma mesma personagem - como é o caso de Hamlet.

Em *Quincas Borba*, são distribuídos os elementos trágicos e cômicos de forma tão equilibrada que, ao final do romance, ao narrador é possível afirmar que não existem diferenças entre o riso e o choro que a narrativa pode suscitar, principalmente em uma sociedade em que predominam os interesses e a pilhagem monetária.

Esta dissertação possui três capítulos. No primeiro, vamos analisar o efeito gerado pela presença da fala do Hamlet, personagem da peça de William Shakespeare. No segundo capítulo, o objetivo é apresentar o modo como se constroem em *Quincas Borba* duas dimensões, a trágica e a cômica. No terceiro e último capítulo, a intenção é analisar essas duas dimensões em temas específicos: o amor, o empobrecimento, a loucura e a morte.

1 - *HAMLET EM QUINCAS BORBA: O QUE HÁ NO CÉU E NA TERRA DE MACHADO*

“pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho da sua fábrica”
Machado de Assis

1.1 - A crítica machadiana

A presença recorrente do texto de Shakespeare na obra machadiana sempre impressionou a crítica. O modo como o escritor brasileiro utilizou as falas e os personagens do dramaturgo vêm ganhando atenção desde a época da publicação de seus primeiros textos. A importância do diálogo que Machado promoveu com a tradição literária, principalmente com Shakespeare, já foi evidenciada por Marta de Sena, Helen Caldwell e, principalmente, Eugênio Gomes, crítico que se dedicou largamente a esse aspecto da obra do escritor brasileiro.

Em artigo de jornal, Magalhães de Azeredo observou que, “com um pouco menos de revolta e um pouco mais de melancolia serena, o humorismo de Machado de Assis é o humorismo de um desenganado; é o humorismo de Molière no *Misanthropo* e de Shakespeare em algumas cenas de *Hamlet* e de *Otelo*”.¹³ Nesse caso, Magalhães ressalta o desengano como o ponto de aproximação da obra machadiana com a de Shakespeare.

No livro *O olhar oblíquo do Bruxo*, Marta de Sena avalia a importância das influências que Machado recebeu de escritores como Shakespeare e Sterne, o que para

¹³ AZEREDO, 2003. p.175.

ela os torna um pouco aparentados, sem que o brasileiro tenha, contudo, perdido sua originalidade. Ela se preocupa em explicitar em quais aspectos Machado teria sofrido influência dos ingleses, tais como manejo do tempo narrativo, construção de personagens, temática, entre outros. Esse livro intenciona oferecer um panorama que evidencie a intensidade e a diversificada presença dos ingleses na obra machadiana.

Traduzido para o português em 2002, o livro de Helen Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, traz no próprio título a abordagem da obra: segundo Caldwell, Machado estabeleceu um diálogo entre seu romance e a peça *Otelo, o mouro de Veneza*, de William Shakespeare. Através de um trabalho de aproximação e distanciamento, Caldwell analisa cada detalhe do romance *Dom Casmurro* e da peça *Otelo* e encontra correspondências entre os personagens: Escobar seria o tenente Miguel Cássio; José Dias seria Iago; Capitu, a inocente Desdêmona; e, obviamente, Bento seria o ciumento Otelo. Para ela, o mesmo ciúme desmedido, que cegara o mouro, confunde também o protagonista machadiano de *Dom Casmurro*. Assim, ela conclui que Capitu, como Desdêmona, não era adúltera, tendo antes sido vítima de intrigas e do ciúme do marido.

Embora escrito com o propósito de desmentir a culpa de Capitu, conforme afirmada por muitos críticos, o trabalho de Caldwell lança luz sobre o modo como os intertextos com Shakespeare servem para denunciar as ambigüidades da narrativa machadiana e para abrir uma discussão sobre o ponto de vista adotado pelo narrador do romance. O mérito do trabalho de Helen está naquilo que ela mesma afirma ter como objetivo: a “compreensão acerca de método narrativo”¹⁴ de Machado de Assis.

¹⁴ CALDWELL, 2002. p.14.

Também é preciso destacar as obras de Eugênio Gomes, crítico preocupado com as relações que Machado estabeleceu entre sua obra e a dos ingleses. Em seu livro de 1939, *Influências Inglesas em Machado de Assis*, além de salientar outros escritores e pensadores ingleses que teriam influenciado a escrita machadiana, Eugênio Gomes defende o caráter decisivo da leitura de obras de Shakespeare para a construção da obra de Machado.

Em *O enigma de Capitu*, Eugênio Gomes ressalta a citação freqüente de Machado à célebre tragédia *Otelo, o mouro de Veneza*. Nesse trabalho, ele recorre ao enredo de *Dom Casmurro* para demonstrar o efeito que a tragédia shakespeareana tem sobre o romance. O foco está nos capítulos “Uma ponta de Iago”, “Uma reforma dramática” e “Otelo”. No primeiro capítulo, José Dias ganha parentesco com Iago, visto ambos serem responsáveis por plantar a semente da dúvida em Bentinho e, respectivamente, em Otelo. No segundo capítulo, o narrador machadiano propõe a inversão da ação da peça, para que ela, começando do fim, terminasse com “uma boa impressão de ternura e de amor”.¹⁵ Em “Otelo”, terceiro capítulo destacado por Eugênio Gomes, Bento narra os pensamentos que nele despertou a representação do drama. O crítico investiga os detalhes das aproximações e coincidências entre a peça e o romance de Machado, revelando o profundo conhecimento que o escritor brasileiro tinha da obra do inglês.

Em 1960, Eugênio Gomes publica o livro *Shakespeare no Brasil*, no qual aborda as encenações da obra do dramaturgo inglês, bem como suas traduções para o português. Como afirma na advertência, a obra “visa primordialmente a revelar os

¹⁵ ASSIS, 1992. p.884.

múltiplos efeitos da arte de Shakespeare sobre a sensibilidade ou o pensamento brasileiro.”¹⁶ No capítulo intitulado “Influências”, Eugênio Gomes investiga a presença de Shakespeare na obra de diversos escritores, como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Machado de Assis. Novamente, ele dará destaque às peças mais recorrentes de Shakespeare, a quem considera autor fundamental para a construção da obra machadiana. Segundo ele, a obra de Machado de Assis “traz freqüentes alusões a Shakespeare e suas peças, algumas com indícios de terem predominado sobre a concepção do contista”.¹⁷

De *Medida por Medida*, Machado retirou o pensamento posto em ação segundo a advertência da primeira edição de *Ressurreição*: “Our doubts are traitors, / And make us lose the good we oft might win, / By fearing to attempt”.¹⁸ Eugênio Gomes conclui que, por falta de referência ao nome da peça, é provável que, na época, Machado de Assis apenas conhecesse o pensamento que citou. Sobre os contos, ele chama a atenção para “A vida eterna” em que Machado teria feito ecoar a ruminção filosófica de Hamlet “no sentido de que o suicídio depende mais das impressões e disposições do momento, do que da gravidade do mal”.¹⁹ No caso do conto “O espelho”, seria de Shakespeare a teoria de duas almas, mais especificamente de Shylock, personagem de *O Mercador de Veneza*, que, “tendo perdido seus ducados, perdera sua alma exterior”.²⁰

¹⁶ GOMES, 1961. p.11.

¹⁷ GOMES, 1961. p.158.

¹⁸ ASSIS, 2002. p.116. Tradução: “Nossas dúvidas são traidoras, / E nos fazem perder o bem que freqüentemente poderíamos ganhar, / Temendo tentar.”

¹⁹ GOMES, 1961. p.159.

²⁰ GOMES, 1961. p.163.

Sobre *Otelo*, Eugênio Gomes diz que “Após *Hamlet*, foi a tragédia mais utilizada por Machado de Assis, mediante citações ou alusões, através de sua obra”.²¹ O crítico lembra que, no romance *A mão e a luva*, o ingênuo Estevão, após assistir a uma representação de *Otelo*, bateu palmas até romper as luvas. Ainda sobre os romances, Gomes afirma que a peça do mouro ainda está presente em *Helena* e em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, embora Brás Cubas esteja “mais propenso à tragédia metafísica de *Hamlet* do que à de *Otelo*”.²² O crítico ressalta que existem ecos dos ciúmes de Otelo em Brás Cubas, Rubião e Bentinho. Ele ainda cita a presença de *Macbeth* no conto “Aurora” e nos romances *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*.

O crítico afirma ainda que, de *Hamlet*, Machado absorveu o travo da dúvida e da indecisão e um certo humor macabro. Como exemplo, cita um diálogo do conto “Sem olhos”, que para ele é uma reminiscência do diálogo entre Hamlet e os *clowns*. Segundo Gomes, não é de se estranhar que a filosofia dissolvente de *Hamlet* esteja refletida na ficção machadiana, já que se tratava do “livro de cabeceira do escritor”.²³

Como se vê, Eugênio Gomes dedicou muitas páginas à presença das idéias, textos e personagens de Shakespeare na obra machadiana. Para ele é indubitável que *Hamlet* foi um dos livros prediletos do escritor que viveu “sempre impregnado da atmosfera hamletiana”.²⁴ Ainda sobre os contos, Gomes chama a atenção para o fato de o escritor ter aberto “A Cartomante” com as palavras de Hamlet a Horácio. Segundo ele, a moralidade do conto “é um golpe contra o sobrenatural, sob cuja ação, entretanto,

²¹ GOMES, 1961. p.171.

²² GOMES, 1961. p.176.

²³ GOMES, 1961. p.171.

²⁴ GOMES, 1961. p.160.

estava Hamlet quando proferiu as palavras repetidas mais de uma vez no conto, esmagado pela revelação do espectro do pai”.²⁵

Sobre o romance *Quincas Borba*, Gomes ressalta que Machado de Assis recorreu à fala hamletiana, adaptando-a a certas circunstâncias e introduziu o adjetivo “vã”, o que teria sido feito para “revigorar o sentido desalentador daquela frase imortal”.²⁶ Por fim, ainda ressalta que, para caracterizar a insanidade do personagem em *Quincas Borba*, “o romancista aplica a definição da loucura de Hamlet por Polônio: “Desvario embora, lá tem o seu método”.²⁷

Embora os textos de Eugênio Gomes sejam estudos minuciosos sobre os intertextos machadianos, os efeitos da presença do texto shakespeariano no romance *Quincas Borba* não foram explicitados por ele. Gomes não estava preocupado em analisar os efeitos do processo de absorção de outros textos, mas em demonstrar como era sistemática essa presença na escrita machadiana.

A partir dessa perspectiva que identifica em que medida o texto do dramaturgo inglês está presente na obra machadiana, o objetivo deste capítulo é analisar as citações e salientar como sua presença no romance *Quincas Borba* gera efeito cômico.

1.2 – O efeito cômico gerado pela fala de Hamlet

A primeira estratégia que possibilita o efeito cômico é o contraste entre a ostentação da citação e o prosaísmo do episódio. O descompasso entre a importância do

²⁵ GOMES, 1961. p.162. O crítico refere-se à famosa fala “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que pode sonhar tua filosofia”, proferida por Hamlet ao amigo Horácio.

²⁶ GOMES, 1961. p.164.

episódio no contexto original e o prosaísmo do contexto em que a citação é utilizada foi percebida por Augusto Meyer. O crítico observou que os apartes do narrador de *Quincas Borba* eram acompanhados de “uma citação erudita ou literária demasiado ostentosa para a modéstia do acidente”.²⁸ Disparidade que é difícil supor fruto do acaso, em uma obra de um escritor como Machado de Assis, profundamente consciente dos processos e recursos artísticos, como ressalta Barreto Filho:

Machado não era um desses criadores espontâneos, que nunca refletiam sobre o fenômeno da Arte. Tinha, pelo contrário, os seus pontos de vista estéticos solidamente meditados, uma teoria da Arte suficientemente refletida, e uma penetração acabada de seus mínimos processos e recursos. Pode-se fazer tranqüilamente essa afirmação, não só em face do testamento de sua crítica, como de um sem-número de passagens de seus livros, em que ele se dá ao luxo de exibir a cada momento a tessitura da ficção, revelando a própria maneira de construir.²⁹

A segunda estratégia que gera o efeito cômico no uso das citações de *Hamlet* em *Quincas Borba* é a ironia dramática, técnica largamente adotada na construção das peças de William Shakespeare. Através desse recurso, o dramaturgo promove um desnível de informações e oferece ao espectador dois pontos de referências, criando um contraponto que permite ao público avaliar e concluir sobre o todo dramático. Esse recurso, bastante utilizado por Shakespeare, será também utilizado por Machado de Assis, inclusive nos episódios em que *Hamlet* é citado.

A citação a ser analisada é a famosa³⁰ fala do príncipe dinamarquês dita a Horácio, após a aparição do espectro. Para analisá-la no contexto machadiano, será

²⁷ GOMES, 1961. p.164.

²⁸ MEYER, 1964. p.163.

²⁹ BARRETO FILHO, 1980. p.128.

³⁰ Referimo-nos à fala “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que pode sonhar tua filosofia”, proferida por Hamlet ao amigo Horácio.

necessário, primeiramente, parafrasear alguns episódios de *Hamlet*, pois a fala dita pelo príncipe é resultado de como ele percebe o mundo à sua volta e os acontecimentos. Assim, poderemos compreender a dimensão que suas palavras têm na peça.

1.3 - O que falta à filosofia de Horácio

A peça *Hamlet, o príncipe da Dinamarca* é a obra mais estudada de William Shakespeare. A história do príncipe, que precisa vingar a morte do pai e que simula uma loucura como estratégia para disfarçar suas intenções, distraindo todos de suas verdadeiras intenções, encantou a crítica que até hoje se debruça sobre o texto. Cada nova geração encontra no herói de Shakespeare diferentes significações e abordagens, de acordo com a dimensão que se atribui a ele. Dessa forma, seria impossível, em um trabalho dessa natureza, retomar toda a crítica sobre Shakespeare e debater os ângulos de interpretação que a peça já recebeu em quatrocentos anos depois da primeira encenação. Entretanto é preciso apresentar alguma concepção sobre Hamlet, embora a intenção não seja apresentar uma nova abordagem sobre a obra em questão.

A intenção é refazer, parafrasticamente, o caminho que leva o príncipe a proferir a fala de que se apropriou Machado de Assis, sem obviamente ignorar o que nos oferece a crítica sobre Shakespeare, razão pela qual consultamos Barbara Heliodora, estudiosa da obra do dramaturgo. Não iremos, no entanto, nos prender às vastas interpretações sobre esse personagem, o que poderia nos conduzir a caminhos que podem desviar o desenvolvimento dos objetivos aqui propostos.

Dessa forma, vamos nos ater ao contexto criado por Shakespeare e aos episódios importantes para compreender o que motiva seu personagem Hamlet a proferir a famosa fala, citada por Machado de Assis.

A peça começa com os oficiais Marcelo e Bernardo, de guarda no terraço, testemunhando o espectro do rei que rondava o castelo de Elsenor. Sem saber como agir, pediram a Horácio que viesse ao encontro deles para presenciar a cena e decidir o que fazer. O amigo do príncipe aceita e dirige-se ao terraço, mas o espectro desaparece antes que se possa falar com ele. Diante disso, o jovem, para relatar o ocorrido, vai ao encontro de Hamlet, que ainda está abalado pela morte do pai e o casamento apressado da mãe:

Hamlet – [...] Preferiria encontrar-me no céu com o meu mais íntimo inimigo a ter visto esse dia, Horácio! Meu pai!... Parece-me estar vendo meu pai.
 Horácio – Oh! Onde, meu senhor?
 Hamlet – Nos olhos de minha alma, Horácio.
 Horácio – Eu o vi outrora. Era um grande rei!
 Hamlet – Era um homem, em tudo e por tudo, como não espero encontrar outro igual.³¹

Horácio aproveita a fala de Hamlet e introduz o assunto:

Horácio – Meu senhor, acho que o vi ontem de noite.
 Hamlet – Viste? Quem?
 Horácio – O rei vosso pai, meu senhor.
 Hamlet – O rei meu pai?
 Horácio – Moderai vosso assombro durante alguns momentos e prestai ouvido atento à história que vou contar desse prodígio que foi testemunhado por esses gentis-homens.
 Hamlet – Pelo amor de Deus, contai-me!
 Horácio – Duas noites seguidas, estando estes cavalheiros, Marcelo e Bernardo, de guarda, no deserto morto da meia-noite, tiveram esse encontro. Uma figura idêntica a vosso pai, exatamente armado dos pés à cabeça, surgiu diante deles e, com andar solene, passou lenta e majestosamente por eles. [...] Na terceira noite, fiz guarda com eles. E lá, na hora exata que indicavam, voltou o fantasma exatamente

³¹ SHAKESPEARE, 1996. p.212-212.

conforme haviam dito, testemunhando eu a veracidade do que contavam.³²

Após a conversa com Horácio, Hamlet resolve ficar de guarda naquela noite para tentar ver o espectro e afirma “Se assumir a figura de meu nobre pai, falarei com ele, embora o próprio inferno abra a boca rugindo e ordene que me cale!”.³³ Isso feito, depara, finalmente, com a figura de seu pai:

Horácio – Observai, meu senhor, está chegando!

Hamlet – Anjos e ministros da graça, protegei-nos! Sejas tu um espírito benéfico ou um gênio maldito; sejas tu circundado por auras celestes ou labaredas infernais; seja tua intenção má ou benéfica, tu te apresentas em forma de Hamlet, real dinamarquês, rei e pai!... Oh!... Responde-me! Não me atormentes com a ignorância.³⁴

O espectro faz sinais para que Hamlet o acompanhe, deseja ficar a sós com o príncipe para lhe revelar como foi morto:

Espectro - Sou o espírito de teu pai; condenado durante certo tempo a vaguear pela noite e, durante o dia, a jejuar nas chamas; até que estejam extintos e purgados os torpes crimes que em vida cometi. [...] Escuta, pois, Hamlet: está sendo anunciado que, estando adormecido em meu pomar, fui mordido por uma serpente; deste modo foram grosseiramente enganados os ouvidos da Dinamarca com esta fabulosa história de meu falecimento; mas tu sabes, nobre jovem, que a serpente que tirou a vida de teu pai, usa agora a coroa que lhe pertencia.

Hamlet – Ó minha alma profética! Meu tio!

Espectro – [...] Dormindo em meu pomar, segundo tinha hábito de fazer todas as tardes, naquela hora de quietude, entrou teu tio furtivamente com um frasco de sumo do maldito meimandro e na cavidade de meus ouvidos derramou o licor leproso [...]. Se não és desnaturado, não tolere semelhante coisa! Não permitas que o leito real da Dinamarca seja um tálamo de luxúria e maldito incesto! Mas, de qualquer modo que realizares tua vingança, não contamines teu espírito, nem deixes que tua alma trame qualquer dano contra tua mãe.³⁵

³² SHAKESPEARE, 1996. p.212-213.

³³ SHAKESPEARE, 1996. p.214.

³⁴ SHAKESPEARE, 1996. p.220.

³⁵ SHAKESPEARE, 1996. p.222-224.

Após a conversa entre Hamlet e o espectro, o príncipe pede a Marcelo e a Horácio que jurem sobre a espada que não revelarão a ninguém o que presenciaram. Horácio afirma “Mas isto é prodigiosamente estranho!” Hamlet, prontamente, responde:

Hamlet – Ora, a qualquer estranho dai bom acolhimento! Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que pode sonhar tua filosofia. Mas, vinde, jurai, como anteriormente, assim o céu vos ajude, que por muito rara e extravagante que seja minha conduta, visto que, talvez, no futuro julgue oportuno afetar maneiras ridículas, jurai, que, ao verme em semelhantes casos, nunca dareis a entender, cruzando assim os braços, fazendo este movimento com a cabeça, ou proferindo alguma coisa enigmática [...] Jurai e que a graça e misericórdia de Deus vos ajudem em vossas tribulações! Jurai!³⁶

As revelações do espectro sobre as circunstâncias de sua morte não surpreendem totalmente o príncipe. Duas cenas antes da aparição do fantasma, o novo rei, Cláudio, refere-se ao príncipe como sobrinho e filho. Hamlet, à parte, profere uma de suas falas mais enigmáticas “A little more than kin, and less than kind”,³⁷ em que faz um trocadilho com a pronúncia das palavras *kin* e *kind*: “Um pouco mais do que parente e menos do que filho”.³⁸

Logo depois, na seqüência do diálogo, o rei pergunta a Hamlet: “Por que ainda deixas que essas nuvens de tristeza pesem sobre ti?”. O príncipe responde: “Not so, my lord; I am too much in the sun”.³⁹ Numa edição traduzida, lê-se: “Nada disso, meu senhor, estou completamente ao sol”.⁴⁰ A expressão *in the sun* é ambígua e também significa haver sido deserdado ou expulso.⁴¹ Das respostas de Hamlet, percebe-se que

³⁶ SHAKESPEARE, 1996. p.226-227.

³⁷ SHAKESPEARE, 1993. p.801.

³⁸ SHAKESPEARE, 1996. p.208. Explicação do trocadilho dada pelos tradutores Carlos Medeiros e Oscar Mendes.

³⁹ SHAKESPEARE, 1993. p.801.

⁴⁰ SHAKESPEARE, 1996. p.209.

⁴¹ SHAKESPEARE, 1996. p.200. Explicação do trocadilho dada pelos tradutores Carlos Medeiros e Oscar Mendes.

ele não havia tirado o luto e que em sua fala havia uma certa desconfiança em relação à morte do pai, ao casamento apressado de sua mãe e à conseqüente tomada do poder por seu tio. Hamlet, ao que parece, é o único que não se entregou às festas e comemorações e permanece “afetado”, como disse sua mãe, e de traje lutuoso, como afirma Cláudio. Ao receber a revelação, por parte do fantasma do pai, de que este havia sido assassinado, Hamlet não está surpreso e afirma: “Ó minha alma profética! Meu tio!”.⁴²

Para Hamlet, no entanto, mesmo a aparição do espectro e as suspeitas anteriores não são suficientes para convencê-lo da necessidade de sua vingança. O príncipe ainda lançará mão de outro artifício para tentar confirmar não só a versão do espectro, mas também suas próprias suspeitas. Nessa ocasião, chega ao castelo de Elsenor uma companhia de teatro, a quem ele pede a encenação do “Assassinato de Gonzaga”. Para adequar o texto àquilo que pretende, o príncipe pede que o ator decore de doze a dezesseis linhas acrescentadas à peça original. Hamlet acrescenta à peça uma passagem que representa a cena do assassinato, com o objetivo de confirmar se Cláudio é culpado da morte de seu pai. A encenação lhe elucidará se o que viu é um espírito do inferno ou se é o próprio pai abrindo-lhe os olhos. Trata-se de um recurso metalingüístico, através do qual Shakespeare coloca em discussão em que medida a arte, no caso o teatro, possui o poder de transformar a visão sobre a realidade. Através da representação, que supostamente encena a invenção, Hamlet tem a chance de se aproximar de uma verdade.

Sua visão sobre a encenação, no entanto, para ele, ainda parece insuficiente, e por isso Hamlet pede ao amigo Horácio que observe as reações de Cláudio durante o espetáculo:

⁴² SHAKESPEARE, 1996. p.223.

Hamlet - Será representada, hoje de noite, uma peça, perante o rei, na qual existe uma cena parecida com as circunstâncias que te contei da morte de meu pai. Peço-te que, quando chegar a referida passagem, observes meu tio, com toda a penetração de tua alma. Se seu crime oculto não aparecer claramente em determinada passagem da peça, é que foi um espírito infernal o que vimos, e todas as minhas imaginações são mais negras do que a forja de Vulcano. Com a maior atenção, não tires os olhos dele. Quanto a mim, meus olhos estarão cravados em seu rosto e depois uniremos nossas observações, para julgarmos o que o exterior dele nos anunciar.

Horácio – Está bem, meu senhor. Se durante a representação dissimular ele o que quer que seja e alguma coisa escapar a minha perspicácia, eu pago o furto.⁴³

Durante a encenação, um ator derrama veneno no ouvido de outro, exatamente como o espectro havia narrado a Hamlet, e Cláudio se retira da platéia:

Ofélia – O rei se levanta.

Hamlet – Que é isso? Assustado com o fogo-fátuo?

Rainha – Que estais sentindo, meu senhor?

Polônio – Suspendei a representação.

Rei – Tragam-me luz! Vamos embora!⁴⁴

A certeza do assassinato se dá mediante a reação de Cláudio frente à encenação da passagem encomendada pelo príncipe. Hamlet une então suas observações às de Horácio: “Ó bom Horácio, aposto agora mil libras pela palavra do espectro. Percebeste?”, ao que o amigo responde “Muito bem, meu senhor”.⁴⁵

Após todas essas confirmações, Hamlet está certo de que existem mais coisas no céu e na terra do que a filosofia comum de Horácio pode supor. O príncipe, agora, está convencido de que o homem está submetido à parcialidade e à precariedade do conhecimento.

⁴³ SHAKESPEARE, 1996. p.258-259.

⁴⁴ SHAKESPEARE, 1996. p.265.

⁴⁵ SHAKESPEARE, 1996. p.266.

1.4 - A ironia dramática em *Hamlet*

Segundo Bárbara Heliodora, o dramaturgo inglês, depois que enxuga sua linguagem, começa a abrir mão de comentários explícitos a respeito das ações e, ao mesmo tempo, adota o hábito de oferecer ao espectador dois pontos de referências diversos, criando “um contraponto de situações essencialmente irônicas”⁴⁶. Bárbara Heliodora afirma que a forma preferida de uso da ironia dramática “será a do desnível de informação entre o que dois ou mais personagens sabem ou não, entre o que o público sabe mas os personagens não, e entre o que um mesmo personagem diz e uma realidade que ele mesmo ignora”.⁴⁷ Cada uso diferente dessa técnica cria pontos de referências diferentes que auxiliam na construção do todo dramático.

A estratégia de oferecer contrapontos de situações, bastante utilizada por William Shakespeare nas suas peças, aponta para um certo amadurecimento do escritor. A esse respeito, Bárbara Heliodora afirma que o uso da ironia dramática coincide com o momento em que ele “enxuga” a linguagem. Além disso, a intenção nessa criação de contrapontos de situações parece ser o de permitir ao espectador que faça suas próprias observações sobre o todo dramático e, ao mesmo tempo, tire suas próprias conclusões, num jogo dialético de aproximação e distanciamento entre o público e as situações encenadas.

Através da ironia dramática, a obra de Shakespeare possibilita ao espectador assistir aos enganos e à relatividade do conhecimento de alguma personagem e se sentir confortável porque, naquela ocasião, conhece mais do que o próprio personagem. Por

⁴⁶ HELIODORA, 1997. p.116.

⁴⁷ HELIODORA, 1997. p.116.

outro lado, a técnica também possibilita que a platéia reflita sobre o seu próprio saber que, por mais amplo e privilegiado que possa parecer, está sempre à mercê da precariedade do conhecimento e da parcialidade do saber humano. De certa forma, as peças surtiam o efeito de desnudamento daquilo que o espectador supõe ser e conhecer.

É essa a noção de Hamlet quando ele pede a Horácio: “Mostra-me um homem que não seja escravo de suas paixões e eu o colocarei no centro de meu coração; sim, no coração de meu coração...”.⁴⁸ O príncipe sabe que o homem é sempre escravo de suas paixões, e que nunca pode se livrar de seus desejos, de suas necessidades, de seus interesses. Essa combinação de paixões determinaria, ou influenciaria de forma contundente, as ações humanas e o modo de percepção do mundo.

A ironia dramática torna um espetáculo ambíguo e rico em significação, e Shakespeare a emprega utilizando a técnica de desnível de informação, na concepção de Hamlet, personagem que quer vencer a limitação inerente ao conhecimento humano, ao mesmo tempo em que encarna a limitação da condição humana.⁴⁹

⁴⁸ SHAKESPEARE, 1996. p.258.

⁴⁹ A crítica shakespeariana possui vertentes destoantes em relação à encenação do príncipe após as revelações do espectro. O raciocínio aqui será embasado na crítica que vê na loucura de Hamlet um fingimento, dissimulação para disfarçar seus atos e distrair os demais sobre as armadilhas de sua vingança. Crê assim Harold Bloom e o afirma em *Hamlet: poema ilimitado*. Além de ser mais crível, o texto shakespeariano nos oferece pelo menos dois momentos para essa conclusão: o primeiro em que o príncipe anuncia que terá um comportamento extravagante, quando pede às testemunhas da aparição do espectro – Marcelo e Horácio – que jurem não dizer nada a ninguém, Hamlet afirma: “Mas, vinde, jurai, como anteriormente, assim o céu vos ajude, que por muito rara e extravagante que seja minha conduta, visto que, talvez, no futuro julgue oportuno afetar minhas maneiras ridículas, jurai, que ao ver-me em semelhantes casos, nunca dareis a entender, [...] ou proferindo alguma frase enigmática como: ‘Bem, bem, já sabemos’, ou então: ‘Se quiséssemos, poderíamos’ [...] ou outras quaisquer ambigüidades; nunca, pois, dareis a entender que sabeis alguma coisa a meu respeito”. (SHAKESPEARE. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. p.226-227). Noutro momento, por ocasião da encenação do “Assassinato de Gonzaga”, Hamlet diz a Horácio: “Já estão chegando para a peça. Devo, novamente, aparentar loucura.” (Op. cit. p.259). A partir dessas marcas textuais, a loucura de Hamlet será considerada aqui uma encenação para distrair a todos quando necessário.

⁴⁹ SHAKESPEARE, 1996. p.226-227.

O crítico Harold Bloom discorda dessa ambigüidade acima mencionada, a de que o personagem busca a onisciência e, ao mesmo tempo, mostra-se limitado em face dela. Para Bloom, esse desnível de informação, que de alguma maneira atinge todos os personagens na peça, não chega a atingir o príncipe. O crítico defende que Hamlet jamais é abordado através da ironia dramática, estará sempre em situação privilegiada e conclui que a relação singular entre Hamlet e o público é a de que “ele sabe que sabe mais”.⁵⁰ Obviamente que, em relação às revelações do espectro, Hamlet realmente possui informações que ninguém mais conhece. Além disso, quando o rei, a rainha e Polônio tramam testar se a loucura tem motivação amorosa, ou seja, se o motivo é a falta de receptividade de Ofélia, o príncipe, mesmo sem saber da estratégia montada por eles, desconfia da moça e aparenta loucura diante dela. Em certos momentos, ele parece mesmo onisciente demais, como se não pudesse ser enganado ou como se pudesse prever as intenções e as ações daqueles que o rodeiam.

A ambigüidade do conhecimento de Hamlet, no entanto, está nos detalhes, mesmo a consciência do “herói da consciência”⁵¹ tem limites. Na morte de Polônio, por exemplo, o público e a rainha sabem exatamente quem se esconde atrás da tapeçaria, pois Polônio declara que irá se esconder lá. Hamlet entra em cena e, julgando ser Cláudio, mata-o por engano. O episódio aparentemente não é importante, mas sugere que a onisciência do príncipe é limitada:

Polônio – (*Atrás da tapeçaria.*) Que aconteceu? Oh! Socorro! Socorro!

Hamlet – (*Desembainhando a espada.*) Que é isto? Um rato? Aposto um ducado como está morto! Morto! (*Dá uma estocada na tapeçaria.*)

Polônio – (*Atrás da tapeçaria.*) Oh! Mataram-me! (*Cai e morre.*)

⁵⁰ BLOOM, 2004. p.130.

⁵¹ Expressão utilizada por Harold Bloom para se referir a Hamlet.

Rainha – Ai de mim! Que fizeste?
Hamlet – Eu não sei. Não é o rei?⁵²

O príncipe cerca-se de recursos para confirmar que sua vingança é justa e necessária. A peça inicia-se quando o príncipe precisa lidar com o fato de que, sobre a morte do rei, o que sabia não era a “verdade”. A partir daí, ele se torna desconfiado e certifica-se, de todos os modos possíveis, de que o rei foi assassinado e o trono usurpado. Nesse sentido, Hamlet é o personagem que nega a parcialidade do conhecimento, ele quer vencer a limitação de sua consciência e, para tanto, lança-se numa batalha pelo saber. Mas o que ele não percebe é que qualquer ponto de referência que ele adote, a partir das informações novas que possui, será sempre *um* dentre outros pontos de referência.

Hamlet é, ao mesmo tempo, o herói que busca uma totalidade sobre o saber e também o exemplo mais claro de que essa totalidade é impossível, pois a cada cena esbarra em sua própria limitação. Ele é o personagem que encena a luta contra a limitação inerente ao conhecimento humano e, ao mesmo tempo, é o exemplo de como não se pode vencer o subjetivismo a que todos estão submetidos.

Em razão da desconfiança de Horácio sobre as intenções do fantasma, e também por perceber que as revelações do espectro são importantes para o destino da Dinamarca, Hamlet afirma: “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que pode sonhar a tua filosofia”.⁵³ Essa afirmação revela o desnível de informação que existe entre o que sabe o príncipe e seu amigo desconhece, e, claro, entre o que sabe Hamlet e o resto do mundo. Existem ainda níveis diferentes de informação entre o espectador e

⁵² SHAKESPEARE, 1996. p.273-274.

⁵³ SHAKESPEARE, 1996. p.226.

Horácio, pois a conversa entre o príncipe e o fantasma se deu apenas entre eles dois – na presença da platéia –, e Horácio só saberá o teor da revelação algumas cenas depois.

Como podemos ver, Shakespeare utiliza a ironia dramática a cada cena, criando camadas de significação capazes de criar ambigüidades e de manter o público alerta e dependente de cada revelação.

Além de representar o desnível de informação, a fala do príncipe marca o início de sua mudança: ele passa da desconfiança para o começo de uma certeza. Sua fala ao amigo Horácio revela o peso desse conhecimento, pois, enquanto a filosofia de Horácio é restrita, a filosofia de Hamlet o faz perceber que “o mundo está fora dos eixos”⁵⁴ e que seu destino é colocá-lo em ordem.

1.5 - O que há no céu e na terra de Machado de Assis

A fala do príncipe representa o quanto o conhecimento para ele pode ser um peso existencial. A fala, que o impulsiona a seu destino e à morte, em *Quincas Borba*, será utilizada para explicar primeiramente o equívoco gerado por uma desconfiança de traição – equívoco por parte de Rubião que nem sequer é marido ou amante de Sofia. Depois a fala será usada para salientar o erro de julgamento de um médico sobre o motivo da solidariedade que D. Fernanda destina a Rubião. Finalmente, a frase de Hamlet será adotada para esclarecer as diferenças entre a afeição de Carlos por Maria Benedita e a dela por ele.

⁵⁴ SHAKESPEARE, 1996. p.227.

Quando empregada em novo contexto, a fala do príncipe gera comicidade, pois, no romance *Quincas Borba*, o conhecimento de que a citação trata não pode alterar em nada o destino seja de quem for. Nesses casos de alcova, o conhecimento ou o desconhecimento são casos de vaidade e não existem destinos em jogo. O contraste começa no fato de serem totalmente secundários cada um desses episódios em que a fala de Hamlet é empregada em *Quincas Borba*.⁵⁵

A seguir vamos analisar um a um os episódios em que a citação do príncipe é utilizada no romance *Quincas Borba*, com o objetivo de perceber o efeito cômico criado e o modo como isso se dá. Começamos pelo caso da Rua da Harmonia, episódio em que o narrador chama o leitor “caluniador” e “desgraçado”.

Na primeira vez em que o narrador machadiano utiliza a frase de Hamlet, ela já estará modificada. Em vez de dizer que há mais coisas no céu e na terra do que pode sonhar a filosofia de Horácio, o narrador afirma que “Há entre o céu e a terra muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia”.⁵⁶ Para compreender a alteração e o sentido que adquire a fala do príncipe, é preciso refazer o caminho que leva à citação.

Durante uma visita a Freitas, um amigo doente que veio a falecer, Rubião conversa longamente com o cocheiro:

- Não digo mais nada, acudiu o cocheiro. Era da Rua dos Inválidos, bonito, um moço de bigodes e olhos grandes, muito grandes. Oh! eu também se fosse mulher, era capaz de apaixonar-me por ele... Ela não sei donde era, nem diria ainda que soubesse; sei só que era um peixão.
[...]

⁵⁵ Segundo Maria de Lourdes Ferraz, a ironia tem o objetivo de “significar o contrário do que se diz”. Para ela, também é importante não esquecer “que a ironia, dizendo o contrário do que afirma, diz sobretudo mais do que fica expresso” FERRAZ, 1987. p.16. O conceito de ironia operacionalizado por Maria de Lourdes Ferraz atende somente em parte a análise que objetivamos fazer sobre os episódios. Por essa razão, utilizaremos o conceito de ironia dramática, constante da obra de Barbara Heliadora, o qual atende melhor aos nossos propósitos.

⁵⁶ ASSIS, 1992. p.732.

- [...] disse que ia ver a costureira da mulher. [...] Agora, podia ser verdade, porque é mesmo uma costureira que mora na casa da Rua da Harmonia...

- Da Harmonia? repetiu Rubião.

[...]

Rubião olhava atônito para o homem, que de fato se calou por dous ou três minutos, mas logo depois continuou:

- Também não há muita coisa mais. O moço entrou; eu fiquei esperando; meia hora depois vi um vulto de mulher, ao longe, e desconfiei logo que ia para lá. Meu dito, meu feito: ela veio, veio devagar, olhando disfarçadamente para todos os lados; ao passar pela casa, não lhe digo nada, nem precisou bater; foi como nas mágicas, a rótula abriu-se por si, e ela enfiou por ali dentro.⁵⁷

O relato do cocheiro sobre um casal que se encontrava às escondidas e a coincidência do nome da rua foram suficientes para que Rubião supusesse que os dois eram Sofia e Carlos Maria. Enquanto constrói a hipótese de Rubião, o narrador não oferece ao leitor um ponto de referência diferente daquele que o protagonista possui. Diferentemente da atitude no início do romance, em que faz questão de esclarecer o que realmente se passava com Rubião enquanto ele fitava a enseada,⁵⁸ o narrador agora não favorece o leitor no sentido de esclarecer que as conclusões de Rubião podem estar equivocadas.

Estará, assim, criado um desnível de informação sobre o que realmente aconteceu na Rua da Harmonia: Rubião pensa que o casal do encontro às escondidas é Sofia e Carlos Maria. Esse ponto de vista do protagonista pode levar o leitor a pensar que o adultério é bem possível. O leitor e Rubião são levados a enxergar do mesmo ponto de vista, enquanto o narrador se diverte com os equívocos do apaixonado Rubião e dos prováveis equívocos que provoca no leitor.

⁵⁷ ASSIS, 1992. p.719-720.

⁵⁸ Referimo-nos ao primeiro capítulo do romance *Quincas Borba*, em que o narrador relata a cena de Rubião fitando a enseada e, logo em seguida, faz questão de esclarecer ao leitor que a imagem não é aquilo que parece ser.

Depois da conversa com o cocheiro, Rubião não consegue se desligar do caso e se lança em pensamentos contraditórios que ora confirmam a culpa de Sofia, ora a inocentam. Pensava que “há muitas senhoras de boa figura, e nada provava que a da Rua da Harmonia fosse ela; mas o bom efeito era curto”.⁵⁹ Desse modo, rapidamente voltam à sua mente as dúvidas primeiras. Enquanto isso, ao leitor não é dado qualquer ponto de referência capaz de dissipar as dúvidas sobre o caso, e, sendo assim, ele, como Rubião, permanece inclinado a crer no adultério.

Enquanto o protagonista raciocina e compõe mentalmente as provas da culpa e alternadamente da inocência de Sofia, o narrador ressalta que o protagonista começava a perder o controle de suas ações, tem o ímpeto de dar a mão a beijar, uma das primeiras manifestações de sua megalomania que ficará bastante visível depois. De modo bastante sutil, o narrador sugere ao leitor que o homem que está compondo provas contra a mulher do Palha não é nada confiável:

Soou a campainha de jantar; Rubião compôs o rosto, para que os seus habituados (tinha sempre quatro ou cinco) não percebessem nada. Achou-os na sala de visitas, conversando, à espera; ergueram-se todos, foram apertar-lhe a mão, alvoroçadamente. Rubião teve aqui um impulso inexplicável, — dar-lhes a mão a beijar. Reteve-se a tempo, espantado de si próprio.⁶⁰

De forma ambígua, ao leitor são dadas duas possibilidades: na primeira, ser levado pelas elucubrações de Rubião sobre a culpa de Sofia, e para isso é preciso ignorar que o narrador chama sua atenção para o fato de que Rubião começava a dar manifestações de insanidade, como confirma o trecho acima. Na outra possibilidade, o

⁵⁹ ASSIS, 1992. p.720.

⁶⁰ ASSIS, 1992. p.721.

leitor, baseando-se na presença da cena acima, perceberia que Rubião e suas “certezas” não são tão confiáveis assim.

Antes ainda da confirmação das suspeitas, Rubião, enquanto visita o casal Palha, ouve a seguinte declaração da costureira de Sofia: “eu vou dar com os ossos na Rua da Harmonia. Olha que daqui à Rua Harmonia é um estirão”.⁶¹ Aliando a história contada pelo cocheiro à fala da costureira de Sofia, Rubião tem agora certeza de que o casal é realmente Sofia e Carlos Maria. O leitor ainda pode estar exatamente como Rubião: não sabe se acredita que a mulher vista na Rua da Harmonia era Sofia. Se não prestou atenção ao detalhe oferecido pelo narrador sobre Rubião começar a manifestar ações e reações insanas, o leitor pode acreditar ser coerente desconfiar de Sofia.

Somente quatorze capítulos depois de plantada a dúvida, o narrador esclarecerá que tudo não passava de ciúmes de Rubião e pressa do leitor. Em razão das tristezas e dos pensamentos ruminantes de Sofia, no capítulo CV,⁶² começam a se dissipar as dúvidas sobre o caso adúltero entre ela e Carlos. Ao leitor, o narrador esclarece:

Nunca Sofia compreendera o malogro daquela aventura. O homem parecia querer-lhe deveras, e ninguém o obrigava a declará-lo tão atrevidamente, nem a passar-lhe pelas janelas, alta noite, segundo lhe ouviu. Recordou ainda outros encontros, palavras furtadas, olhos cálidos e compridos, e não chegava o entender que toda essa paixão acabasse em nada.⁶³

Depois desse jogo ambíguo, em que o leitor pode ser levado a pensar como o ingênuo Rubião, finalmente o narrador oferece ao leitor um ponto de referência diferente daquele em que o protagonista permanece. Ao leitor, o narrador chama

⁶¹ ASSIS, 1992. p.722.

⁶² ASSIS, 1992. p.731-732.

⁶³ ASSIS, 1992. p.731.

desgraçado, apressado, caluniador. A capacidade de percepção do leitor é comparada à de Horácio:

[...] ou, mais propriamente, capítulo em que o leitor, desorientado, não pode combinar as tristezas de Sofia com a anedota do cocheiro. E pergunta confuso: - Então a entrevista da Rua da Harmonia, Sofia, Carlos Maria, esse chocalho de rimas sonoras e delinquentes é tudo calúnia? Calúnia do leitor e do Rubião, não do pobre cocheiro, que não proferiu nomes, não chegou sequer a contar uma anedota verdadeira. É o que terias visto, se lesse com pausa. Sim, desgraçado, adverte bem que era inverossímil que um homem, indo a uma aventura daquelas, fizesse parar o tálburi 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 tálburi podia ficar esperando.⁶⁴

A desgraça do leitor está em não perceber o quanto Rubião não tem distanciamento crítico algum sobre tudo o que se refere à Sofia, e também em se permitir ser, como Rubião, tão enredado pelas coincidências a ponto de perder o discernimento e o senso crítico.

A lição dada ao leitor serve para alertá-lo sobre como as emoções e os sentimentos podem cegar o juízo crítico e a reflexão. Rubião, em razão do amor desmedido e do enorme ciúme que sente por Sofia, não consegue se distanciar criticamente de nada que se relaciona a ela, seus sentimentos e emoções falam primeiro, chegam primeiro e são tudo o que o protagonista possui para construir estratégias mirabolantes para se aproximar da mulher do Palha. Rubião não consegue raciocinar com clareza, tudo sobre Sofia é elaborado pelas emoções e através das emoções.

O modo como o leitor foi enredado pelos episódios da Rua da Harmonia recebe explicação pela frase alterada do príncipe “Há entre o céu e a terra muitas mais ruas do

⁶⁴ ASSIS, 1992. p.732.

que sonha a tua filosofia, - ruas transversais, onde o tálburi podia ficar esperando”.⁶⁵ O que está sugerido pelo narrador é o quanto é cômica e ridícula a perspectiva que facilmente se identifica emocionalmente com os fatos. Ao perder a distância emocional, o leitor, como Rubião, perdeu a capacidade de refletir e, por isso, se pôs numa situação cômica, risível.

Há ainda comicidade nas atitudes de Rubião: ele age como se fosse um marido traído que precisa se certificar da culpa da mulher antes de agir, mas não é nem marido, nem traído:

Vou agarrá-la antes de chegar ao Catete, disse Rubião subindo pela Rua do Príncipe.

Calculou que a costureira teria ido por ali. Ao longe, descobriu alguns vultos de um e outro lado; um deles pareceu-lhe de mulher. Há de ser ela, pensou; e picou o passo. Entende-se naturalmente que levava a cabeça atordoada: Rua da Harmonia, costureira, uma dama, e todas as rótulas abertas. Não admira que, fora de si, e andando rápido, desse um encontrão em certo homem que ia devagar, cabisbaixo. Nem lhe pediu desculpa; alargou o passo, vendo que a mulher também andava depressa.⁶⁶

Podemos perceber o julgamento implacável do narrador quando nos conta que Rubião seguiu a costureira de Sofia para confirmar a história do cocheiro. A ansiedade e os modos como age nesse trecho são apresentados com irônica condescendência do narrador.

Como se vê, o narrador de *Quincas Borba* utiliza a mesma técnica de que se serviu Shakespeare para criar contraponto de situações irônicas, com a importante diferença de que, segundo Bárbara Heliadora, o inglês utilizava essa técnica de

⁶⁵ ASSIS, 1992. p.732.

⁶⁶ ASSIS, 1992. p.723.

diferentes níveis de informação com a intenção de permitir “ao público fazer suas próprias avaliações e tirar suas próprias conclusões”.⁶⁷

Diferentemente disso, o narrador machadiano, ao utilizar a mesma técnica, sugere ao leitor que o distanciamento crítico é necessário para evitar situações risíveis e cômicas como aquelas a que se submete Rubião.

A fala de Hamlet, reveladora do peso do conhecimento que o impulsiona a seu destino de vingar a morte do pai e salvar a Dinamarca da corrupção, é empregada para a explicação de um caso de suspeita de adultério, suspeita de um homem sem direitos de reivindicar nenhuma honestidade de Sofia, pois, além de não ser marido ou amante dela, ele nada significava para ela.

Depois dessa lição sobre a necessidade de um distanciamento crítico, o narrador machadiano construirá outra situação de desnível de informação, explicada novamente com a frase do príncipe dinamarquês. Dessa vez o leitor, em uma situação confortável, estará em nível diferente de informação daquele que o personagem possui. Ao lado do narrador, o leitor pode presenciar o Dr. Falcão passando de um engano a outro.

No capítulo CLXVII de *Quincas Borba*, o médico apresenta a D. Fernanda suas considerações sobre a saúde mental de Rubião. A pedido dela, o médico consultou o protagonista a fim de saber se a doença que se manifestava nele era definitiva ou podia ser curada:

- Conversei com o homem; achei-lhe idéias delirantes. Conquanto não seja alienista, acho que pode ficar bom... Mas quer saber uma descoberta interessante?

- Crê que fique bom? Disse D. Fernanda, sem atender à pergunta do Dr. Falcão.

Era deputado o Dr. Falcão, deputado e médico, amigo da casa, varão sabedor, céptico e frio. D. Fernanda tinha-lhe pedido o favor de

⁶⁷ HELIORODA, 1997. p.116.

examinar o Rubião, pouco depois que este se transportou para a casa da Rua do Príncipe.⁶⁸

Existe aqui, por parte de Machado de Assis, uma certa ironia na apresentação da figura do médico, pois o “varão sabedor, cético e frio” estava mais interessado em oferecer a D. Fernanda suas impressões sobre a razão da loucura de Rubião do que em afirmar se ela era definitiva ou se podia ser curada. D. Fernanda, no entanto, estava interessada na saúde de Rubião, tanto assim que, ao ser perguntada se queria saber da descoberta interessante, ela pergunta “Crê que fique bom?” sem ao menos atender ao questionamento do médico. Dr. Falcão, então, é obrigado a responder mais detidamente sobre a recuperação de Rubião, mas não desiste do motivo da loucura:

- Sim, creio que fique bom, desde que seja regularmente tratado. [...] Mas não quer saber a minha interessante descoberta?
 - Qual é?
 - Talvez tenha parte da moléstia uma pessoa sua conhecida, respondeu ele sorrindo.
 - Quem?
 - D. Sofia.
 [...]
 - D. Fernanda, creio que se amaram. Que admira? Eu mal a conheço; a senhora parece que não a conhece há muito tempo, nem viveu na intimidade dela. Pode ser que se tivessem amado, e que alguma paixão violenta... Suponhamos que ela o mandasse pôr fora de casa... É verdade que tem a mania das grandezas; mas tudo se pode juntar...⁶⁹

Como se vê, o médico está mais interessado em suas “descobertas” sobre a vida sentimental do paciente do que na saúde mental dele. Como Dr. Falcão não conseguiu fazer com que D. Fernanda discutisse os termos da desconfiança, pois ela achava a “suspeita sem fundamento, absurda, inverossímil,”⁷⁰ o médico constrói nova suspeita:

⁶⁸ ASSIS, 1992. p.782.

⁶⁹ ASSIS, 1992. p.782.

⁷⁰ ASSIS, 1992. p.782.

Após alguns instantes rápidos, abanou a cabeça voluntariamente, como a desmentir-se, como a achar-se absurdo, e foi andando. Mas a suspeita era teimosa, e a que ocupa deveras o interior do homem, não faz caso da cabeça nem dos seus gestos. “Quem sabe D. Fernanda não suspirou também por ele?” E assim foram nascendo perguntas, que achavam no íntimo do Dr. Falcão resposta afirmativa.⁷¹

Das recusas de D. Fernanda, o médico conclui que ela também teria amado Rubião em silêncio, um amor oculto, recatado. A discordância dela é logo tomada por ele como motivo para esconder outros interesses. Para arrematar sua conclusão, o médico pensa na frase de Hamlet: “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas cousas mais do que sonha a vossa vã filantropia”.⁷² Para o médico, a bondade e solidariedade de D. Fernanda podem não ser o que aparentam, por trás da filantropia existiriam outros interesses inconfessáveis. Não passa pela consciência do médico que poderia haver engano em suas suposições, que suas impressões podem ser apressadas, demonstrando, assim, sua incapacidade de relativizar e de compreender D. Fernanda naquilo que ela é: uma pessoa solidária, amante dos fracos. Para ele, da mesma forma que a loucura de Rubião é provocada por Sofia, a filantropia de D. Fernanda e sua recusa em discutir sobre o casal hão de ser algo a esconder. Nesse sentido, entre a filantropia dela e a discrição em não dar continuidade à discussão, haveria alguma coisa misteriosa, que ele supõe ser um amor discreto de D. Fernanda por Rubião.

Digno representante de um conhecimento que, na época, se queria objetivo, esclarecido e, principalmente, impessoal, o médico transforma ironicamente as aparências em suposições levianas. Dotado de um discurso científico, porta-voz da ciência valorizada, no século XIX, como a solução para os diversos conflitos humanos,

⁷¹ ASSIS, 1992. p.783.

⁷² ASSIS, 1992. p.784.

associado enfim a progresso, bem estar e cura, o médico, entretanto, falha enquanto tal no romance. Isso se confirma, por exemplo quando, ao avaliar um caso clínico, esse médico deixa que, sobre a objetividade e o conhecimento, prevaleçam suas impressões pessoais, opiniões e até mesmo intrigas acerca da vida do paciente.

Ele explica sua segunda conclusão empregando a frase de Hamlet que representa exatamente a consciência do príncipe de que ao homem a verdade escapa pela porta da subjetividade. Ironicamente, Dr. Falcão se supõe sabedor do passado de Sofia, de Rubião e até de D. Fernanda, mas o leitor deve ter a consciência de que ele está totalmente enganado sobre suas impressões, pois tal leitor sabe que Sofia, por mais que fomentasse os sentimentos de Rubião, nunca cedeu efetivamente aos apelos amorosos dele. É ademais informado pelo narrador que D. Fernanda “amava os fracos e os tristes, pela necessidade de os fazer ledos e corajosos” e que “Contavam-se dela muitos atos de piedade e dedicação”.⁷³

Conforme ressaltou Augusto Meyer, o contraste entre a ostentação da citação e a modéstia do acidente gera efeito cômico. Ou seja: a fala de Hamlet, que revela sua consciência em relação aos problemas políticos da Dinamarca, é usada em *Quincas Borba* para resumir um caso de suspeita de afeição adúltera. Em *Hamlet*, o conhecimento pode mudar os rumos das ações políticas; em *Quincas Borba*, os enganos do Dr. Falcão provocam um pequeno prazer no narrador que, por sua vez, cria para o leitor a possibilidade de assistir criticamente à leviandade do médico.

No caso entre Maria Benedita e D. Fernanda, o narrador fará a apropriação livre da frase do príncipe dinamarquês e, mais uma vez, a alteração da frase servirá para

⁷³ ASSIS, 1992. p.746.

explicitar o desnível de informação. A afirmação “Há mais coisa no céu e na terra do que sonha a tua filosofia” será alterada para “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas cousas mais do que sonha a vossa vã *dialética*”.⁷⁴ A citação está no episódio em que D. Fernanda, que intermediou o casamento de Maria Benedita e Carlos, pergunta à moça sobre sua felicidade no matrimônio:

— Vocês são felizes?

— Somos, respondia Maria Benedita.

— Não sabe que bem me faz a sua resposta. Não é só porque eu teria remorsos, se vocês não tivessem a felicidade que eu imaginei dar-lhes, mas também porque é bem bom ver os outros felizes. Ele gosta de você como no primeiro dia?

— Creio que mais, porque eu o adoro.

Dona Fernanda não entendeu esta palavra. Creio que mais, porque eu o adoro! Em verdade, a conclusão não parecia estar nas premissas; mas era o caso de emendar outra vez Hamlet: “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã *dialética*.”⁷⁵

Para entender por que a conclusão não parecia estar nas premissas, é preciso relembra as circunstâncias do casamento de Carlos e Maria Benedita. A principal característica do rapaz é a vaidade; para o que chama a atenção o narrador através de pequenas sutilezas, como fazer com que o personagem leia um estudo sobre uma estatueta de Narciso e, ao fazê-lo, ignore a presença da esposa:

O marido sorriu e tornou à revista inglesa. Ela, encostada à poltrona, passava-lhe os dedos pelos cabelos, muito ao de leve e caladinha para não perturbá-lo. Ele ia lendo, lendo, lendo. Mana Benedita foi atenuando a carícia, retirando os dedos aos poucos, até que saiu da sala, onde Carlos Maria continuou a ler um estudo de Sir Charles Little, M. P., sobre a famosa estatueta de Narciso, do Museu de Nápoles.⁷⁶

⁷⁴ ASSIS, 1992. p.784.

⁷⁵ ASSIS, 1992. p.784.

⁷⁶ ASSIS, 1992. p.788.

Carlos não se apaixonou por Maria Benedita, mas se interessa por seu amor incondicional a ele, como lhe confidenciara D. Fernanda, que descobrira “alguém que tinha ao primo um imenso amor. [...] paixão violenta [...] uma adoração quieta e calada. Tinha chorado por ele noites e noites, enquanto as esperanças lhe duraram”.⁷⁷ Essa promessa de devoção absoluta, segundo o narrador, foi o início do amor:

Carlos Maria folgou de se ver assim amado em silêncio, e toda a prevenção se converteu em simpatia. Começou a vê-la, saboreou a confusão da moça, os medos, a alegria, a modéstia, as atitudes quase implorativas, um composto de atos e sentimentos que eram a apoteose do homem amado. Tal foi o início, tal o desfecho.⁷⁸

Carlos Maria se viu amado de uma maneira que aguçava sua vaidade. Apaixonou-se não pela mulher, mas pela devoção que ela lhe dedicava através de afeto tão incondicional. Quando perguntada se Carlos gostava dela como no primeiro dia, Maria Benedita responde com uma aparente fala enigmática, que D. Fernanda não entende. Maria Benedita sabe que o sentimento do marido está condicionado ao seu e ao quanto o seu pode ser devoto e adorador. Ela aprendeu com Carlos Maria que essa era a receita de um casamento harmonioso com um homem cheio de vaidades, e inaugura uma nova dialética em que a conclusão não está na premissa de forma clara, mas sim na consciência de como devem ser seu amor e sua dedicação. O pressuposto, portanto, para ser amada é continuar amando com dedicação e devoção, por isso responde “– Creio que sim, porque eu o adoro”.⁷⁹

⁷⁷ ASSIS, 1992. p.749.

⁷⁸ ASSIS, 1992. p.751.

⁷⁹ ASSIS, 1992. p.784.

O que falta à filosofia de Horácio também falta à dialética de D. Fernanda para a qual a premissa não combina com a conclusão. Só é possível compreender a conclusão de Maria Benedita “Creio que sim” se a premissa “porque eu o adoro” for explicada. A explicação é que Carlos Maria amava não a mulher, mas a devoção dela por ele. D. Fernanda se mostra satisfeita de ter feito o casal feliz, mas o leitor já percebeu, no capítulo CLXIX, a impaciência de Carlos Maria quando a mulher contava sobre a viagem e as felicidades do casamento, a ponto de pensar “Para que dizer que era feliz com ele, se não podia ser outra coisa?”.⁸⁰ Quanto à Maria Benedita, ela sabe que Carlos “gostava dela com circunspeção. Falava-lhe da felicidade conjugal, como de uma taxa que ia receber do destino, - pagamento devido, integral e certo”.⁸¹ Por sua vez, Carlos “a antevia ajoelhada, com os braços postos nos seus joelhos, a cabeça nas mãos e os olhos nele, gratos, devotos, amorosos, toda implorativa, toda nada”.⁸²

D. Fernanda, no entanto, não entende a lógica de Maria Benedita, mas o narrador já nos deu uma clara demonstração de que ela não é perspicaz. Quando fala ao seu marido que Maria Benedita gosta de alguém cujo nome não revela, ele dispara “Nem é preciso [...] vê-se bem que ela gosta de teu primo”.⁸³ Curiosamente, a única personagem capaz de atos realmente solidários, sem intenções obscuras por trás da caridade, é sutilmente apresentada como nada perspicaz, uma maliciosa sugestão de que sentimentos e emoções solidários não combinam com julgamentos críticos e reflexivos. A proximidade emocional com que D. Fernanda trata a todos – principalmente os fracos, como afirma o narrador – embaçaria seu julgamento crítico. Assim como alertou

⁸⁰ ASSIS, 1992. p.784.

⁸¹ ASSIS, 1992. p.743.

⁸² ASSIS, 1992. p.752.

⁸³ ASSIS, 1992. p.749.

sobre o perigo de tirar conclusões a partir de sentimentos e emoções, como Rubião fez no caso da Rua da Harmonia, novamente o narrador sugere que as emoções e os sentimentos embaçam os olhos e diminuem a capacidade crítica.

O cômico do episódio está no contraste entre a seriedade e a importância que tem a fala do príncipe na peça e a modéstia do episódio em *Quincas Borba*: a frase sublime do príncipe dinamarquês é utilizada, nesse episódio do romance, para explicar como Maria Benedita compreendeu o modo de lidar com um marido vaidoso.

Como se pode ver, a frase de Hamlet, proferida diante de sua crise existencial, é adotada por Machado de Assis em casos de vaidade pessoal, disparidade que cria o efeito irônico e cômico.

Por mais que tenha consciência da necessidade de sua vingança, Hamlet não inicia sua execução antes de confirmar suas suspeitas e as palavras do espectro. O príncipe acredita que suas desconfianças são subjetivas e não possuem o distanciamento crítico suficiente para iniciar uma vingança. Ele só se sente seguro sobre as palavras do espectro depois de ver encenada a morte do rei, através do *Assassinato de Gonzaga*, e de unir suas impressões às de Horácio que está mais distante emocionalmente do caso do que ele que perdeu o pai.

Através da citação de Hamlet, o narrador de *Quincas Borba* sugere que a proximidade emocional de Rubião em relação à Sofia o coloca em situações cômicas; também é cômica a falta de objetividade do médico a quem foi encomendado um parecer sobre a doença mental do protagonista, mas que está mais interessado nos amores do paciente.

O maior contraste entre a citação de Hamlet e os episódios em que ela aparece transcrita está na ambigüidade que o personagem de Shakespeare carrega: ele é aquele que nega a parcialidade do conhecimento humano, pois quer vencer essa limitação. Por outro lado, Hamlet torna-se exemplo de como a mais ampla consciência possui limites. Essa ambigüidade trágica em *Hamlet* é adaptada no romance machadiano para a explicação de casos de afeição e adultério, numa espécie de rebaixamento do que existe de sublime no príncipe que morre pelo conhecimento/desconhecimento que o acompanha. No caso do romance, o conhecer e o desconhecer não afetam o destino de ninguém, são explicações em episódios secundários, o que torna cômico e risível o uso da citação.

As relações que Machado estabelece com a obra de Shakespeare, no entanto, vão além dessa forma direta evidenciada no capítulo que ora examinamos. Existem ainda outras dimensões da obra machadiana que podem ser vistas à luz do texto com o qual o escritor travou profundo e rico diálogo, o que será evidenciado no próximo capítulo.

Aqui ainda cabe ressaltar que *Quincas Borba* não é composto apenas deste aspecto cômico. O riso e o choro estão presentes de forma recorrente. Em certos episódios, em que o narrador, aparentemente, está se referindo aos sentimentos dos personagens, podemos facilmente relacioná-los à construção da narrativa. É o caso da afirmação categórica – e irônica – do narrador sobre o equilíbrio entre choro e riso:

Enquanto uma chora, outra ri; é a lei do mundo, meu rico senhor; é a perfeição universal. Tudo chorando seria monótono, tudo rindo cansativo; mas uma boa distribuição de lágrimas e polcas, soluços e sarabandas, acaba por trazer à alma do mundo a variedade necessária, e faz-se o equilíbrio da vida.⁸⁴

⁸⁴ ASSIS, 1992. p.676.

No trecho acima, o narrador está se referindo aos motivos pelos quais D. Tonica podia chorar, uma vez que Rubião não a queria, e aos motivos pelos quais o protagonista podia sorrir, visto que ele tinha esperanças de que Sofia o amasse. Entretanto, mesmo quando o narrador se refere às personagens, como é o caso acima, percebemos que ele está teorizando sobre a construção de sua narrativa, já que esse “equilíbrio da vida” está, ironicamente, encenado no romance, como veremos no próximo capítulo.

2 - AS DIMENSÕES TRÁGICA E CÔMICA EM *QUINCAS BORBA*

O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade.

Bergson

No capítulo anterior, salientamos como Machado de Assis, ao utilizar a fala do príncipe dinamarquês, cria efeito cômico através do contraste entre a ostentação da citação e o prosaísmo do episódio e através do uso da técnica da ironia dramática, especificamente em seu aspecto de desnível de informação. Na esteira do que a crítica machadiana já evidenciou, demonstramos como Machado de Assis promovia um diálogo com a obra do inglês e qual é o efeito em *Quincas Borba*.

Além das citações que, certamente, são importantes, existe ainda um outro ponto de encontro entre Machado e Shakespeare, talvez menos óbvio, mas nem por isso menos importante para a compreensão do método narrativo machadiano. Trata-se da mistura estilística, característica bastante evidente e considerada por Erich Auerbach, uma das principais da obra do dramaturgo inglês. Na obra deste, segundo o crítico, a mistura aparece como uma sátira à separação estilística proposta pela Antigüidade. Machado de Assis, por sua vez, utiliza a mistura estilística e, além de discutir o modo de construção de sua obra, põe em discussão o modo como o leitor pode reagir a ela.

Primeiramente, é preciso compreender o que Auerbach chamou mistura estilística em Shakespeare, uma vez que suas constatações podem auxiliar a compreensão acerca do método narrativo machadiano.

2.1 - A mistura estilística em Shakespeare

No texto “O príncipe cansado”⁸⁵, Auerbach defende que a obra de William Shakespeare possui uma mistura entre o alto e o baixo, o sublime e o cotidiano, o trágico e o cômico, sempre apresentada em novas tonalidades. Essa mistura opera em toda parte, sendo impossível isolá-la em um acontecimento ou nível estilístico. Para o crítico, o dramaturgo mistura o trágico e o cômico, numa inesgotável plenitude de modulações⁸⁶ e, por mais “importante que tivesse sido a influência antiga sobre Shakespeare, ela não conseguiu seduzi-lo para uma tal separação estilística”.⁸⁷ Por essa razão, entre as peças não há nenhuma em que seja conservado, do princípio ao fim, um só nível estilístico. Em consonância com as idéias de Auerbach, Barbara Heliodora afirma que, no teatro elisabetano, não existia “a rígida separação de trágico e cômico”.⁸⁸

Para Auerbach, o trágico, o cômico, o sublime e o baixo estão entrelaçados estreitamente na maioria das peças de Shakespeare através de três métodos: no primeiro, “Enredos trágicos, nos quais ocorrem ações capitais ou públicas ou outros acontecimentos trágicos, alternam com cenas cômicas populares ou gaiatas que estão ligadas ao enredo principal, por vezes, estreitamente, por vezes um pouco mais frouxamente.”⁸⁹ No outro modo, o entrelaçamento entre o sublime e o baixo, ou entre o trágico e o cômico ocorre quando, nas próprias cenas trágicas, “aparecem, ao lado dos heróis, bufões ou outros tipos cômicos, que acompanham, interrompem e comentam à

⁸⁵ AUERBACH, 1998. p.282.

⁸⁶ AUERBACH, 1998. p.282.

⁸⁷ AUERBACH, 1998. p.282.

⁸⁸ HELIODORA, 1997. p.35.

⁸⁹ AUERBACH, 1998. p.282.

sua maneira as ações, os sofrimentos e as falas das personagens principais.”⁹⁰

Finalmente, no terceiro método, “muitas personagens têm em si próprias a tendência para a quebra de estilo cômica, realista ou amargamente grotesca”.⁹¹

O terceiro método de mistura de estilos é exemplificado por Auerbach através do comportamento de Hamlet:

A loucura, meio verdadeira, meio fingida, de Hamlet delira, às vezes, até dentro de uma mesma cena, ou até de uma mesma fala, através de todos os níveis estilísticos; ele pula, por exemplo, do gracejo indecente para o lírico ou para o sublime, da ironia absurda para a obscura e profunda meditação, do humilhante escarnecimento dos outros e de si mesmo para a patética função judiciária e a orgulhosa auto-afirmação.⁹²

O pensamento de Auerbach sobre a mistura de estilo pode ser confirmado quando Hamlet conversa com Polônio e afeta maneiras ridículas ao falar frases – aparentemente – sem sentido:

Polônio – [...] Que estais lendo, meu senhor?

[...]

Hamlet – Calúnias, senhor! Um satírico maldizente diz aqui que os velhos têm a barba grisalha, o rosto enrugado, que seus olhos purgam espesso âmbar e resina de ameixeira, que são cheios de ausência de espírito, juntamente com fraquíssimas nádegas; tudo o que, senhor, embora o acredite completa e totalmente, não acho, apesar disto, decente que ponham assim nestes termos, porque vós mesmo, meu senhor, ficaríeis tão velho quanto eu, se pudésseis andar para trás como um caranguejo.⁹³

Ao afirmar que os satíricos usam termos inadequados e que a sátira tematiza o baixo – “fraquíssimas nádegas”, Hamlet demonstra sua tendência para a quebra de estilo

⁹⁰ AUERBACH, 1998. p.281.

⁹¹ AUERBACH, 1998. p.281.

⁹² AUERBACH, 1998. p.280-281. A postura de Auerbach em relação à loucura de Hamlet é a de que ela é meio verdadeira, meio falsa. Ele supõe que o príncipe esteja fingindo ser louco para conquistar seus objetivos, mas a própria encenação para parecer louco, ao crítico, parece indício de loucura verdadeira.

⁹³ SHAKESPEARE, 1996. p.237.

de que falava Auerbach, pois o príncipe aparece na cena com um comportamento diferente daquele sublime que se espera dele. Essa plenitude de modulações em Shakespeare seria, para Auerbach, uma paródia das tendências que insistiam numa severa separação entre o sublime e o realismo quotidiano.

Por outro lado, o próprio Auerbach afirma que, “aparece uma riqueza no gradiente dos níveis estilísticos, a qual, dentro do tom principal, que é o sublime, desce até o farsesco e o tolo”.⁹⁴ Ou seja, por mais cenas cômicas inseridas no todo dramático de *Hamlet*, por exemplo, prevalece um “tom principal”; por mais que Shakespeare ofereça a possibilidade do riso e, mesmo parodiando a separação entre o sublime e o baixo, o dramaturgo mantém um tom que não deixa dúvida sobre a reação final que o espectador deveria ter: de horror e piedade⁹⁵ que a peça do príncipe deve incitar.

2.2 - A mistura estilística em Machado de Assis

Em Machado de Assis existe uma certa dimensão trágica que se mistura à cômica, e, obviamente, não é para parodiar a separação entre o sublime e o baixo, mas para discutir as reações possíveis do leitor em relação ao narrado. Além disso, diferentemente de Shakespeare, que garante um tom predominante, responsável pela reação final do espectador, a mistura de trágico e cômico em *Quincas Borba* é uma dissolução dos limites entre o choro e o riso, como propõe o próprio narrador ao final do romance.

⁹⁴ AUERBACH, 1998. p.288.

Antes de evidenciar as dimensões cômica e trágica no romance, é preciso compreender o que pode ser chamado de trágico fora do gênero tragédia, já que o objeto de análise é um romance.

2.2.1 - A possibilidade do trágico fora da tragédia

Nos estudos sobre Machado de Assis, existem indícios de que uma certa dimensão trágica foi vislumbrada por críticos como Barreto Filho e Afrânio Coutinho, que, mais de uma vez, se referem a uma visão trágica que perpassa a obra do romancista.

Barreto Filho, por exemplo, ao pressentir essa dimensão, chamou Machado de um representante genuíno do espírito trágico:

A arte naturalista ou romântica apenas aflora as camadas externas do mal, mas conserva uma possibilidade otimista, como se a harmonia fosse inerente à vida. O artista trágico avança para o fundo da existência. É o desbravador audacioso e desvenda ao mal absoluto, irremediável e fatal.⁹⁶

Barreto identifica como trágica em Machado sua capacidade de desvendar as camadas mais profundas do mal, uma tendência para explicitar o que existe de profundo na existência humana e que é incapaz de ser harmonizado. O trágico aparece como sinônimo de irremediável e inexorável. Para ele, existe em Machado um espírito da tragédia que lhe possibilita penetrar na essência dolorosa da vida.

⁹⁵ A afirmação de que o trágico deve incitar o horror e a piedade da platéia é de Aristóteles: “É a tragédia a representação duma ação grave, (...) a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” ARISTÓTELES, 1981. p.24.

⁹⁶ BARRETO FILHO, 1980. p.26.

Afrânio Coutinho, por sua vez, sobre aquilo a que chamou “amadurecimento da obra machadiana”, considera que sua visão trágica “se conservava em estado de latência...”⁹⁷ Ainda segundo Coutinho, sua “tendência para a interiorização e a análise psicológica, sua insopitável fantasia, sua visão trágica da existência foram o substrato que o conduziu para um Realismo transfigurado”.⁹⁸ Ele ainda afirma que a obra de Machado é fundada sobre três grandes motivos, sendo a tragicidade um deles.⁹⁹

Entretanto, para além dessa concepção de irremediável que Barreto propõe ser o trágico, e também além da idéia de trágico como uma visão da existência que Coutinho supõe, buscaremos uma definição do que pode ser chamado de trágico fora do gênero tragédia.

Para esse entendimento, é bastante esclarecedor o estudo de Gerd Bornheim, que buscou evidenciar em que medida o trágico pode ser visto como condição da existência humana e não só como um elemento da tragédia.

Em seu texto “Breves observações sobre o trágico e a evolução do trágico”,¹⁰⁰ Bornheim analisa as origens, a evolução e uma contextualização possível na era moderna. Ele parte do gênero tragédia e da *Poética*, de Aristóteles, mas conclui que “exatamente em relação ao problema central e mais importante – a elucidação da essência do fenômeno trágico – Aristóteles silencia”.¹⁰¹ Segundo Bornheim, as teorias contemporâneas são tão vastas quanto confusas, cuja leitura “entrega o estudioso ao marasmo das interpretações mais diversas”¹⁰², sem falar nas “páginas por vezes

⁹⁷ COUTINHO, 1960. p.21.

⁹⁸ COUTINHO, 1960. p.29.

⁹⁹ COUTINHO, 1960. p.65.

¹⁰⁰ BORNHEIM, 1965. p.70

¹⁰¹ BORNHEIM, 1965. p.70.

¹⁰² BORNHEIM, 1965. p.70

obscuras ou conduzidas por uma erudição que resulta muito pouco satisfatória”.¹⁰³ Para ele, tem-se a curiosa sensação de que se trata de problemas muito distantes e que não são pensados em relação à vida dos tempos atuais.

Além dos problemas da vastidão ou das confusas abordagens sobre o fenômeno trágico, Bornheim ainda chama atenção para a banalização do termo:

[...] vulgarmente se usam palavras como trágico, tragédia. São palavras que, como tantas outras – realismo, clássico, romântico –, vêm sofrendo uma banalização progressiva, um esvaziamento de seu conteúdo próprio; elas perdem seu significado ou assumem os mais diversos sentidos, com conteúdos até contraditórios. Para que se utilize a palavra tragédia, basta que ocorra um evento, mesmo exterior à esfera humana, dotado de uma certa intensidade negativa. Assim, a morte ou um terremoto são sempre tragédias. Tudo se passa, portanto, como se o trágico tendesse a perder sentido, se tornasse difuso através de sua dissolução [...]¹⁰⁴

Como se não bastassem todos esses problemas para a abordagem do trágico, Bornheim destaca ainda que a “principal dificuldade advém da resistência que envolve o próprio fenômeno trágico. Trata-se, em verdade, de algo que é rebelde a qualquer tipo de definição, que não se submete integralmente a teorias”.¹⁰⁵ Para ele, as interpretações permanecem sempre aquém do trágico e lutam com uma realidade que não pode ser reduzida a conceitos, mas, se respeitada essa condição do trágico, é possível tentar uma aproximação do problema.

Bornheim se pergunta, então, quais são os elementos fundamentais para que exista o trágico. O elemento básico para que se possa verificá-lo é que ele seja vivido por alguém, que exista um homem trágico. Por outro lado, o teor trágico não pode ser visto somente a partir do homem, pois precisa existir uma relação que permita o próprio

¹⁰³ BORNHEIM, 1965. p.70.

¹⁰⁴ BORNHEIM, 1965. p.71.

advento, ou seja, é necessária uma ordem dentro da qual se inscreva esse indivíduo. De forma resumida: além do indivíduo, pressuposto fundamental para o trágico, outro elemento não menos importante “é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem”.¹⁰⁶ É a bipolaridade da situação – entre o homem e o sentido último da realidade – que torna possível o conflito:

o trágico reside no modo como a verdade (ou a mentira) do homem é desvelada. E o que vale para a tragédia grega vale também para o fenômeno trágico como tal. Queremos dizer que naqueles dois pressupostos [o homem e o mundo dos valores que constitui o seu horizonte de vida] se encontram os critérios que permitem avaliar o sentido da evolução do fenômeno trágico.¹⁰⁷

Segundo ele, toda experiência trágica quer saber qual é a medida do homem, e o não-reconhecimento dessa medida acarreta, pois, o trágico. Baseando-nos nesse sentido, proposto por Bornheim, segundo o qual o conflito nasce da bipolaridade entre o homem e o mundo dos valores que constitui seu horizonte, vamos buscar compreender o que chamamos dimensão trágica em *Quincas Borba*.

O romance inicia-se quando a sorte de Rubião havia mudado: ele já está em sua casa em Botafogo, fitando a enseada e faz reflexões do tipo “Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista!”.¹⁰⁸ Essa é a medida que Rubião ultrapassa: mudança de cenário social, cultural e econômico.

A começar pela medida ultrapassada, basta lembrar que, antes de Rubião se tornar enfermeiro do filósofo, “Regia então uma escola de meninos, que fechou para

¹⁰⁵ BORNHEIM, 1965. p.71.

¹⁰⁶ BORNHEIM, 1965. p.73.

¹⁰⁷ BORNHEIM, 1965. p.80.

¹⁰⁸ ASSIS, 1992. p.643.

tratar do enfermo. Antes de professor, metera ombros a algumas empresas, que foram a pique”.¹⁰⁹

Essa mudança de sorte, que surpreende até mesmo o próprio Rubião, precisa ser explicitada. A primeira visão que se pode ter de Rubião é a de um homem ingênuo, que foi enganado, espoliado e teve seu capital roído até as últimas carnes pelo casal Palha e Sofia e por outros que pela vida dele passaram.

É preciso, no entanto, atentar para o modo como Rubião “fez por merecer” a herança deixada pelo amigo. O protagonista se desvelava em cuidados, era “paciente, risonho, múltiplo, ouvindo as ordens do médico, dando os remédios às horas marcadas, saindo a passeio com o doente, sem esquecer nada, nem o serviço da casa, nem a leitura dos jornais, logo que chegava a mala da Corte ou a de Ouro Preto”.¹¹⁰ Tudo isso endereçado a alguém sem parentes.

Parece-nos pouco ingênuo servir de enfermeiro a alguém com herança e sem mulher, sem filhos ou outro parente. Rubião imaginava que seria contemplado no testamento – só não imaginava que seria herdeiro universal. Chegou ao ponto de perguntar ao médico “qual era o verdadeiro estado do amigo. Ouviu que estava perdido, completamente perdido”,¹¹¹ uma demonstração clara de interesse pelo futuro de Quincas Borba e, obviamente, do dinheiro.

Além do mais, Rubião se vale de um cálculo nada ingênuo: esconde a carta enviada por Quincas Borba, em que o filósofo confessa ser Santo Agostinho. A carta cheia de afirmações alucinadas poderia, segundo raciocínio do protagonista, servir de prova sobre o estado mental do filósofo e, conseqüentemente, fazer Rubião perder o que

¹⁰⁹ ASSIS, 1992. p.645.

¹¹⁰ ASSIS, 1992. p.645.

fosse herdar. Depois da morte, ainda se preocupou com os termos da publicação do jornal que noticiava o falecimento do filósofo e ficou aliviado por não conter “Nenhuma alusão a demência”.¹¹²

Falecido o dono do cachorro, Rubião presenteia a comadre Angélica com o cão.

Quando foi aberto o testamento, estava lá a condição única para receber a herança:

Uma só condição havia no testamento, a de guardar o herdeiro consigo o seu pobre cachorro Quincas Borba, nome que lhe deu por motivo da grande afeição que lhe tinha. Exigia do dito Rubião que o tratasse como se fosse a ele próprio testador, nada poupando em seu benefício, resguardando-o de moléstias, de fugas, de roubo ou de morte que lhe quisessem dar por maldade; cuidar finalmente como se cão não fosse, mas pessoa humana.¹¹³

Quando soube da condição, Rubião muda de idéia sobre o cachorro doado à comadre:

Rubião achava que a cláusula era natural, mas desnecessária, porque ele e o cão eram dois amigos, e nada mais certo que ficarem juntos, para recordar o terceiro amigo, o extinto, o autor da felicidade de ambos.¹¹⁴

A cláusula só lhe parece “natural” depois que o testamento foi aberto. Antes disso, se desfez do cachorro assim que “acabou a obrigação”. Lembrou-se então que o havia doado e foi buscá-lo na casa de Angélica. O momento era tenso, já que Rubião ia cheio de idéias medrosas:

[...] Correu à casa da comadre, que era distante. De caminho acudiram-lhe todas as idéias feias, algumas extraordinárias. Uma idéia feia, é que o cão tivesse fugido. Outra extraordinária, é que algum inimigo, sabedor da cláusula e do presente, fosse ter com a comadre,

¹¹¹ ASSIS, 1992. p.645.

¹¹² ASSIS, 1992. p.653.

¹¹³ ASSIS, 1992. p.654.

¹¹⁴ ASSIS, 1992. p.654.

roubasse o cachorro, e o escondesse ou matasse. Neste caso, a herança... Passou-lhe uma nuvem pelos olhos; depois começou a ver mais claro.

— Não conheço negócios de justiça, pensava ele, mas parece que não tenho nada com isso. A cláusula supõe o cão vivo ou em casa; mas se ele fugir ou morrer, não se há de inventar um cão; logo, a intenção principal... Mas são capazes de fazer chicana os meus inimigos. Não cumprida a cláusula...

Aqui a testa e as costas das mãos do nosso amigo ficaram em água. Outra nuvem pelos olhos. E o coração batia-lhe rápido, rápido. A cláusula começava a parecer-lhe extravagante. Rubião pegava-se com os santos, prometia missas, dez missas...¹¹⁵

Dessa amostra de cálculos, não nos parece adequado supor que Rubião fosse ingênuo. O que nos parece mais pertinente é supô-lo com alguma capacidade de cálculo em um universo que ele dominava. Soube preservar a amizade com o filósofo, mesmo depois que sua irmã morreu, mudou de profissão com a intenção de servir ao Quincas Borba, cuidou dele com dedicação sem se esquecer de nenhum detalhe, escondeu a carta que poderia tirar-lhe a herança e recuperou o cachorro que era a condição para receber o dinheiro. Naquele contexto específico, Rubião deu provas de que sabia conduzir as circunstâncias a seu favor.

Em razão da mudança de sorte, quando Rubião precisa lidar com outro contexto, outras relações, com regras sociais que, inclusive, desconhece, o protagonista pode ser visto como ingênuo. A sua ingenuidade é, portanto, relativa e só fica evidenciada quando ele muda de cenário social.

O irônico é que, a partir do momento em que muda de vida, Rubião pensa que finalmente compreendeu todas as palavras do amigo filósofo, mas demonstra cada vez mais sua incompreensão:

[...] Enquanto o cachorro farejava por toda a parte, Rubião foi sentar-se na cadeira onde estivera quando Quincas Borba referiu a morte da

¹¹⁵ ASSIS, 1992. p.665.

avó com explicações científicas. A memória dele recompôs, ainda que de embrulho e esgarçadamente, os argumentos do filósofo. Pela primeira vez, atentou bem na alegoria das tribos famintas e compreendeu a conclusão: “Ao vencedor, as batatas!”. Ouviu distintamente a voz roufenha do finado expor a situação das tribos, a luta e a razão da luta, o extermínio de uma e a vitória da outra, e murmurou baixinho:

— Ao vencedor, as batatas!

Tão simples! tão claro! Olhou para as calças de brim surrado e o rodaque cerzido, e notou que até há pouco fora, por assim dizer, um exterminado, uma bolha; mas que ora não, era um vencedor. Não havia dúvida; as batatas fizeram-se para a tribo que elimina a outra a fim de transpor a montanha e ir às batatas do outro lado. Justamente o seu caso. [...] Não a compreenderia antes do testamento; ao contrário, vimos que a achou obscura e sem explicação.¹¹⁶

Na alegoria contada pelo Quincas Borba, a morte de uma tribo é a garantia de sobrevivência da outra. Rubião não percebe, mas ele é a tribo que será eliminada para que Palha e Sofia, por exemplo, possam exercer sua ganância. Ele, no entanto, fala como se, depois de muito tempo, houvesse compreendido que seu lugar no mundo era ao lado dos vencedores, a quem de direito são as batatas.

A sua trajetória mostrará que ele não vence. Quando segue para outro contexto que não domina, Rubião parece incapaz de compreender os modos de relação daquela sociedade. Ao mudar de contexto – e conseqüentemente de valores com os quais terá que lidar – Rubião perde sua capacidade de adequar as circunstâncias a seus interesses e, por isso, será espoliado. Ao mudar de um contexto que domina para um que não conhece, Rubião ganha dimensão trágica. Nesse novo contexto cria-se uma bipolaridade entre Rubião e o sentido da realidade a que está exposto - no caso a importância das aparências – o que possibilita o conflito.

2.3 - As dimensões trágica e cômica em *Quincas Borba*

Chegamos ao ponto de esclarecer como é possível a Shakespeare e a Machado a criação de duas dimensões opostas: a trágica e a cômica.

Em seu ensaio sobre o riso, Bergson¹¹⁷ afirma que, para a construção do trágico, é preciso proximidade, enquanto para a elaboração do cômico o necessário é a distância, falta de comoção. Para a adesão ao trágico é preciso o compadecimento da desgraça do outro. O trágico deve incitar a piedade e o horror, enquanto o cômico só pode ser construído na medida em que exista distância emocional, por isso Bergson salienta que o “maior inimigo do riso é a emoção”.

Em Shakespeare, essa mistura entre comoção e distância emocional pode ser assim compreendida: para construir a dimensão trágica de sua peça, ele incita o compadecimento pela desgraça de Hamlet. Ao mesmo tempo, cria situações que favorecem uma certa distância emocional para que possamos rir e enxergar a comicidade que existe até mesmo no príncipe da Dinamarca. Mas os momentos de distância emocional, criados para que possamos vislumbrar o caráter cômico de Hamlet, não são suficientes para destoar o horror e a piedade que devem prevalecer como reação final. A peça de Shakespeare supõe um espectador capaz de ser tocado pelo tom trágico que prevalece em *Hamlet* e, ao mesmo tempo, capaz de se distanciar das emoções, em alguns momentos.

Em *Quincas Borba*, o jogo entre o compadecimento da desgraça e a distância necessária para a criação do cômico não é desequilibrado de forma que prevaleça a dimensão trágica ou a cômica. Ao contrário disso, as dimensões se equilibram de forma

¹¹⁶ ASSIS, 1992. p.656.

¹¹⁷ BERGSON, 1983. p.12.

a proporcionar ao narrador afirmar, ao final do romance, que choro e riso são a mesma coisa:

Eia! chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.¹¹⁸

O romance *Quincas Borba* caminha na mesma ambigüidade: supõe um leitor capaz de se compadecer com a desgraça de Rubião e, ao mesmo tempo, de apreciar o que existe de risível no protagonista.

A construção dessas dimensões está intimamente ligada ao modo de enunciação do romance. O narrador ora adota uma postura que propõe a proximidade, o compadecimento, para favorecer o trágico, ora sugere uma distância e falta de comoção para criar a possibilidade do cômico.

Narrado em terceira pessoa, o romance *Quincas Borba* não possui uma pretensa objetividade. Ao contrário disso, o narrador insere-se na narrativa com comentários, “bisbilhotando” e revelando os vários ângulos de visão, construindo, paralelamente ao enredo, julgamentos implacáveis sobre os motivos que se escondem por trás das aparências. Sobre os narradores machadianos, Antônio Cândido ressalta que:

Num momento em que Flaubert sistematiza a teoria do “romance que narra a si próprio”, apagando o narrador atrás da objetividade da narrativa; num momento em que Zola preconizava o inventário maciço da realidade, observada nos menores detalhes, ele cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional.¹¹⁹

¹¹⁸ ASSIS, 1992. p.806.

¹¹⁹ CÂNDIDO, 1977. p.22.

Em *Quincas Borba*, o narrador faz questão de colocar em evidência o modo como narra a história. Oferece vários exemplos, através dos quais se pode perceber sua consciência do quanto a realidade só existe através de um ponto de referência, quase sempre subjetivo.

Logo nas primeiras linhas do romance, o narrador se coloca como intermediário entre o leitor e a narrativa, ao sugerir que a imagem que se vê de Rubião pode fazer pensar que ele admirava a paisagem: “Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta.” É a primeira sinalização do narrador de que o leitor deve estar atento para tirar suas próprias conclusões. Em seguida, aquele apresenta ao leitor uma explicação mais crítica sobre Rubião e esclarece o que realmente se passa com o personagem: “em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente”.¹²⁰ A expressão “em verdade” parece-nos ironia, pois ela busca atribuir confiabilidade exatamente à voz de um narrador que explicita o caráter subjetivo das perspectivas.

A intermediação do narrador já se apresenta com uma visão crítica e com um distanciamento emocional, além de chamar a atenção do leitor para o caráter enganoso das aparências. O narrador vai imprimindo às cenas, cada vez mais, ângulos diferentes, o que faz com que as reações do leitor possam ser atualizadas a cada página.

Um bom exemplo que pode evidenciar a distância emocional e seu caráter crítico é a descrição que o narrador faz de Carlos Maria:

Examinai-o bem; é um galhardo rapaz de olhos grandes e plácidos, muito senhor de si, ainda mais senhor dos outros. Olha de cima; não

¹²⁰ ASSIS, 1992. p.643.

tem o riso jovial, mas escarninho. Agora, ao sentar-se à mesa, ao pegar no talher, ao abrir o guardanapo, em tudo se vê que ele está fazendo um insigne favor ao dono da casa, - talvez dous, - o de lhe comer o almoço, e o de lhe não chamar pascácio.¹²¹

A apresentação do personagem trata dos aspectos físicos, mas a descrição maior e que pode atingir em cheio o leitor é o modo escarnecedor com que Carlos sorri e age na presença de Rubião e de Freitas. Destituída de emoções, a descrição física vem acompanhada do julgamento implacável do caráter do personagem, de uma visão particular que o narrador tem de Carlos e do tipo de relação sempre de superioridade e desdém que ele estabelece com Rubião.

Também ao contrastar a capacidade de relativizar que possui o filósofo Quincas Borba e a incapacidade de raciocínio de Rubião, tudo é narrado de forma distanciada e crítica, mas com interrupções do narrador para afirmar, por exemplo, que Rubião escutava tudo “mas não dava pela necessidade a que o amigo atribuía à morte da avó”.¹²² O comentário parece reflexo das dúvidas de Rubião, mas revela uma concepção que o narrador tem da incapacidade de abstração do protagonista.

Esse distanciamento crítico é evidenciado até mesmo pelo próprio narrador. Ele faz questão de sugerir ao leitor que, diante de desgraças irremediáveis, é preciso adotar uma postura prática. Quando faz uma aproximação entre a epidemia das Alagoas e o casamento de Maria Benedita, o narrador ressalta que, numa desgraça, o choro de uns proporciona riso a outros, pois não fosse a epidemia das Alagoas, ocasião em que nasceu a amizade da moça com D. Fernanda, principal intermediária dos amores de Maria Benedita, “talvez não chegasse a haver casamento. Assim, ele conclui que as

¹²¹ ASSIS, 1992. p.664.

¹²² ASSIS, 1992. p.648.

catástrofes são úteis, e até necessárias”.¹²³ Com isenção emocional, o narrador aproxima a catástrofe e a alegria de forma bastante crítica e, digamos, prática. Uma vez que a epidemia era inevitável, é inteligente ver nela uma utilidade e uma necessidade.

O narrador justifica ainda que a aproximação feita não é absurda ou cruel demais, pois existem outros exemplos de pensamentos que abandonam sentimentos de compadecimento e piedade em favor de um raciocínio mais prático:

... basta um conto zinho que ouvi em criança, e que aqui lhes dou em duas linhas. Era uma vez uma choupana que ardia na estrada; a dona, — um triste molambo de mulher, — chorava o seu desastre, a poucos passos, sentada no chão. Senão quando, indo a passar um homem ébrio, viu o incêndio, viu a mulher, perguntou-lhe se a casa era dela.
— É minha, sim, meu senhor; é tudo o que eu possuía neste mundo.
— Dá-me então licença que acenda ali o meu charuto?¹²⁴

A história acima contada pelo narrador é sugestiva: uma mesma história oferece diferentes possibilidades de recepção. Pode-se agir como a mulher – e essa seria a postura próxima, cheia de dor e desespero –, ou diante de uma vida que sucumbe, pode-se adotar uma certa postura indiferente e pragmática que proporcionaria até mesmo encontrar uma função no inevitável da desgraça.

A postura pragmática, como é o caso do homem que deseja acender o charuto, proporciona uma visão mais prática dos acontecimentos e, portanto, mais neutra. É sobre o que reflete Bergson quando afirma que não é impossível que se possa rir de alguém que nos inspire piedade, “Talvez não mais se chorasse numa sociedade em que só houvesse puras inteligências, mas provavelmente se risse”,¹²⁵ sugerindo que o riso é fruto da falta de emoção e da sobra de inteligência.

¹²³ ASSIS, 1992. p.743.

¹²⁴ ASSIS, 1992. p.743.

¹²⁵ BERGSON, 1983. p.12.

Para clarear ainda mais essa idéia de que o riso pressupõe distância emocional ou suspensão das emoções, Bergson diz:

Tente o leitor, por um momento, interessar-se por tudo o que se diz e se faz, agindo, imaginariamente, com os que agem, sentindo com os que sentem, expandindo ao máximo a solidariedade: verá, como por um passe de mágica, os objetos mais leves adquirirem peso, e tudo o mais assumir uma coloração austera. Agora, imagine-se afastando, assistindo à vida como espectador neutro: muitos dramas se converterão em comédia. Basta taparmos os ouvidos ao som da música num salão de dança para que os dançarinos logo pareçam ridículos. Quantas ações humanas resistiriam a uma prova desse gênero? Não veríamos muitas delas passarem imediatamente do grave ao divertido se as isolássemos da música de sentimento que as acompanha? Portanto, o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura.¹²⁶

É através do julgamento crítico e do pragmatismo que o narrador machadiano de *Quincas Borba* constrói a possibilidade do cômico. O distanciamento do narrador supõe um leitor que deve ser crítico, pois não pode se envolver afetivamente de modo que perca a capacidade de julgamento. Deve ser capaz de suspender as emoções para vislumbrar a dimensão cômica. Por outro lado, se a postura do narrador fosse sempre de neutralidade diante daquilo que narra, não existiria a possibilidade de construção do trágico.

Como é criada, então, a dimensão contrária, a trágica, que precisa exatamente de uma proximidade? Bergson afirma que o compadecimento nasce do interesse pelo que fazem e sentem os que estão em situação trágica, assim as situações mais leves adquirem peso e “coloração austera”. A proximidade propicia a comoção, a piedade. Por mais emocionalmente distante que esteja, o narrador encontra estratégias para a criação do trágico na trajetória de Rubião. Para favorecer uma certa proximidade em

¹²⁶ BERGSON, 1983. p.13.

relação às angústias vividas pelo personagem, o narrador utiliza uma lente de aumento que proporciona ao leitor acompanhar, em detalhe, cada ação e sentimento de Rubião. Desse modo, cria-se uma certa adesão, compadecimento e, por fim, a piedade necessária ao trágico.

A adesão é já esboçada no início da trajetória de Rubião. O narrador nos faz enxergar, pelo ângulo do protagonista, a sorte de sua irmã não ter chegado a se casar com Quincas Borba:

[...] Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora! Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

— Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...¹²⁷

O narrador explica, em detalhes, os sentimentos de Rubião sobre os fatos, uma proximidade que permite ao leitor se compadecer até mesmo dos cálculos que poderiam parecer sórdidos, como cuidar do cachorro apenas pela esperança de receber o legado. Mesmo na dimensão calculista do protagonista, o narrador imprime uma atmosfera que justifica os atos dele, como se não se pudesse esperar outra coisa daquele pobre mineiro, e, para isso, contribuem expressões como “Entende-se naturalmente”, referindo-se a equívocos e atitudes tresloucadas de Rubião, como se verifica na passagem a seguir:

Entende-se naturalmente que levava a cabeça atordoada: Rua da Harmonia, costureira, uma dama, e todas as rótulas abertas. Não admira que, fora de si, e andando rápido, desse um encontrão em certo

¹²⁷ ASSIS, 1992. p.643.

homem que ia devagar, cabisbaixo. Nem lhe pediu desculpa; alargou o passo, vendo que a mulher também andava depressa.¹²⁸

Assim, o que permite ao leitor sentir adesão e compadecimento por Rubião é esse tom utilizado pelo narrador que justifica a ação do personagem. Tudo parece inexorável, já que ele não tem condições de agir diferente; se ele age desse modo por não ter opção, é possível que o leitor sinta compadecimento.

Além da condescendência do narrador, outro mecanismo de adesão ao protagonista é a presença de D. Fernanda e a do cão. Através dos dois, o narrador constrói um espaço de comoção para a falta de visão e de julgamento crítico de Rubião.

No universo em que Rubião está inserido, existe pouco espaço para manifestações de emoções, de afeto, solidariedade e auxílio ao próximo. O que prevalece naquele ambiente é a defesa dos próprios interesses, aquilo que Antônio Cândido chamou de “transformação do homem em objeto do homem”.¹²⁹ Como exemplo, vale lembrar que depois da mudança de Rubião para a Rua do Príncipe, os comensais não mais o visitam, obviamente porque não é mais possível tirar nenhuma vantagem da convivência com um homem louco e pobre. Sofia, por exemplo, já é cuidadosa mesmo antes de sua ascensão rumo à nova vida que Palha construía para ambos. Ao receber uma declaração de amor de Rubião, compreende que o marido nada podia fazer, pois Palha devia muito dinheiro a ele. Além disso, no momento da declaração, ela mesma não soube como sair da situação, pois “confessar que entendia, e não despedi-lo de casa, eis aí o ponto melindroso”.¹³⁰ O melindre para ela estará sempre

¹²⁸ ASSIS, 1992. p.723.

¹²⁹ CÂNDIDO, 1977. p.28.

¹³⁰ ASSIS, 1992. p.672.

naquilo que os outros podem pensar dela. Depois que o rumo de sua vida começa a mudar, Sofia espana a atmosfera:

Cortou as relações antigas, familiares, algumas tão íntimas que dificilmente se poderiam dissolver; mas a arte de receber sem calor, ouvir sem interesse e despedir-se sem pesar, não era das suas menores prendas; e uma por uma, se foram indo as pobres criaturas modestas, sem maneiras, nem vestidos, amizades de pequena monta, de pagodes caseiros, de hábitos singelos e sem elevação. [...] Acabara a lua-de-mel da grandeza; agora torcia os olhos duramente para outro lado, conjurando, de um gesto definitivo, o perigo de alguma hesitação. Punha assim os velhos amigos na obrigação de lhe não tirarem o chapéu.¹³¹

Do outro lado, Major Siqueira havia se mudado com a filha da Rua Dous de Dezembro para um “modesto sobradinho”.¹³² O Major se queixa a Rubião de que a família Palha não mais o convida para os eventos:

Fazer anos, casar a prima, e nem um triste convite ao major, ao grande major, ao impagável major, ao velho amigo major. Eram os nomes que me davam; eu era impagável, amigo velho, grande e outros nomes. Agora, nada, nem um triste convite, um recado de boca, ao menos, por um moleque.¹³³

Sofia não tem mais interesse em amizades de “pequena monta”, deseja agora se relacionar apenas com quem pode lhe trazer consideração pública. Não há espaço para emoções sobre os que empobrecem, como o Major e sua filha. Os interesses financeiros e as novas amizades são prioridade.

Quando D. Fernanda pergunta se Rubião foi muito rico, a mulher do Palha responde que “Tinha alguma coisa [...] mas parece que estragou tudo”.¹³⁴ Sofia podia não saber exatamente o valor da fortuna de Rubião, mas tinha noção de que era uma

¹³¹ ASSIS, 1992. p.761.

¹³² ASSIS, 1992. p.756.

¹³³ ASSIS, 1992. p.756.

grande fortuna, a qual ajudou a estragar juntamente com seu marido, que emprestava dinheiro de Rubião e não pagava, abria negócios com ele e liquidava para não dividir o lucro. Ela, por sua vez, recebia diamantes e pérolas desse homem que “tinha alguma coisa” quando chegou de Minas, além de tê-lo ajudado a mobiliar a casa em Botafogo. Sofia, no entanto, não se interessa por Rubião e seu futuro. Ela está absolutamente distante de qualquer sentimento de solidariedade como o que emana de D. Fernanda. Na verdade, como ressalta o narrador, “achava a companheira singularmente romântica ou afetada”, mas obrigada a lidar com a generosidade de D. Fernanda – a quem queria como amiga – a mulher do Palha achava que “era de bom tom não ser menos generosa”¹³⁵ com Rubião.

D. Fernanda parece ser um alívio nesse ambiente de ar “irrespirável”,¹³⁶ como chamou Augusto Meyer. Em *Quincas Borba* ela é a única que parece capaz de um ato de solidariedade sem visar ao próprio benefício. É assim descrita pelo narrador: “possuía, em larga escala, a qualidade da simpatia; amava os fracos e os tristes, pela necessidade de os fazer ledos e corajosos. Contavam-se dela muitos atos de piedade e dedicação”.¹³⁷

É ela quem se interessa por Rubião, quando ele já está em fase adiantada da loucura, e sugere que os amigos o tratem. É ela também quem vai pessoalmente saber o porquê de o cão estar separado de seu dono. Sua preocupação com o desmoronamento financeiro e psíquico de um desconhecido constroem, nesse ambiente, a possibilidade de adesão e comoção.

¹³⁴ ASSIS, 1992. p.800.

¹³⁵ ASSIS, 1992. p.780.

¹³⁶ MEYER, 1964. p.167.

¹³⁷ ASSIS, 1992. p.746.

Além de D. Fernanda, outro elemento capaz de comover o leitor para a crescente loucura e abandono de Rubião é o cão Quincas Borba. O protagonista é tratado com mais brutalidade que o animal. Aos poucos, Rubião se distancia das pessoas e dos comportamentos humanos, ao mesmo tempo em que se aproxima do cão. Essa aproximação se dá de forma humanizadora, já que o cão termina sendo seu último e fiel companheiro. Rubião também se aproxima dele na irracionalidade, pois se torna cada vez menos consciente de si, exatamente como um animal. Assim como o cão, que se move para onde o levam, Rubião também caminha em direção àquilo que o destino lhe reservou: a pobreza, o abandono e a loucura.

Uma belíssima descrição das emoções do cão, na qual o narrador imprime uma comparação com Rubião, está no trecho que se segue:

Quincas Borba vai atrás dele pelo jardim fora, contorna a casa, ora andando, ora aos saltos. Saboreia a liberdade, mas não perde o amo de vista. Aqui fareja, ali pára a coçar uma orelha, acolá cata uma pulga na barriga, mas de um salto galga o espaço e o tempo perdido, e cose-se outra vez com os calcanhares do senhor. Parece-lhe que Rubião não pensa em outra coisa, que anda agora de um lado para outro unicamente para fazê-lo andar também, e recuperar o tempo em que esteve retido. Quando Rubião estaca, ele olha para cima, à espera; naturalmente, cuida dele; é algum projeto, saírem juntos, ou coisa assim agradável. Não lhe lembra nunca a possibilidade de um pontapé ou de um tabefe. Tem o sentimento da confiança, e muito curta a memória das pancadas. Ao contrário, os afagos ficam-lhe impressos e fixos, por mais distraídos que sejam. Gosta de ser amado. Contenta-se de crer que o é.¹³⁸

Embora o narrador esteja se referindo ao Quincas Borba, os sentimentos do cão podem ser facilmente identificados com a alienação de Rubião em relação às amizades que construiu. Assim como o cão, ele galga espaços para alcançar aqueles que parecem estar a seu lado, mas na verdade estão – socialmente – distantes dele. Se ao cão parece

¹³⁸ ASSIS, 1992. p.662.

que Rubião não pensa em outra coisa quando anda de um lado para outro, senão fazê-lo andar e recuperar o tempo em que esteve retido, ao protagonista também parece que Palha, quando lhe propõe negócios, deseja unicamente lhe fazer bem e ver o seu dinheiro multiplicar-se. Rubião, como o cão, não se lembra nunca da possibilidade de um pontapé ou de um tabefe, na verdade, se os recebe nem é capaz de perceber. Possui também o sentimento da confiança e curta a memória das pancadas. São os afagos que lhe ficam impressos e fixos na memória, por mais distraídos que sejam aqueles recebidos dos “amigos”. Assim como o cão, Rubião gosta de ser amado e contenta-se de crer que o é.

O espaço de adesão e compadecimento é, pois, construído primeiramente através de momentos em que narrador se aproxima do que está narrando. Também contribuem para a adesão ao protagonista a comiseração de D. Fernanda e a aproximação entre Rubião e o cão. Através desses três aspectos, o narrador constrói um espaço de compadecimento capaz de criar uma proximidade para o favorecimento da dimensão trágica.

Na ambigüidade entre a distância crítica e a adesão caminha o narrador e, supostamente, também se insere o leitor. Para a leitura de *Quincas Borba* são necessários, ao mesmo tempo, a capacidade de adesão aos elementos trágicos, presentes na trajetória de Rubião, e o distanciamento crítico e a capacidade de julgamento que favorecem a compreensão do aspecto cômico.

3 - O AMOR, O EMPOBRECIMENTO, A LOUCURA E A MORTE

As coisas mais mesquinhas enchem de orgulho os indivíduos baixos.

Shakespeare

Durante a trajetória do protagonista do romance *Quincas Borba*, é possível perceber que a dimensão trágica e a cômica se misturam de forma indissociável. Nossa intenção é analisar como essas dimensões perpassam o amor de Rubião por Sofia, o seu empobrecimento, a loucura desenhada ao longo da narrativa e a morte.

3.1 - O trágico e o cômico no amor

O amor romântico de Rubião por Sofia é também, em grande medida, o que precipita sua loucura. Sofia não dispensa a adoração do protagonista e, no entanto, não dá a ele qualquer esperança. Mantém Rubião ali a seus pés, numa sedução velada e perversa, sobre o que Lúcia Miguel Pereira nos dá uma definição exata:

A sua arte de se manter sempre à beira do adultério, sendo fiel ao marido, de alimentar a paixão do Rubião sem se comprometer, a sua atitude com Carlos Maria, são traços admiráveis de psicologia feminina. Todo o convencionalismo e toda a sinuosidade do sexo se resumem nessa mulher que espalha pelo livro um ambiente de pecado – sem nunca ter pecado.¹³⁹

A bela Sofia finge não entender os modos especiais com que Rubião a trata, toma-os por amizade, mas, no fundo, sabe que ele a ama. Em seu aniversário, Rubião oferece-lhe uma jóia de presente:

¹³⁹ MIGUEL PEREIRA, 1998. p.203.

Sofia ficou deslumbrada, quando abriu a caixa e deu com a rica jóia, — uma bela pedra, no centro de um colar. [...] Deteve-se algum tempo, sentada, sozinha, recordando coisas idas, e levantou-se pensando:

— Aquele homem adora-me.¹⁴⁰

Esse sentimento por si só é inadequado, pois Rubião se apaixona por uma mulher cujo marido a decotava ao máximo para expô-la como um objeto, um prêmio que a vida lhe dera por merecimento. O amor do protagonista contrasta com o modo com que o marido de Sofia lida com as emoções:

[Palha] 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. Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares.¹⁴¹

Sofia, por sua vez, aprendeu com o marido essa forma de lidar com sentimentos: segundo o narrador, amava o marido verdadeiramente, mas era prática e vaidosa:

E aqui fazamos justiça à nossa dama. A princípio, cedeu sem vontade aos desejos do marido; mas tais foram as admirações colhidas, e a tal ponto o uso acomoda a gente às circunstâncias, que ela acabou gostando de ser vista, muito vista, para recreio e estímulo dos outros. Não a fazamos mais santa do que é, nem menos. Para as despesas da vaidade, bastavam-lhe os olhos, que eram ridentes, inquietos, convidativos, e só convidativos: podemos compará-los à lanterna de uma hospedaria em que não houvesse cômodos para hóspedes. A lanterna fazia parar toda a gente, tal era a lindeza da cor, e a originalidade dos emblemas; parava, olhava e andava. Para que escancarar as janelas? Escancarou-as, finalmente; mas a porta, se assim podemos chamar ao coração, essa estava trancada e retrancada.¹⁴²

¹⁴⁰ ASSIS, 1992. p.740.

¹⁴¹ ASSIS, 1992. p.669.

¹⁴² ASSIS, 1992. p.669.

Através da organização dos capítulos, o pragmatismo de Palha e de Sofia é contrastado com a inadequação do sentimento de Rubião. Logo depois de apresentar a forma como Palha gostava da mulher, o narrador apresenta Rubião em franco monólogo sobre a beleza de Sofia: “Meu Deus! como é bonita! Sinto-me capaz de fazer um escândalo! pensava Rubião, à noite, ao canto de uma janela, de costas para fora, olhando para Sofia, que olhava para ele”.¹⁴³

A dimensão trágica no amor de Rubião está no contraste entre seu sentimento e o pragmatismo com que o casal lida com sentimentos e emoções. O conflito se estabelece na medida em que o protagonista não percebe o sentido último da realidade a que está exposto. Rubião é social e emocionalmente inadequado, não conhece os meandros dos interesses necessários à sobrevivência na sociedade em que vive. Não compreende que, nesse contexto em que está agora, o interesse prevalece sobre qualquer emoção ou sentimento. O amor, inclusive, está intimamente ligado aos interesses e à vaidade e não existe dissociado deles.

Para que o leitor possa vislumbrar a dimensão trágica desse amor, o narrador ainda apresenta, com proximidade, tudo aquilo que Rubião diz e sente, como age no momento em que se declara à Sofia:

Os dois ficaram calados algum tempo. Pelas janelas abertas viam-se as outras pessoas conversando, e até os homens, que tinham acabado o voltarete. O jardim era pequeno; mas a voz humana tem todas as notas, e os dois podiam dizer poemas sem ser ouvidos. Rubião lembrou-se de uma comparação velha, mui velha, apanhada em não sei que décima de 1850, ou qualquer outra página em prosa de todos os tempos. Chamou aos olhos de Sofia as estrelas da terra, e às estrelas os olhos do céu. Tudo isso baixinho e trêmulo.
[...]

¹⁴³ ASSIS, 1992. p.669.

— Com uma diferença, continuou Rubião. As estrelas são ainda menos lindas que os seus olhos, e afinal nem sei mesmo o que elas sejam; Deus, que as pôs tão alto, é porque não poderão ser vistas de perto, sem perder muito da formosura... Mas os seus olhos, não; estão aqui, ao pé de mim, grandes, luminosos, mais luminosos que o céu... Loquaz, destemido, Rubião parecia totalmente outro. Não parou ali; falou ainda muito, mas não deixou o mesmo círculo de idéias. Tinha poucas; e a situação, apesar da repentina mudança do homem, tendia antes a cerceá-las, que a inspirar-lhe novas.¹⁴⁴

Essa proximidade de foco, que revela em detalhes as ações e emoções, possibilita ao leitor sentir o momento da revelação e compadecer-se de tamanho amor dedicado a uma mulher casada e totalmente prática em suas ações.

Apesar da proximidade adotada para favorecer o compadecimento e adesão ao trágico amor de Rubião, o narrador encontra uma estratégia para que o leitor perceba a ambigüidade. A dimensão cômica, nesse caso, é oferecida pelas estrelas que observam Rubião e Sofia no jardim: o narrador afirma que elas “pareciam rir daquela situação inextricável”.¹⁴⁵ A distância que as estrelas mantêm favorece o riso. Elas riem da cena, do protagonista e de seu sentimento. O leitor pode escolher o ângulo de visão: optar pela que lhe propõe o narrador, a que favorece o compadecimento, ou seguir o exemplo das estrelas.

O amor de Rubião por Sofia ainda possui outro aspecto cômico: o ciúme. E aqui será interessante lembrar que em *Otelo, o mouro de Veneza*,¹⁴⁶ o ciúme do mouro é apresentado por Shakespeare de uma forma absolutamente próxima, o suficiente para dar a sensação de que o engano cometido por Otelo poderia ser de qualquer um que tivesse, por perto, um Iago com capacidade de compreensão das fragilidades humanas.

¹⁴⁴ ASSIS, 1992. p.671.

¹⁴⁵ ASSIS, 1992. p.672.

¹⁴⁶ SHAKESPEARE, 1996. p.325-442.

Além disso, a peça oferece ao espectador todos os detalhes dos sentimentos do mouro, suas dúvidas, suas inseguranças, suas elucubrações, tudo o que é necessário para que o espectador sinta comoção pela tragédia do general.

Ao contrário disso, para criar o efeito cômico e ridículo do ciúme de Rubião, o narrador de *Quincas Borba* não se compraz desse sentimento; narra com sarcasmo o fato de que a intimidade do casal não excitava em Rubião “os ódios contra o legítimo senhor”.¹⁴⁷ O protagonista, além de viver meses e meses “alteração do sentimento, nem morte da esperança”,¹⁴⁸ oferece a ela presentes de aniversário para competir com Carlos quem é capaz de maior investida: “duvido que tenha dado melhor presente que eu”.¹⁴⁹

Quando o Major Siqueira sugere-lhe, mais de uma vez, que se case, sua megalomania é apresentada sem nenhuma comoção por parte do narrador, descreve como são risíveis os pensamentos tresloucados de Rubião. Pensa de forma detalhada na cerimônia, na festa, mas nem ao menos cogita quem seria a noiva:

Antes de cuidar da noiva, cuidou do casamento. Naquele dia e nos outros, compôs de cabeça as pompas matrimoniais, os coches,— se ainda os houvesse antigos e ricos, quais ele via gravados nos livros de usos passados. [...] Mas, enfim, iria de *cupé*: imaginava-o forrado magnificamente, de quê? De uma fazenda que não fosse comum, que ele mesmo não distinguiu, por ora; mas que daria ao veículo o ar que não tinha. [...] Os lustres de cristal e ouro alumando os mais belos colos da cidade, casacas direitas, outras curvas ouvindo os leques que se abriam e fechavam, dragonas e diademas, a orquestra dando sinal para uma valsa. Então os braços negros, em ângulo, iam buscar os braços nus, enluvados até o cotovelo, e os pares saíam girando pela sala, cinco, sete, dez, doze, vinte pares. Ceia esplêndida. Cristais da Boêmia, louça da Hungria, vasos de Sèvres, criadagem lesta e fardada, com as iniciais do Rubião na gola.¹⁵⁰

¹⁴⁷ ASSIS, 1992. p.705.

¹⁴⁸ ASSIS, 1992. p.705.

¹⁴⁹ ASSIS, 1992. p.740.

¹⁵⁰ ASSIS, 1992. p.712-713.

Como se vê, o narrador alterna proximidade e distância de modo que se percebem construídas no romance as dimensões trágica e cômica, inclusive no mesmo aspecto, como é o caso do amor. Para ressaltar a dimensão trágica, o narrador revela o modo com que Rubião lida com sentimentos: ama uma mulher de ações práticas e milimetricamente pensadas, mulher que pertence a um homem que a expõe como uma mercadoria. Por outro lado, para que o leitor possa apreciar a comicidade do personagem e de seu amor, o narrador, através de uma distância emocional, apresenta o modo como Rubião ama uma mulher a ponto de sentir ciúme dos possíveis rivais em vez de invejar o marido dela.

3.2 - O empobrecimento e a loucura

Está claro que o empobrecimento de Rubião está intimamente ligado tanto ao amor que sente por Sofia, quanto à sua loucura que se desenha ao longo da história. A tentativa aqui, no entanto, será relacionar o empobrecimento à loucura.

É preciso lembrar que, em um novo universo em que não domina os modos de sobrevivência, Rubião, “sem saber por que, e apesar de seu próprio luxo, sentia-se o mesmo antigo professor de Barbacena”.¹⁵¹ A sociedade na qual está inserido possui mecanismos que ele desconhece, a aparência é pressuposto fundamental de inclusão e de exclusão, e o dinheiro não é suficiente para que Rubião sobreviva.

Ironicamente, é Palha quem, de certa forma, “ensina” a Rubião o valor das aparências nessa nova sociedade de que Rubião tanto deseja fazer parte:

¹⁵¹ ASSIS, 1992. p.696.

Um criado trouxe o café. Rubião pegou na xícara, e, enquanto lhe deitava açúcar, ia disfarçadamente mirando a bandeja, que era de prata lavrada. Prata, ouro, eram os metais que amava de coração; não gostava de bronze, mas o amigo Palha disse-lhe que era matéria de preço, e assim se explica este par de figuras que aqui está na sala, um *Mefistófoles* e um *Fausto*. Tivesse, porém, de escolher, escolheria a bandeja, — primor de argenteria, execução fina e acabada. 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, Jean; foi degradado a outros serviços.¹⁵²

A relação conflituosa entre Rubião e o mundo de valores que constitui seu horizonte torna possível o conflito a que estamos chamando dimensão trágica. Seu empobrecimento está diretamente ligado a esse conflito, ou seja, ao modo como o protagonista interage com os valores, numa relação de compreensão e incompreensão da realidade que o rodeia.

Rubião tenta aprender como funciona aquela nova realidade a que está sujeito. Quando conhece Freitas, por exemplo, torce o nariz, pois “era naturalmente algum náufrago, cuja convivência não lhe traria nenhum prazer pessoal nem consideração pública”,¹⁵³ sugestão de que, pelo menos em termos, Rubião percebe como a aparência é um determinante de sobrevivência naquele novo ambiente. Ao final, acaba cedendo à convivência, pois percebe que Freitas “era vivo, interessante, anedótico, alegre como um homem que tivesse cinquenta contos”.¹⁵⁴

¹⁵² ASSIS, 1992. p.643.

¹⁵³ ASSIS, 1992. p.663.

¹⁵⁴ ASSIS, 1992. p.663.

A ironia, nesse caso, reside exatamente no fato de que Rubião compreende, de certa forma, como a consideração pública é importante, razão pela qual termina cedendo: o homem parecia feliz como se fosse rico. Em relação a si mesmo, no entanto, Rubião não percebe que aqueles que o rodeiam não cedem à convivência porque ele é vivo como se fosse rico, mas porque é verdadeiramente rico. As relações, inclusive, têm a duração que teve a fortuna.

Ao contrário de Rubião, Sofia sabe exatamente como funcionam os valores daquela sociedade. Quando acompanhou D. Fernanda em visita à antiga casa de Rubião, ao sair, “antes de pôr o pé na rua, olhou para um e outro lado, espreitando se vinha alguém”, pois sabe que o importante não é esta ou aquela atitude, mas ser vista nesta ou naquela situação.

Aos poucos, nesse conflito de compreensão e incompreensão dos valores que regem o mundo de Palha e Sofia, Rubião vai empobrecendo, muito em razão dos empréstimos que Cristiano toma sem a menor intenção de pagar. Quando tenta, encontra resistência de Rubião em receber:

... o Palha, querendo dar-lhe à força algum dinheiro, repetiu o velho provérbio: “Paga o que deves, vê o que te fica.” Mas o Rubião, gracejando:

— Pois não pagues, e vê se te não fica ainda mais.

— É boa! redargüiu o Palha rindo e guardando o dinheiro no bolso.¹⁵⁵

Além disso, Rubião torna-se sócio de Palha no comércio. O interiorano não podia compreender os algarismos e os cálculos de Palha que dizia coisas extraordinárias sobre multiplicar o dinheiro herdado. Rubião tinha medo, mas pensava em como o negócio poderia render e multiplicar o que já tinha, além disso:

¹⁵⁵ ASSIS, 1992. p.755.

Acrescia que a posição era respeitável, e podia trazer-lhe vantagens na eleição, quando houvesse de propor-se ao parlamento, como o velho chefe da casa Wilkinson. Outra razão mais forte ainda era o receio de magoar o Palha, de parecer que lhe não confiava dinheiros, quando era certo que, dias antes, recebera parte da dívida antiga, e a outra parte restante devia ser-lhe restituída dentro de dois meses.¹⁵⁶

Depois que consegue, com a ajuda do capital de Rubião, firmar-se e obter lucros em seus negócios, Palha propõe liquidar a sociedade, em razão de proposta recebida, história inventada para se ver livre dos perigos de ter um sócio gastador e com uma loucura latente. Além disso, Palha não queria “ter que dividir com outros”¹⁵⁷ os lucros futuros:

— Estou com meu plano de liquidar o negócio; convidaram-me aí para uma casa bancária, lugar de diretor, e creio que aceito.
Rubião respirou.
— Pois sim; liquidar já?
— Não, lá para o fim do ano que vem.
— E é preciso liquidar?
— Cá para mim, é. Se a história do banco não fosse segura, não me animaria a perder o certo pelo duvidoso; mas é seguríssima.¹⁵⁸

O patrimônio de Rubião vai sendo arruinado por seus excessivos gastos com ostentação, como, por exemplo, o adorno da casa de Botafogo realizado com a ajuda de Palha e de Sofia, que o acompanhavam a lojas e leilões. Também Rubião era afeito a doações, como a de cinco contos de réis para a subscrição para as Alagoas e a de cinco contos para o capital da *Atalaia*, de Camacho. Ainda tomou para si as despesas do enterro do amigo Freitas e ajudou financeiramente a mãe dele quando o amigo estava doente.

¹⁵⁶ ASSIS, 1992. p.703.

¹⁵⁷ ASSIS, 1992. p.755.

¹⁵⁸ ASSIS, 1992. p.754-755.

O conflito de Rubião reside, exatamente, no fato de que, de certa forma, ele até esboça algumas ações que demonstram sua compreensão sobre como são importantes a aparência e a consideração pública naquele contexto em que está inserido. Entretanto, sobre si mesmo, Rubião não percebe como os demais estabelecem com ele relações de interesse. Isso possibilita ao leitor a reação de piedade e comoção por um homem que julga enxergar corretamente os mecanismos necessários de sobrevivência na sociedade em que vive, mas, ao mesmo tempo, não percebe como ele mesmo se torna um degrau sobre o qual pisam, sem qualquer tipo de remorso ou constrangimento, Palha, Sofia e tantos outros.

O empobrecimento de Rubião, no entanto, possui também uma dimensão cômica. Nesse conflito entre ser e parecer a que Rubião se submete, sem dominar as táticas de sobrevivência, como bem fazem, por exemplo, Sofia e Palha, o protagonista empobrece e, ao mesmo tempo, enlouquece. É como se a única solução para tamanha inadequação só tivesse remédio na alienação absoluta que é a loucura. A loucura harmoniza, definitivamente, Rubião naquele contexto que ele não domina.

Bergson afirma categoricamente que a loucura não nos fará rir porque se trata de enfermidade, o que suscita a nossa piedade¹⁵⁹. No caso de Rubião, porém, nossa comiseração foi incitada pelo empobrecimento de Rubião, como vimos acima. A loucura do protagonista aparece como o elemento de equilíbrio entre ele e o universo que o rodeia; uma forma de permanecer na sociedade na qual, na verdade, nunca esteve.

Parece-nos acertado julgar que o aspecto risível do empobrecimento de Rubião reside em sua loucura. É através dela que o narrador, com a distância necessária para a

¹⁵⁹ BERGSON, 1983. p.95.

construção do riso, cria a possibilidade do cômico do empobrecimento de um homem que nem mesmo percebe o desmoronamento de sua fortuna:

Mas — ó lance da fortuna! ó equidade da natureza! — os desperdícios do nosso amigo, se não tinham remédio, tinham compensação. Já o tempo não passava por ele como por um vadio sem idéias. Rubião, à falta delas, tinha agora imaginação. Outrora vivia antes dos outros que de si, não achava equilíbrio interior, e o ócio esticava as horas, que não acabavam mais. Tudo ia mudando; agora a imaginação tendia a pousar um pouco. Sentado na loja do Bernardo, gastava toda uma manhã, sem que o tempo lhe trouxesse fadiga, nem a estreiteza da Rua do Ouvidor lhe tapasse o espaço. Repetiam-se as visões deliciosas, como a das bodas (Capítulo LXXXI) em termos a que a grandeza não tirava a graça. Houve quem o visse, mais de uma vez, saltar da cadeira e ir até a porta ver bem pelas costas alguma pessoa que passava. Conhecê-la-ia? Ou seria alguém que, casualmente, tinha as feições da criatura imaginária que ele estivera mirando? São perguntas demais para um só capítulo; basta dizer que uma dessas vezes nem passou ninguém, ele próprio reconheceu a ilusão, voltou para dentro, comprou uma tetéia de bronze para dar à filha do Camacho, que fazia anos e ia casar em breve, e saiu.¹⁶⁰

A inconsciência de Rubião o torna um personagem cômico por excelência. Rubião se torna invisível a si mesmo ao tornar-se visível a todos. É exatamente nisso que se transforma o protagonista nesse ponto da narrativa. Já ignora suas ações, não se admira de suas atitudes como antes quando dava sua mão a ser beijada e se assustava; agora permanece inconsciente.

A loucura de Rubião é apresentada sempre de forma distante, como se fosse uma compensação para o trágico. Para o narrador, o empobrecimento é equilibrado pela loucura: “ó lance da fortuna! ó equidade da natureza!”.¹⁶¹ Se antes Rubião era invisível a todos, mesmo quando empobrecia, é a loucura que o torna invisível a si mesmo e visível aos outros, como podemos ver no trecho que segue:

¹⁶⁰ ASSIS, 1992. p.760.

¹⁶¹ ASSIS, 1992. p.760.

Em casa, os amigos do jantar não se metiam a dissuadi-lo. Também não confirmavam nada, por vergonha uns dos outros; sorriam e desconversavam. Todos, entretanto, tinham as suas patentes militares, o marechal Torres, o marechal Pio, o marechal Ribeiro, e acudiam pelo título. Rubião via-os fardados; ordenava um reconhecimento, um ataque, e não era necessário que eles saíssem a obedecer; o cérebro do anfitrião cumpria tudo. Quando Rubião deixava o campo de batalha para tornar à mesa, esta era outra. Já sem prataria, quase sem porcelana nem cristais, ainda assim aparecia aos olhos de Rubião regamente esplêndida. Pobres galinhas magras eram graduadas em faisões; picados triviais, assados de má morte traziam o sabor das mais finas iguarias da terra. Os comensais faziam algum reparo, entre si, — ou ao cozinheiro, — mas Lúculo cejava sempre com Lúculo. Toda a mais casa, gasta pelo tempo e pela incúria, tapetes desbotados, mobílias truncadas e descompostas, cortinas enxovalhadas, nada tinha o seu atual aspecto, mas outro, lustroso e magnífico.¹⁶²

É também cômico na loucura de Rubião o modo como ele enxerga sua vida agora em plena decadência. Sua alienação mental surge, oportunamente, quando ele não podia mais aparentar o luxo de que tanto gostava. É através da loucura que Rubião pode retornar, pelo menos em pensamento, para aquela época esplêndida de pratarias e iguarias em que se sentia, conflituosamente, parte do mundo de Palha e Sofia e, ao mesmo tempo, o mesmo professor em Barbacena.

Além desses aspectos apresentados sobre a loucura de Rubião, vamos nos valer de uma citação do narrador machadiano em *Quincas Borba*, através da qual ele nos apresenta uma definição da loucura do protagonista, em comparação à definição dada por Polônio, em *Hamlet*, sobre os desvarios do príncipe. A comparação da loucura de Rubião com a de Hamlet torna a loucura do personagem machadiano ainda mais cômica e risível.

Depois que o protagonista de *Quincas Borba* teve um sonho com Sofia e com Maria Benedita, o narrador explica a lógica das imagens através de uma frase usada por

¹⁶² ASSIS, 1992. p.774-775.

Polônio, por ocasião de sua incompreensão sobre as maneiras afetadas do príncipe.

Primeiro, vejamos o sonho do Rubião:

Nessa noite, Rubião sonhou com Sofia e Maria Benedita. Viu-as num grande terreiro, apenas vestidas de saia, costas inteiramente despidas; o marido de Sofia, armado de um azorrague de cinco pontas de couro, rematando em bicos de ferro, castigava-as despiadamente. Elas gritavam, pediam misericórdia, torciam-se, alagadas em sangue, as carnes caíam-lhes aos bocados. Agora, por que razão Sofia era a imperatriz Eugênia, e Maria Benedita uma aia sua, é o que não sei dizer com exatidão. “São sonhos, sonhos, Penseroso!” exclamava um personagem do nosso Álvares de Azevedo. Mas eu prefiro a reflexão do velho Polonius, acabando de ouvir uma fala tresloucada de Hamlet: “Desvario embora, lá tem seu método.” Também há método aqui, nessa mistura de Sofia e Eugênia; e ainda há método no que se lhe seguiu, e que parece mais extravagante.

Sim, Rubião, indignado, mandou logo cessar o castigo, enforcar o Palha e recolher as vítimas. Uma delas, Sofia, aceitou um lugar na carruagem aberta que esperava pelo Rubião, e lá foram a galope, ela garrida e sã, ele glorioso e dominador. Os cavalos, que eram dois à saída, eram daí a pouco, oito, quatro belas parelhas. Ruas e janelas cheias de gente, flores chovendo em cima deles, aclamações... Rubião sentiu que era o imperador Luís Napoleão; o cachorro ia no carro aos pés de Sofia...

Tudo acabou sem fim, nem fracasso. Rubião abriu os olhos; talvez alguma pulga o mordeu; qualquer coisa: “Sonhos, sonhos, Penseroso!” Ainda agora prefiro o dito de Polonius: “Desvario embora, lá tem seu método!”¹⁶³

O dito de Polônio é uma explicação para as contradições da fala do príncipe que atira verdades à face do lorde, através de metáforas. Em Shakespeare, essa explicação deriva do precário entendimento que Polônio tem do príncipe. Para disfarçar sua verdadeira intenção de vingar a morte do pai, o príncipe utiliza metáforas em sua fala, as quais Polônio não pode compreender em sua totalidade, por isso afirma “Desvario, lá

¹⁶³ ASSIS, 1992. p.735-736.

tem seu método”.¹⁶⁴ Embora não compreenda por que Hamlet usa uma linguagem tão sinuosa, percebe uma certa lógica em suas afirmações.

Em *Quincas Borba*, o sonho de Rubião também possui método. Ele sonha com a amada – e inalcançável – Sofia e a salva dos castigos do marido. No sonho, Maria Benedita não passa de uma aia. Ao lado de Sofia, aos olhos de Rubião, Maria Benedita tem função de realçar a beleza e as prendas da prima, por isso, em sonho, Sofia é imperatriz e o objeto de desejo de Rubião, enquanto Maria Benedita não passa de uma criada. Além de livrá-las do castigo, Rubião mata Cristiano Palha. Se acordado tinha ciúme de Carlos Maria, em sonho pode sentir ódio do amigo e verdadeiro rival e mandar matá-lo. Tudo parece realização daquilo que a Rubião não era permitido e que só pode se realizar em sonho ou em loucura.¹⁶⁵

Um elemento cômico da loucura de Hamlet, apropriado por Machado de Assis, é o teste que Polônio propõe que seja feito no príncipe. Como pensa que os desvarios do príncipe são motivados pelo amor por Ofélia, que está proibida de se deixar cortejar, Polônio sugere ao rei e à rainha que testem o grau de lucidez de Hamlet, enviando a moça a um encontro no local em que o príncipe costuma passear à tarde. Mas Hamlet desconfia do estratagema e aparenta loucura diante de Ofélia, do que Polônio e a rainha concluem que realmente ela seria a causa do desvario. Cláudio, no entanto, como recebe quase toda a hostilidade de Hamlet, não confia plenamente nessa teoria:

Rei – Amor! Suas feições não seguem este caminho; nem o que falou, apesar de faltar-lhe um pouco de forma, se assemelhava à loucura.

¹⁶⁴ SHAKESPEARE, 1996. p.237. Os tradutores consultados para a escrita deste trabalho assim traduzem o trecho “há sensatez no que diz”, porém o personagem de Shakespeare, no original, afirma “method”, referindo-se às palavras de Hamlet. Polônio afirma que há método no que o príncipe diz, sugerindo que existe *lógica* nas palavras dele.

¹⁶⁵ A afirmação de que o sonho é uma forma de manifestação do desejo é de Sigmund Freud.

Existe alguma coisa em sua alma que lhe está incubando a melancolia e receio que, vindo a abrir-se, dela surja qualquer perigo.¹⁶⁶

O mesmo teste foi usado para conferir a insanidade de Rubião. Muitos, ao saberem dos pensamentos de grandeza do protagonista, “não o encontrando em horas do delírio, faziam experiências, a ver se era verdadeiro o boato”¹⁶⁷ e falavam-lhe sobre os negócios de França e do imperador, tema que ele adorava. Rubião “resvalava ao abismo, e convencia-os”.¹⁶⁸

Quando está em público, ou seja, fora dos ambientes daqueles que já se “acostumaram” com o comportamento de Rubião, sua loucura causa nos espectadores as reações mais diversas:

Rubião [...] andou por várias ruas, até que subiu pela de São José. Desde o paço imperial, vinha gesticulando e falando a alguém que supunha trazer pelo braço, e era a imperatriz. Eugênia ou Sofia? Ambas em uma só criatura, — ou antes a segunda com o nome da primeira. Homens que iam passando, paravam, do interior das lojas corria gente às portas. Uns riam-se, outros ficavam indiferentes; alguns, depois de verem o que era, desviavam os olhos para poupá-los à aflição que lhes dava o espetáculo do delírio.¹⁶⁹

Como se vê no trecho, nenhum dos espectadores esboça proximidade emocional à loucura de Rubião: uns riam, pois os delírios do protagonista são cômicos, outros ficam indiferentes, o que, segundo Bergson, é o ambiente natural do cômico. Aqueles que poderiam sentir qualquer comoção desviam os olhos para serem poupados do que pode haver de trágico na loucura do homem. Permanecem apenas a distância e o desprezo.

¹⁶⁶ SHAKESPEARE, 1996. p. 255.

¹⁶⁷ ASSIS, 1992. p.774.

¹⁶⁸ ASSIS, 1992. p.774.

¹⁶⁹ ASSIS, 1992. p.797.

Outro aspecto importante de se destacar sobre a loucura de Rubião é a impossibilidade de se demarcar o momento exato em que o protagonista passa da sanidade para a loucura. Ela começa a aparecer em pequenos episódios, vai se desenhando. Depois, segundo o narrador, as crises tornam-se “mais agudas e menos espaçadas”¹⁷⁰ até que ele perde completamente o fio de consciência que o atava à realidade. Esse fio, no entanto, sempre foi muito tênue, pois aquilo que pode ser visto em Rubião como o que o torna insano já era antes prática comum de sua vida; o que muda é apenas a intensidade dos atos.

Se Rubião está louco porque entra no carro de Sofia e lhe faz uma declaração de amor no capítulo CLI, isso não é muito diferente da declaração que lhe faz no capítulo XXXIX, em que pega suas mãos e propõe fitarem o Cruzeiro à mesma hora. Se também o que o faz louco são os gastos financeiros desmedidos, essa é outra atitude que pratica desde que herdou a fortuna: fazia doações, não pedia troco, comprava presentes caros, fazia empréstimos e recusava-se a recebê-los. Por último, se o que parece determinar que Rubião não está mais em seu juízo perfeito são os delírios, parece-nos que o protagonista sempre delirava; de maneira menos intensa, mas sempre delirava. No início ainda se admirava de si mesmo; depois, com o avançar da loucura, não se admirava de nada. Não se pode demarcar, pois, a partir de quando Rubião afetará maneiras ridículas. Ele preocupava-se com as impressões que deixava nos outros, mas não tinha uma idéia consistente da importância das aparências. Esboça um precário entendimento das necessidades entre ser e parecer. Tudo isso se funde em Rubião.

¹⁷⁰ ASSIS, 1992. p.774.

Ao contrário disso, a loucura de Hamlet não é a alienação que atinge Rubião, mas sim uma estratégia, simulação para facilitar as descobertas necessárias ao cumprimento da vingança a que está destinado. Além disso, Hamlet demarca claramente o momento a partir do qual poderá ser visto afetando as maneiras ridículas. Ordena a Horácio e Marcelo que nunca revelem que sabem o motivo das maneiras pouco sublimes às quais poderá recorrer:

[...] por muito rara e extravagante que seja minha conduta, visto que, no futuro julgue oportuno afetar maneiras ridículas, jurai, que, ao ver-me em semelhantes casos, nunca dareis a entender [...] que sabeis alguma coisa a meu respeito.¹⁷¹

A loucura do príncipe da Dinamarca é o elemento que Shakespeare empresta ao personagem para que possamos vê-lo cômico e baixo; é um dos modos com que, segundo Auerbach, o dramaturgo promove a mistura estilística. Ao tentar disfarçar suas verdadeiras intenções contra o rei, Hamlet se comporta de maneira ridícula, cômica, numa tentativa de desviar a atenção do que faz e do que diz.

E aqui é preciso dizer que, segundo Bergson, para ser cômico, é preciso que o personagem esteja inconsciente do quanto é risível. Hamlet não está inconsciente, está muito ciente de que suas maneiras serão motivo de riso. Por esse ponto de vista, a loucura do príncipe não seria cômica. Entretanto, quando Hamlet começa a ficar sombrio e a falar frases aparentemente sem sentido, todos supõem que algo estranho está acontecendo. A loucura de Hamlet é considerada algo fora do sublime que é esperado dele, algo perigoso, principalmente por Cláudio, para quem “A loucura dos

¹⁷¹ SHAKESPEARE, 1996. p.226-227.

grandes precisa ser vigiada”.¹⁷² Hamlet está numa posição em que sua loucura oferece perigo ao reinado de Cláudio, além disso, o rei não acredita que o príncipe esteja enlouquecendo por amor, como supõe Polônio, por isso sente medo do comportamento inesperado do sobrinho. A loucura dele é cômica não por aquilo que tem de consciente ou inconsciente, mas pelo contraste entre o sublime que se espera dele e o modo baixo como ele age.

A loucura de Rubião não é cômica pelo contraste construído entre o que se espera dele e como ele age. Além disso, não precisa ser vigiada como a do príncipe, podendo até ser ignorada. Para Sofia, por exemplo, “Uma vez que evitasse alguma situação idêntica à do *cupé*, tudo ia bem”.¹⁷³ Desde que Rubião não colocasse em risco sua ascensão social, podia enlouquecer o quanto quisesse. Assim como para Camacho, a loucura de Rubião e suas visitas são inoportunas e enfadonhas:

Este, 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 sofria logo; o outro notava essa mudança, e perdia-se em conjecturas, se lhe escapara alguma ofensa, por descuido — ou se começava a aborrecê-lo. E para desfazer o tédio ou o ressentimento, falava macio, risonho, abrindo longas pausas respeitosas, à espera que ele dissesse qualquer coisa.¹⁷⁴

Diferentemente da loucura de Hamlet, que preocupa todo o reino, a loucura de Rubião é vista pelo narrador – e pelos personagens – de forma distante e indiferente, o que favorece a criação do cômico. Maria Benedita, por exemplo, mantém a distância suficiente para rir, Carlos, a suficiente para ignorar:

¹⁷² SHAKESPEARE, 1996. p.256.

¹⁷³ ASSIS, 1992. p.775.

¹⁷⁴ ASSIS, 1992. p.793.

[Rubião] Não ia direito, nem apressado, nem calado; detinha-se, gesticulava, apanhava um galho seco, vendo mil cousas no ar [...]. Em certo lance grotesco, Maria Benedita não pôde suste o riso; Carlos Maria, porém, olhava plácido.¹⁷⁵

A loucura de Rubião, embora enfermidade, suscita o riso, pois os personagens se mantêm distantes dela. Em uma sociedade em que prevalecem os interesses materiais, a vaidade e a usurpação do outro, não há espaço para piedade em relação à insanidade, principalmente a de alguém cujo único interesse que pode despertar é o dinheiro que possui. Como não há mais dinheiro quando a loucura de Rubião toma grandes proporções, não há motivos para preocupação e solidariedade. Para Sofia, Camacho e Cristiano, preocupar-se com Rubião e seus delírios era, como disse o próprio Palha, “Um aborrecimento de todos os diabos”.

3.3 - A morte de Rubião

Quando Rubião se aproxima da morte, ao leitor já foi oferecida a oportunidade de comiseração por esse homem sem importância. Mas, ao mesmo tempo, ao leitor também já foi possível rir de sua inadequação. O narrador propõe então ao leitor que a morte do protagonista, assim como a do cão, seja vista com aquilo que sobressair no leitor:

Eia! chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.¹⁷⁶

¹⁷⁵ ASSIS, 1992. p.787.

¹⁷⁶ ASSIS, 1992. p.806.

Bergson afirma que o maior inimigo do riso é a emoção e que é possível “rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição. Para isso, será necessário esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade”.¹⁷⁷ A sugestão do narrador é de que, se ficou emudecida a piedade do leitor, a morte de Rubião pode ser cômica; da mesma maneira, se existir a possibilidade de uma proximidade afetiva, a morte de Rubião será vista com compaixão e piedade.

É preciso ainda ressaltar que as dimensões trágica e cômica não funcionam, no romance, por extremos. De certa forma, os elementos trágicos e cômicos encontram-se no mesmo episódio, tocam-se de maneira que, ao vislumbrar uma dimensão, o leitor pode pressentir a outra.

Mesmo a morte que, aparentemente, possui apenas uma dimensão trágica, pode também ser cômica. Se apresentada com proximidade e comiseração, será trágica, se oferecida com distância, pode ser risível. A reação final do leitor passa pela possibilidade ambígua que se construiu durante toda a narrativa. Assim como o amor de Rubião por Sofia, seu empobrecimento e loucura caminham numa ambigüidade que impede separações estilísticas, a morte do protagonista também se fixa nessa mesma dimensão ambígua.

Caminha o narrador nessa alternância entre proximidade e distância para a criação das dimensões trágica e cômica, sugerindo ao leitor que a trajetória de Rubião pode provocar reações diferentes. Ao final, o narrador é capaz de afirmar que as reações contrárias – choro e riso – são a mesma coisa. O leitor pode reagir como quiser, com o que tiver, pois ele não construiu uma história para comover *ou* para fazer rir os leitores,

¹⁷⁷ BERGSON, 1983. p.12.

mas para comover e também fazer rir, de forma que o contraste entre as reações se dissolve.

O texto de Shakespeare supõe um espectador capaz de perceber o tom que prevalece em *Hamlet* e de ser tocado pela dimensão trágica da obra, sem distanciamento crítico que o impossibilite sentir terror e piedade. Ao mesmo tempo, o espectador deve ser capaz de, em alguns momentos, distanciar-se das emoções e perceber como Hamlet pode ser cômico e risível.

Por mais cenas cômicas inseridas em *Hamlet*, o todo dramático permanece com o tom trágico, o que, de certa forma, induz a reação do público. Por mais que Auerbach problematize a mistura estilística em Shakespeare, é ainda possível dizer que, embora seja impossível isolar as dimensões em um acontecimento ou nível estilístico, as peças permanecem com um tom que prevalece ao final da obra. Shakespeare introduz, no todo dramático de *Hamlet*, situações cômicas que parodiam a rígida separação estilística, segundo a qual existem aspectos sublimes que não deveriam misturar-se aos baixos. O dramaturgo inglês demonstra que mesmo o príncipe dinamarquês possui também aspectos baixos. Podemos sentir por ele compadecimento e piedade, sem deixar de rir de suas atitudes tresloucadas.

Em *Quincas Borba*, o leitor deve ser capaz de ser tocado pela dimensão trágica de Rubião, mas, na mesma medida, e de se postar distante o suficiente para rir da comicidade do protagonista. O narrador de *Quincas Borba* sugere uma dissolução entre o sublime e o baixo, ou seja, não existem temas que são sublimes e baixos em si, dependem do modo como são vistos, ou melhor, como são narrados. Podemos, portanto, rir do amor ou sentir comiseração por ele, dependendo da proximidade ou da distância.

Podemos também sentir piedade do empobrecimento do protagonista, é possível ainda rir da loucura dele – ela é o aspecto cômico do empobrecimento. E, por último, dependendo do que restar, podemos rir ou chorar as mortes de Rubião e do cão. Nem o amor nem a morte estão em categorias sublimes, podem ser risíveis, bastando para isso adotar uma postura de distanciamento crítico e irônico como a do narrador.

Ao final do romance, o narrador propõe uma dissolução dos limites entre o choro e o riso. O leitor reage com o que ainda tiver sobrevivido. Se o que sobreviveu for o horror e a piedade, certamente chorará a morte do protagonista e do cão; se, por outro lado, o que permanece é a distância crítica, obviamente pode rir do fim de Rubião; ou ainda pode rir e chorar da morte do protagonista, uma vez que, como afirma o narrador, riso e choro são a mesma coisa.

A análise acima nos leva à conclusão de que, enquanto Shakespeare criticava a rígida separação estilística na construção da obra, o narrador machadiano de *Quincas Borba* coloca em perspectiva o poder que possui de conduzir o leitor a essa ou àquela reação, pois, ao mesmo tempo em que narra, expõe seus privilégios de contador de histórias e apresenta ao leitor a possibilidade de dissolver os limites entre o trágico e o cômico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nada em si é bom ou mau;
tudo depende daquilo que pensamos.
Hamlet, de Shakespeare

A prática de recorrer a Shakespeare, largamente adotada pelo escritor brasileiro, embora assunto recorrente na crítica machadiana, permanece sendo um tema que suscita novos enfoques. Por mais trivial e desinteressada que possa parecer uma citação da tradição literária, os níveis de significação criados por Machado de Assis continuam a encantar e a desafiar a crítica.

Nesta dissertação, o objetivo foi o de compreender, primeiramente, como a presença e a fala de Hamlet, príncipe dinamarquês, imortalizado como personagem por William Shakespeare, conferem efeito cômico ao romance *Quincas Borba*. A comicidade, como demonstramos anteriormente, constrói-se através de duas estratégias: pelo contraste entre a ostentação da citação e o prosaísmo do acidente – como afirmou Augusto Meyer – e também pela ironia dramática, através do desnível de informação, técnica largamente utilizada por Shakespeare em suas peças. Através dessas duas estratégias narrativas, a presença do texto trágico do dramaturgo inglês oferece comicidade ao texto machadiano.

Em um segundo momento, para além desse efeito cômico criado pela presença da peça do príncipe, evidenciamos ainda um outro diálogo entre Machado e Shakespeare – menos óbvio, porém não menos importante para a compreensão do método narrativo do escritor brasileiro: a mistura das dimensões trágica e cômica.

Mistura que segundo Auerbach, pode ser vista como uma das principais características da obra de Shakespeare.

Obviamente a crítica machadiana já colocou em evidência que Machado recorria sistematicamente à tradição literária, inclusive às obras emblemáticas de Shakespeare e às falas de seus personagens. No entanto, o que buscamos evidenciar foi que Machado, em *Quincas Borba*, além de citar outros escritores – como faz em toda sua obra ficcional – constrói uma narrativa em que mistura as dimensões trágica e cômica de maneira indissociável.

Shakespeare é considerado por Auerbach o escritor que misturou os estilos (trágico e cômico) a ponto de não ser possível isolar as peças em um só nível. Essa mistura, segundo o crítico, tinha o objetivo de parodiar a severa separação entre o sublime e o realismo cotidiano. Dessa forma, em *Hamlet*, por exemplo, o dramaturgo constrói um príncipe sublime e, ao mesmo tempo, cômico-ridículo, numa clara demonstração de que os extremos se tocam em diversas oportunidades. Em Shakespeare o absoluto simplesmente não existe.

Leitor assíduo de William Shakespeare – como a crítica especializada já confirmou –, Machado de Assis absorveu essa mistura estilística e, em *Quincas Borba*, uniu os elementos trágicos e os cômicos, produzindo, obviamente, um efeito diferente produzido em Shakespeare. Diferentemente da paródia promovida por Shakespeare, em Machado, a mesclagem do trágico e do cômico gera uma dissolução dos limites entre o que pode ser considerado sublime e cotidiano.

Para a construção dessas duas dimensões, que pressupõe posturas diferentes (distância/proximidade), o narrador machadiano utiliza técnicas diferentes. Para o

favorecimento do trágico, para o qual é necessária uma proximidade, o narrador se vale da presença de D. Fernanda e da proximidade entre o cão Quincas Borba e o protagonista, além de um modo de narrar próximo e cheio de condescendência. Por outro lado, para favorecer o cômico, para o qual é necessária uma distância crítica, o narrador, na maior parte do tempo, mantém-se distante daquilo que está narrando. Esse jogo – aparentemente contraditório – supõe um leitor capaz de acompanhar os movimentos do narrador e, assim como ele, oscilar entre proximidade e distância, entre comiseração e riso, de forma que, ao final do romance, a reação estará condicionada àquilo que se sobressair no espírito do leitor:

Eia! chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.¹⁷⁸

Desse trecho, podemos inferir que a reação do leitor à trajetória do Rubião pode ser qualquer uma – qualquer um dos extremos é satisfatório – já que o mineiro está inserido em uma sociedade em que predominam os interesses e a pilhagem monetária.

Metonimicamente, a presença de D. Fernanda não consegue alterar o tom de usurpação a que Rubião se submete (ou é submetido). Mesmo que ela se esforce para tornar o mundo um lugar melhor, os fortes sobrevivem, e os fracos, sutilmente, desaparecem. Da mesma maneira, se o leitor, ao final da narrativa, pode chorar a narrativa de Rubião, isso não altera em nada a trajetória do mineiro. Se, por outro lado, o leitor pode rir da loucura do mineiro, isso também não altera em nada o fato de que Palha e Sofia se mudarão para o palacete que será construído, digno símbolo da

¹⁷⁸ ASSIS, 1992. p.806.

ostentação e da nova vida que o casal pretende. A reação do leitor em nada pode alterar os destinos, nem de Rubião, nem do casal Palha.

Disso podemos concluir que Machado de Assis era ainda mais moderno do que a crítica evidenciou. Neste romance, o escritor nos dá mostras contundentes de que pressentia muito fortemente que a falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual, de que falava Antônio Cândido, determina o destino dos fracos, como Rubião.

Parece-nos acertado supor que, mesmo depois de cem anos de crítica, mesmo depois de inúmeras teses, artigos, ensaios e livros sobre o escritor, Machado de Assis continua sendo um objeto de estudo inesgotável. Desse esforço crítico permanece a certeza de que esta é uma obra que ultrapassa os limites da interpretação: muito da significação em Machado de Assis continua, trágica e ironicamente, intangível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES, Arte Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, *A poética clássica*. Int. por Roberto de Oliveira Brandão; Trad. direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.

AUERBACH, Erich. “O príncipe cansado”. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998..

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992. 3v.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992. 2v.

AZEREDO, Magalhães de. *Quincas Borba*. In: *Machado de Assis: roteiro de consagração*. Org. Ubiratan Machado. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

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

BARBIERI, Ivo. “O lapso” ou uma psicoterapia de humor. In: *A biblioteca de Machado de Assis*. Org. José Luís Jobim et al. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BLOOM, Harold. *Hamlet: poema ilimitado*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

BORNHEIM, Gerd. “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico”. *O sentido e a máscara*. Porto Alegre: Perspectiva, 1965.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000.

BOSI, Alfredo. “Machado de Assis”. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 3.ed. 1985.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. “A Grécia em Machado de Assis”. In: *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2001.

BRANDÃO, Ruth Silviano. “A travessia da escrita em Machado de Assis”. *O eixo e a roda* — revista de literatura brasileira, Belo Horizonte: FALE/UFMG, v.7, p. 55-63, maio-2001.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras; as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CÂMARA JR., Mattoso. “A coroa de Rubião”. *Ensaio machadianos*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1977.

CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. *Vários escritos*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades. 1977.

COMPAGNOM, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNOM, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. *Ensaio* (trad. Ivan Junqueira). Rio de Janeiro Art Editora, 1989.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

GLEDSON, John. “*Quincas Borba e a sátira política*”. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma interpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, Eugênio. “Otelo”. *O enigma da Capitu*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio. 1967.

GOMES, Eugênio. *Influências inglesas em Machado de Assis*. Bahia. 1939.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC e Serviço de Documentação. 1961.

GRANJA, Lúcia. Política e cena dramática. *Machado de Assis, escritor em formação*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 2000.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Quincas Borba e o leitor dissimulado. Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin Editorial: Edusp, 2004.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: FUNARTE: Cultura Inglesa, 1997.

HENRIQUES, Ana Lúcia de Souza. “Machado de Assis, leitor de Ossian”. In: *A biblioteca de Machado de Assis*. Org. José Luís Jobim et al. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

KOTT, Jean. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. “Machado de Assis, leitor de Lawrence Sterne”. In: *A biblioteca de Machado de Assis*. Org. José Luís Jobim et al. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

MEYER, Augusto. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis; 1935-1958*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOOG, Vianna. *Heróis da decadência*. Rio de Janeiro: Civilização, 1964.

“O criador”. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

NUNES, Benedito. “Machado de Assis e a filosofia”. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.

PARIS, Jean. *Shakespeare*. Trad. Barba Heliodora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

PEIXOTO, Sérgio Alves. Parábolas são parábolas, nada mais que parábolas: uma leitura de *Quincas Borba*, de Machado de Assis. *O eixo e a roda – revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte: FALE/UFMG, v.7, p.17-28, maio-2001.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. 2.ed. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e intertextualidade. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *O Tempo no Romance Machadiano*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

RIEDEL, Dirce Côrtes. Razão contra sandice. *Metáfora: O espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SCARPELLI, Marli Fantini. “Machado de Assis entre a tradição e a modernidade”. In: CANIATO, Benilde Justo; MINÉ, Elza (Coordenação e Edição). *Abrindo caminhos: Homenagem a Maria Aparecida Santilli*. Col. Via Atlântica, n. 2. São Paulo: FFLCH/USP, 2002.

SCARPELLI, Marli Fantini. “Entre ditos e interditos: Missa do galo, de Machado de Assis”. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, vol. 7, maio de 2001.

SCARPELLI, Marli Fantini. “Machado de Assis: narrativa e função”. In: OLIVEIRA, Paulo Motta et al (Org.). *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2000.

SCARPELLI, Marli Fantini. “Fronteiras da modernidade”. *Scripta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC-Minas*. Volume dedicado a Machado de Assis. V. 3, N.6, 1º sem. 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*; forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis”. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. “Dois notas sobre Machado de Assis”. *Que horas são? ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SENNÁ, Marta de. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta; Otelo, o mouro de Veneza; Hamlet, o príncipe da Dinamarca; Macbeth*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 1996.

SHAKESPEARE, William. *The Illustrated Stratford Shakespeare*. London: Chancellor Press, 1993.

VERÍSSIMO, José. O Sr. Machado de Assis. *Machado de Assis: roteiro de consagração*. Org. Ubiratan Machado. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.