

QUINCAS BORBA: AS IMPRESSÕES EM PROCESSO

QUINCAS BORBA: IMPRESSIONS IN PROCESS

Me. Fernando Tadeu Triques
Universidade Federal de São Carlos
zebuino@gmail.com

RESUMO: O cerne do presente trabalho restringe-se à tentativa do estabelecimento de interações entre as posturas impressionistas difundidas na época do seu aparecimento como movimento estético, na segunda metade do século XIX, e as questões estilísticas e temáticas assumidas por Machado de Assis no específico do romance *Quincas Borba*, que teve sua primeira edição no ano 1891, após cinco anos de edição seriada na revista *A Estação – jornal ilustrado para a família*. Na aproximação com o movimento Impressionista, entram em destaque as mediações que o autor promove com o suposto conjunto de leitores, especialmente pelo uso do narrador em terceira pessoa, entrecortado pelo autor incluso, induzindo juízos socioculturais com variados pontos de vista e promovendo retardos ou antecipações da trama. Soma-se, ainda, a mestria do jogo satírico, irônico e sedutor, expondo o íntimo das personagens (não raro, miserável e tolo) e situações fugazes e atomizadas que pendulam cotidianamente entre o público e o privado.

Palavras-chave: Machado de Assis; Quincas Borba; Impressionismo; sátira.

ABSTRACT: The core of this work is restricted to the attempt to establish interactions between the impressionist postures widespread at the time of its appearance as an aesthetic movement in the second half of the nineteenth century, and the stylistic and thematic issues assumed by Machado de Assis in the specific of the novel *Quincas Borba*, which had its first edition in 1891, after five years of serial edition in the magazine *A Estação – jornal ilustrado da família*. In approaching the Impressionist movement, the mediations that the author promotes with the supposed set of readers are highlighted, especially by the use of the third person narrator, intersected by the included author, inducing sociocultural judgments with varied points of view and promoting delays or anticipations of the plot. The mastery of the satirical, ironic and seductive game is also added, exposing the intimacy of the characters (not infrequently, miserable and foolish) and fleeting and atomized situations that hang daily between the public and the private.

Keywords: Machado de Assis; Quincas Borba; Impressionism; satire.

Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão.¹

Machado de Assis

1Um novo olhar: a intransigência de uma época

¹ (ASSIS, 1985, p. 657). Todos os trechos de *Quincas Borba* utilizados neste trabalho foram extraídos das *Obras completas* de Machado de Assis, volume I, páginas de 640 a 806, edição da Nova Aguilar, 1985.



É notório que o surgimento do movimento impressionista está ligado ao complexo momento vivenciado pela sociedade burguesa europeia na segunda metade do século XIX. Norteados pelas diretrizes e contradições da Segunda Revolução Industrial, situada por volta de 1860, até mesmo na eficaz aplicação das inovações tecnológicas², o movimento acaba por se expressar muito além da pintura desenvolvida a partir de 1874, particularmente na França, como recusa, intransigência e superação dos tradicionais Salões oficiais³. Seus motivos e anseios se alastraram por outras manifestações artísticas como a escultura, a música e a literatura, expressando amiúde os gostos e os contornos de certos setores diferenciados da sociedade francesa e, depois, de modo generalizado e múltiplo, por vários pontos do mundo ocidental.

No último quartel do século XIX, com estrutura sociocultural elitista, oscilando entre o arcaico e o novo, ávidos por modismos e tendências, mas acomodados ao tradicional, setores culturais brasileiros apresentaram revérberos do que se passou a designar como Impressionismo⁴ - alguns intensos e elaborados, outros mais opacos⁵.

Com a fixação da mundividência burguesa, creditada já pelo final do século XVIII e aprimorada paulatinamente ao longo das décadas seguintes, até mesmo trajes e trejeitos, ornamentos e cacoetes se envolveram no vórtice das transgressões propostas pelo inovador modo de vida. Euforia e sofisticação se constituíam nas palavras de ordem de *mademoiselles* e de janotas, experimentadas em várias tendências, por vezes paralelas ou complementares,

² Oriundos das “anilinas” estudadas pelo químico inglês Willian Perkin (1838/1907) para a indústria têxtil, os pigmentos sintéticos revolucionaram a expressão artística pictórica. Com variado espectro de tonalidades e muito mais intensas e duráveis, as novas cores passaram a ser vendidas em tubos ou bisnagas, as quais possibilitavam maior rapidez na execução das telas, permitindo afazeres também fora dos estúdios tradicionais – a prática do *plein air*.

³ O *Salon de Paris* foi fundado em 1667 para exibir obras de arte consideradas de porte e estilo, especialmente pinturas, dos membros da Academia Real de Pintura e Escultura. Até 1881 foi oficialmente subvencionado, quando passou a ser gerido pela Sociedade dos Artistas Franceses; no entanto, sempre se manteve pouco acessível a linguagens inovadoras e, ante inúmeras exposições independentes que surgiram após 1874, teve sua importância paulatinamente reduzida.

⁴ O termo Impressionismo foi cunhado por Louis Leroy (1812/1885), no jornal satírico *Le Charivari*, para discordar da falta de contornos e da aparência inacabada das imagens exibidas no *Salon des Indépendants*, realizado no segundo andar do numeral 35 do *Boulevard des Capucines*, em Paris, particularmente do quadro intitulado “*Impression, Soleil Levant*” (1872), de Claude Monet (1840/1926). O texto foi publicado em 25 de abril de 1874, sob o título “*Exposition des Impressionnistes*”.

⁵ Especificamente no setor literário, dão exemplos as produções de Domício da Gama (1862/1925), com *Contos à meia tinta* (1891) e *Histórias curtas* (1901), e Raul Pompéia (1863/1895), com o destacado romance *O Ateneu* – “crônica de saudades” (1888); e já entrando pelo século XX, Adelino Magalhães (1887/1969) e seus *Casos e impressões* (1917). Depois, pelo transcorrer do século XX, Lúcio Cardoso (1912/1968) e a *Crônica da casa assassinada* (1959); Orígenes Lessa (1903/1986) com *Balbino, homem do mar* (1960); além de Menalton Braff (1938/?), com *À sombra do cipreste* (1999) e *Bolero de Ravel* (2010), revitalizaram traços considerados impressionistas em seus escritos.



por vezes contratantes ou estapafúrdias. Decadentismo, Esteticismo, Orientalismo, *Art Nouveau* e inúmeros outros ismos e filiações⁶ atestavam, pela dobrada do século XIX para o XX, a fecundidade da chamada *Belle Époque*, consonando a onomatopeia de um estouro de *champagne*.

Em contrapartida, por certo, as classes menos abastadas ficaram à margem do *bel* desfrute, tanto no plano econômico quanto nos aspectos artístico e científico. Quando muito, serviram, com certo exotismo, como motivos ou temas do pretense registro da realidade contemporânea, nem sempre justa e benevolente. Uma simples jornada de trabalho se impunha como completa alienação, ou por ser extensa e cansativa, ou por ser parcamente remunerada, impossibilitando quaisquer acessos ou interesses fora do estritamente necessário à sobrevivência.

Especificamente na França, somavam-se os efeitos da reestruturação de Paris, promovida por George-Eugène Haussmann (1809/1891) durante o governo de Luís Bonaparte, o Napoleão III (1808/1873), no qual, tomados como sinônimos de civilidade moderna, os sintomáticos arranjos arquitetônicos acabaram por isolar geográfica e socialmente o segmento indesejado. Especificamente na Alemanha, a capacidade bélico-militar arrebanhava os excedentes como soldados para a vitoriosa Guerra Franco-Prussiana (1870/71). E, assim, como consequências imediatas, ocorreu a Unificação Alemã, realizada acintosamente na Galeria dos Espelhos do Palácio de Versalhes pelo *kaiser* Guilherme I (1797/1888) e conduzida pelo chanceler Otto von Bismarck (1815/1898) e, para as

⁶ No romance *A cidade e as serras* (1901), Eça de Queirós sugere o clima efervescente na Paris da *Belle Époque*. O elegante e empreendedor Jacinto de Tormes e seu fiel escudeiro, Zé Fernandes – o narrador testemunha do livro – estão nos “cimos do Montmartre” visitando a Basílica, falando e avistando a cidade quando encontram “Maurício de Mayolle, velho camarada”:

“-Há três anos que não te vejo, Jacinto... Como tem sido possível, neste Paris que é uma aldeola e que tu atravancas?

-A vida, Maurício, a espalhada vida... [...]

-Tu ainda és do tempo do culto do Eu?

O meu Príncipe suspirou risonhamente:

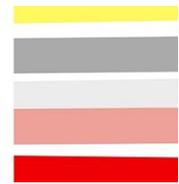
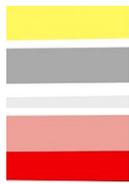
-Ainda o cultivei.

-Pois bem! Logo depois foi o Hartmanismo, o Inconsciente. Depois o Nietzismo, o Feudalismo espiritual... Depois grassou o Tolstoísmo, um furor imenso de renunciamiento neocenobítico. [...] Depois veio Emersonismo... Mas a praga cruel foi o Ibsenismo! Enfim, meu filho, uma Babel de Éticas e Estéticas. Paris parecia demente. Já havia uns desgarrados que tendiam para o Luciferismo. E amiguinhas nossas, coitadas, iam descambando para o Falismo, uma moxinifada místico-brejeira, pregada por aquele pobre La Carte que depois se fez Monge Branco, e que anda no Deserto... Um horror! E uma tarde, de repente, toda esta massa se precipita com ânsia para o Ruskinismo!

Eu, agarrado à bengala, bem no chão, sentia como um vendaval que redemoinhava, me torcia o crânio! E até Jacinto balbuciou, esgazeado:

-O Ruskinismo?

-Sim, o velho Ruskin... John Ruskin!” (QUEIRÓS, 1986, p. 773).



mobilizações reivindicatórias dos do outro lado do Reno, organizou-se a Comuna de Paris com a derrocada de Napoleão III – sem antes expressar os arraigados conflitos entre o clássico e o romântico, entre monárquicos e republicanos, entre patrões e operários.

No mesmo contexto histórico, por suas abrangências políticas e culturais, fatores como a partilha dos territórios africanos e asiáticos praticada pelas potências industrializadas, o pragmatismo econômico estadunidense, a busca de mercados produtores de matéria prima, a variedade dos produtos agora industriais, as expectativas dos consumidores e a disponibilidade de mão-de-obra acarretaram embates e excitações conjunturais, pautando freneticamente os novos meios de comunicação; não raro, por meio de banalizações bombásticas e intolerantes. Manchetes estampadas nos cabeçalhos dos periódicos passaram a ser as principais difusoras dos juízos econômicos e das interações ideológicas – enfim, dos novos interesses burgueses.

Em específico, e no recorte pertinente ao presente estudo, o Brasil acompanhou direta ou indiretamente as transformações e as adversidades. Exemplo de tais *frissons*, a revista *A Estação- jornal ilustrado para a família* constituiu-se num guia de modelos ou manual de instruções editado pela tipografia H. Lombaerts & Cia, no qual Machado de Assis manteve, por bom tempo, uma seção literária. Sucedâneo da versão francesa “Le Saison”, circulou na cidade do Rio de Janeiro de 1879 até 1904, por quinzena. Segundo o edital de estreia, datado de 15 de Janeiro de 1879, a pretensão era “criar um jornal brasileiro indispensável a toda mãe de família econômica que deseja trajar e vestir suas filhas segundo os preceitos da época.”⁷



“A Estação”, 15/03/1889: o piano como requinte social. No capítulo LXVIII: “Maria Benedita consentiu finalmente em aprender francês e piano”.

2 *Quincas Borba*, algumas considerações e impressões

⁷ Corroborando a ideia de difusão, no exemplar de 15/03/1883, página 52, ficou o registro do editor: “cada assinante representa, termo médio, dez leitores, o que nos dá uma circulação de 100 mil leitores, quando, aliás, a nossa tiragem é de apenas dez mil exemplares”. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/estacao/709816>. Acesso: 20/06/2019.

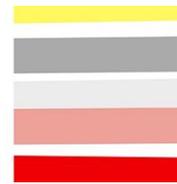


Quincas Borba foi publicado de forma seriada na revista “A Estação”, de 15 de junho de 1886 a 15 de setembro de 1891, entre artigos de moda e de comportamento, os quais almejavam indicar tendências e padrões aos distintos leitores, especialmente ao público feminino. No mesmo ano de 1891, ganhou edição pela Livraria Garnier, apresentando pequenas, porém significativas mudanças no encadeamento do enredo, e obtendo esperado sucesso de público, haja vista que no prólogo da terceira edição, de 1899, o próprio autor esclarece que a “segunda edição”, de 1895, “acabou mais depressa que a primeira”⁸.

É certo que o autor possuía domínio sobre seu público, cativando-o de modo competente ao longo dos cinco anos de publicação seriada. No entanto, o núcleo temático do romance é um tanto avesso aos supostos padrões dos leitores, sem deixar de ser estimulante, já que diz respeito ao jogo de sedução programado, para não dizer interesseiro e ganancioso, estabelecido entre Rubião e Sofia. Cercado pelas convenções e respeitos inerentes à época, de recente ou ainda de vigente gosto romântico, os estratagemas se agravam pela complacência do marido, Cristiano Palha. Fato é que como previsto, o adultério não se consuma e que, paulatinamente, as ações de conquista se esvaem, enveredando de modos distintos: o de Rubião para total alienação mental ao imaginar-se Napoleão III e, depois, morrer em completo abandono e insignificância; o de Sofia, com ascensão e prestígio sociais e a aparente conquista da estabilidade no consórcio conjugal.

Pensar no substrato de conceitos (ou pré-conceitos) dos leitores do folhetim e, depois, no da fixada edição de 1891, e associá-los aos motivos desenvolvidos pode parecer temeroso, no mínimo arrojado para o contexto. É de se considerar, então, que o empenho do autor aparenta ser um risco mensurado, que seduz pelas estratégias estilísticas adotadas e, sobretudo, na elaboração do ingênuo Rubião, personagem marcada por enleios que tangenciam refinado humorismo, destilado nos comportamentos absurdos e excêntricos, nas ambíguas captações sensoriais e nas frequentes obnubilações das perspectivas socioculturais do ex-professor da provinciana e rural Barbacena; ou, ainda, pelo domínio consciente do autor a respeito da construção e conduta das demais personagens, como exemplifica o mesmo prólogo da terceira edição: “A Sofia está aqui toda”. Pelas demandas das relações editoriais, as técnicas narrativas exigiam também novas posturas interpretativas por parte do leitor, filtradas pela ressonância do gosto, do repertório e, até mesmo, da capacidade intelectual.

⁸ Há inúmeros trabalhos acadêmicos a respeito das omissões e dos acréscimos encadeados por Machado de Assis na passagem do folhetim para a edição do livro, entre eles, o artigo “Quincas Borba – um romance em crise”, de John Gledson. (GLEDSON, 2011, p.1).



Franco Baptista Sandanello, no artigo “Entre a Pintura e a Prosa: O Impressionismo Literário no Brasil Oitocentista”, analisando o mercado de livros e os problemas do sistema educacional, dá o tom das essenciais limitações das elites:

De difícil acesso tanto por seu custo quanto por sua exigência básica de um nível elevado de alfabetização, à leitura restava consequentemente o público mais ‘definido’, posto que mais restrito, dos senhores rurais e seus dependentes diretos ou indiretos, únicos capazes de despende tanto dinheiro quanto tempo livre na compra e leitura de obras literárias dentro do universo ocioso da economia escravocrata (SANDANELLO, 2013, p. 395).

De modo superficial e breve, sem detalhes ou justificações, pode-se dizer que normas e códigos sociais moldam os relacionamentos humanos, inculcando padrões comportamentais e intelectuais. Por inclusão ou exclusão, por acesso ou restrição a modelos difundidos ou imitados, tais condicionamentos acabam por definir os papéis desempenhados pelos indivíduos, mediante variadas classificações como sexo, etnia, casta ou estamento.

Ao ato da legitimação sociocultural compreende o da segregação, especialmente no conjunto de valores enaltecidos pelas classes dominantes. Com estratégias parecidas e com amplo leque de ações, a postura satírica se estabelece quando do ataque às normas sociais vigentes. Por um extremo, ela pode romper com os códigos bruscamente, chegando a expor o alvo ao ridículo e, até mesmo, a fazer uso de gestos obscenos ou de recursos de baixo calão; por outro, pode tolerá-los, não sem antes rebaixar sutilmente os seus níveis. Com peculiaridades, Machado de Assis opta pelo segundo aspecto, destilando seu *humour* de maneira irônica, capaz de pendular as perspectivas das suas personagens e de envolver seus leitores.

Para as elites brasileiras, agora constituídas pelos remanescentes dos antigos donatários e por uma burguesia comercial e industrial emergente, as últimas décadas do século XIX representaram um momento contrastante de inflexão econômica e social, com ações prósperas e falências fulminantes, simultaneamente às manifestações políticas em prol da Abolição e pelo fim da Monarquia. Com a instauração da República, em 1889, a sociedade brasileira passou a viver momentos inusitados e decisivos, exemplificados na crise do Encilhamento⁹.

⁹ O Encilhamento: trata-se da política econômica em vigor no começo da República, durante o governo provisório de Deodoro da Fonseca (1827/1892), destinada a contornar o problema da falta de dinheiro em circulação no Brasil, e a incentivar a industrialização. No entanto, apostou-se na emissão de quantidade excessiva de dinheiro, resultando num processo inflacionário, com a consequente quebra de empresas e falência de investidores. É dada como uma das mais escandalosas fraudes especulativas de todos os tempos no mercado



O romance *Quincas Borba* (1891) reflete as possibilidades de ascensão pelas quais a sociedade brasileira transitava. Um recheado dote de casamento; um empreendimento imobiliário – que seja de cortiço a palacete; uma arrojada aposta na bolsa de mercado, especialmente na do café; uma transferência de herança ou quaisquer lances de sorte ou reverses eram situações aleatórias que fluíam como novas e estruturais correlações de forças socioeconômicas.

Apesar das diferenças de berço, as trajetórias de Rubião e de Maria Benedita mostram o êxodo rural e as dificuldades de adaptação ao padrão citadino. Filha de proprietários (a mãe, já viúva, D. Maria Augusta, “tinha uma fazendola, alguns escravos e dívidas”), a princípio, Maria Benedita se faz avessa às necessidades dos estudos e dos padrões de bons modos, mas se inicia no piano e no francês com a insistência do casal Palha e, por fim, se estabiliza pelo casamento com Carlos Maria. Quanto ao ex-professor, basta pensar que Rubião sugere café, espécime das rubiáceas – motivo das oscilações econômicas e das alternâncias políticas do país.

Machado de Assis procura, assim, expor o modo de ser da corte carioca finissecular, elitista e arcaica, ociosa e escravocrata, religiosa e fátua, com liames compadrescos e atitudes viciosas e, por meio de recortes de situações particulares, não raro jocosas e mesquinhas, intenta trazer à tona desejos e recalques mais recônditos dos seus personagens. Em suma, o autor mostra que as elites brasileiras (ou quem a elas tem acesso) desejavam ter o seu *status quo*, um destacado e evidente prestígio sociocultural.

No capítulo LXIX, durante o baile da “rua dos Arcos”, na casa de Camacho, localizada no Flamengo, Sofia valsa com Carlos Maria, plena de brilho, esplendorosa:

Sofia estava magnífica. Trajava de azul escuro, mui decotada,— pelas razões ditas no capítulo XXXV; os braços nus, cheios, com uns tons de ouro claro, ajustavam-se às espáduas e aos seios, tão acostumados ao gás do salão. Diadema de pérolas feitiças, tão bem acabadas, que iam de par com as duas pérolas naturais, que lhe ornavam as orelhas, e que Rubião lhe dera um dia (ASSIS, 1985, p. 703).

E quais seriam as tais “razões ditas”? Sugerido de modo metalinguístico, o retrocesso narrativo pode ser feito ou pela memória do leitor ou, literalmente, pelo folhear do livro; seja como for, serve para revelar e fixar valores a respeito do casal. O desvelamento satírico

de ações; seu nome faz irônica referência ao ponto de partida do qual os cavalos disparam no turfe ou ao próprio ato de selar o cavalo para domá-lo.



proporciona a exposição das apreensões subjetivas das personagens – seus pontos-de-vista, seus valores e intenções. No destacado capítulo XXXV, o narrador evidencia as restrições e ambições do marido, Cristiano Palha:

O pior é que ele despendia todo o ganho e mais. Era dado à boa xira; reuniões frequentes, vestidos caros e joias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram de invenção ou adoção recente, — levavam-lhe os lucros presentes e futuros. Salvo em comidas, era escasso consigo mesmo. 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 (ASSIS, 1985, p. 669).

No livro *De Anchieta a Euclides – Breve História da Literatura Brasileira* (1977), especificamente na seção “Machado de Assis e a prosa impressionista”, José Guilherme Merquior afirma que “o grande e originalíssimo representante nacional do espírito e da letra da literatura impressionista é Machado de Assis” (MERQUIOR, 1996, p. 153). Em seguida, com a mesma empolgação, o ensaísta delega à juventude romântica do autor a descoberta do *humour*, uma postura satírico-irônica refinada; qualidade que, com o aprimoramento pessoal dos temas e das técnicas narrativas, tornar-se-á marcante e, por conseguinte, um dos fatores cativantes do público leitor e da crítica especializada.

É lícito dizer que a fronteira entre riso e dor, entre “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” tal qual está delimitada em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 10 anos antes, é a mesma que norteia “vencidos” e “vencedores” no romance *Quincas Borba*. Ao mesmo tempo em que essa distensão se mostra propositadamente nebulosa e tramada, amalgamando valores, por vezes invertendo o processo axiomático de causas e consequências ou encadeando analepses e prolepses, ela dissimula, dilui ou ameniza toda a incongruência desses mesmos contrastes ou incômodos para o receptor, podendo torná-los palatáveis e instigantes, com *it* mais amplo. Tais estratégias se servem de contornos impressionistas.

É o que está sintetizado no capítulo CLXXXII, em que, à “rua da Ajuda” (cenários dos acontecimentos, os nomes das ruas cariocas são bastantes sintomáticos), confundindo a imperatriz Eugênia¹⁰ com Sofia (“Ambas em uma só criatura, — ou antes a segunda com o nome da primeira”), Rubião é acompanhado especialmente por crianças, um séquito ruidoso, que ao vê-lo “gesticulando e falando a alguém que supunha trazer pelo braço”, gritam: “— Ó

¹⁰ Eugênia da Montijo (1826/1920), consorte do imperador Napoleão III (1808/1873), que governou o Segundo Império francês, de 1852 a 1870.



gira! ó gira!”. Tal espetáculo público, risível ou acabrunhante, ganha contornos chocantes quando, “no meio do rumor, distinguiu-se a voz de uma mulher à porta de uma colchoaria: — Deolindo! vem para casa, Deolindo!” Para o leitor atento, Deolindo é menino “de três ou quatro anos”, aquele mesmo que Rubião salva do atropelo dos cavalos, na mesma “rua da Ajuda”, logo antes de assinar a “Atalaia” e de adquirir cotas como sócio do jornal endividado, quando do capítulo LX. O gesto do “valente amigo” (adjetivo de qual resgate?) torna-se manchete da próxima edição, cheia de clichês, por iniciativa, redação e – claro! – interesse pessoal de Camacho, mantenedor do periódico; expresso no capítulo LXVII:

De manhã, na cama, teve um sobressalto. O primeiro jornal que abriu foi a Atalaia. Leu o artigo editorial, uma correspondência, e algumas notícias. De repente, deu com o seu nome:

- Que é isto?

Era seu próprio nome impresso, rutilante, multiplicado, nada menos que uma notícia do caso da rua da Ajuda. Depois do sobressalto, aborrecimento. Que diacho de ideia aquela de imprimir um fato particular, contado em confiança? (ASSIS, 1985, p. 698).

Entre o velado e o exposto, além do agudo humor¹¹, o trecho acima transcrito exemplifica a mestria com que Machado de Assis alterna os três tipos de discursos, de tal modo que o indireto livre sugere ao leitor o quanto Rubião está ressabiado com a bajulação dos seus convivas, mas, ao mesmo tempo, o quanto permanece estulto.

De talhe inglês, tal *humour* envolve o leitor em ambíguo aspecto. Ao mesmo tempo em que, pela leveza do entretenimento, despreza o pensamento das preocupações cotidianas, possibilitando ao leitor, pela imaginação, criar expectativas de continuidade das ações implicadas, também ajuíza, com *granos de sal*, significados mais prementes, preocupantes e problemáticos da condição humana, invariavelmente miseráveis e tolos.

Com a mesma habilidade discursiva, o episódio em que Rubião visita pela primeira vez a casa do casal Palha, subindo o morro de Santa Teresa (capítulo XXIV), traz o artifício impressionista de esmiuçar os fatores psicológicos das personagens, com maleabilidade

¹¹ Referindo-se a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Augusto Meyer declara: “Humor que oscila entre a móvel jocosidade na superfície das palavras e um sombrio negativismo no cerne dos juízos. Humor cuja ‘aparência de movimento’ feita de piruetas e malabarismos mal disfarça a certeza monótona do nada que espreita a viagem que cada homem empreende do nascimento à hora da morte. Humor que decompõe as atitudes nobres ou apenas convencionais, pondo a nu as razões do insaciável amor próprio, das quais a vaidade é o paradigma e a veleidade o perfeito sinônimo. Humor que mistura a convenção e o sarcasmo na forma de máximas paradoxais. Humor, enfim, que parodia as doutrinas do século, positivismo e evolucionismo, sob o nome de Humanitismo, e as traz na boca de um mendigo aluado.” (MEYER, 1958, p.14 *apud* BOSI, 2005, p.297-298).



temporal e relativismo espacial, expressas no “onde acharia iguais horas” e nos advérbios “lá”, “cá”, “aqui” e “meio”, do mesmo modo que mostra as impressões que a abnegada (ou interesseira) Sofia gera em Rubião:

Rubião tinha vexame, por causa de Sofia; não sabia haver-se com senhoras. Felizmente, lembrou-se da promessa que a si mesmo fizera, de ser forte e implacável. Foi jantar. Abençoada resolução! Onde acharia iguais horas? Sofia era em casa, muito melhor que no trem de ferro. Lá vestia a capa, embora tivesse os olhos descobertos; cá trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos que eram bonitas, e um princípio de braço. Demais, aqui, era a dona de casa, falava mais, desfazia-se em obséquios: Rubião desceu meio tonto (ASSIS, 1985, p.660).¹²

Para José Guilherme Merquior, o humorismo do autor é “uma atitude eminentemente filosófica” que “não tem conteúdo positivo”; pelo contrário, se faz negativista, visto que sua singularidade é dada pela “posição antagônica” adotada “em relação ao evolucionismo oitocentista, ao culto do progresso e da ciência” (MERQUIOR, 1996, p. 172). Uma das referências de Machado de Assis é Arthur Schopenhauer (1788/1870), com representações e vontades pessimistas – aliás, é sabido que o filósofo alemão possuía um cachorro, o fidelíssimo Atma. Complementa o ensaísta:

No plano estilístico, esse humorismo engendra o *experimentalismo ficcional* de Machado. “Experimentalismo” que nada tem a ver, bem entendido, com o romance “experimental” dos naturalistas. Ao contrário: por experimentalismo ficcional aludimos exatamente àquela livre manipulação de técnicas narrativas que *assimila Machado de Assis aos grandes ficcionistas impressionistas* e o afasta dos naturalistas e de seu gosto pela execução linear do relato (MERQUIOR, 1996, p.172, grifos do autor).

Destaca, ainda, que tal traço, acrescido da “prosa artística”, da “aguda percepção do tempo” e do “subjetivismo ‘decadente’ de seus personagens” permite “mais convincentemente a inclusão de Machado de Assis entre narradores impressionistas como Tchecov, James ou Proust” (MERQUIOR, 1996, p.172), reforçando e expandindo sua opinião:

Sob um certo aspecto, porém, Machado parece até ir *além* do impressionismo. É que os impressionistas, como James ou Proust,

¹² O primeiro encontro de Rubião com o casal Palha acontece na estação ferroviária de Vassouras-MG, em meio à viagem de Barbacena para a corte, pelo capítulo XXI. A partir de 1889 - com a proclamação da República - a Estrada de Ferro Dom Pedro II foi renomeada Estrada de Ferro Central do Brasil e se configurava como uma verdadeira espinha dorsal de toda a malha ferroviária brasileira, abrangendo as províncias de Minas Gerais e de São Paulo. O caminho de ferro atravessava as prósperas fazendas produtoras de café, tanto da Zona da Mata mineira, quanto do Vale do Paraíba paulista.

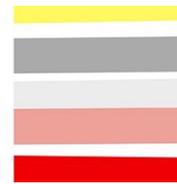


experimentavam técnicas narrativas com intenções tão realistas, tão subordinadas a um escopo de verossimilhança, quanto a narração linear e objetivista de Flaubert ou Zola. Perto da deles, a técnica narrativa de Machado parece infinitamente menos séria, menos comprometida, mais *lúdica*. Em Machado, o experimentalismo ficcional está animado pelo espírito de zombaria. Suas referências “cultas” à mitologia clássica são típicas: sempre instalam uma perspectiva humorística sobre a realidade burguesa. (MERQUIOR, 1996, p. 173, grifos do autor).

Um exemplo é a passagem, do final do capítulo LI e início do próximo - que se faz longa, mas elucidativa - em que Sofia está sentada “à porta de casa, no jardim”, no meio da tarde, ociosa, recordando os acontecimentos da véspera, ocorridos durante a reunião social em Santa Teresa, em súpula: a ousada declaração de Rubião, do capítulo XXXIX; o arrojo “em fitar o Cruzeiro”, capítulo XLI; a incômoda presença do major Siqueira, capítulo XLII; e o fato dela ter revelado a tentativa de conquista ao marido, capítulo L -; por isso tudo, “tudo a aborrecia, plantas, móveis, uma cigarra que cantava, um rumor de vozes, na rua, outro de pratos, em casa, o andar das escravas [...]”(ASSIS, 1985, p.686). E, assim entediada, entre reflexiva e sonolenta, nota a passagem de um “rapaz alto” pelo portão e, cumprimentando-o de modo recíproco e evasivo, atina com o fato de que ele tem algo de familiar, mas incógnito. Recorda-se, então, de um baile ocorrido no “mês anterior, — em casa de um advogado que fazia anos”, ocasião em que dançou “uma quadrilha” com o tal rapaz e durante a qual o escutou dizer da beleza feminina destacada “nos olhos e nos ombros” - “os dela, como sabemos, eram magníficos”, crava o intruso autor. Encadeia, ato contínuo, puxando pela lembrança, que o Cristiano Palha disse ser Carlos Maria o galante dançarino, “o próprio do almoço do nosso Rubião” e, então, se envaidece por ter tido a oportunidade de desfrutar da coreografia.

No final do capítulo LII, ocorre a quebra da fatuidade e das expectativas de Sofia, conduzindo a reação da personagem e, também, a do leitor:

Quando acabou de recordar tudo, já iria longe o rapaz; ao menos, foi uma interrupção na série de tédios que lhe tomavam a alma. Tinha uma dor nas costas, que se calara por instantes. Voltou logo, teimosa, aborrecida; Sofia reclinou-se na cadeira e fechou os olhos. Quis ver se passava pelo sono, mas não pôde. Os pensamentos eram tão teimosos como a dor, e ainda mais ruins que ela. De quando em quando um bater de asas, rápido, quebrava o silêncio: eram as pombas de uma casa vizinha que tornavam ao pombal. Sofia a princípio abriu os olhos, umas duas vezes; depois, acostumou-se ao rumor, e deixou-os fechados, a ver se dormia. Passado algum tempo, ouviu passos na rua, e levantou a cabeça, supondo que era Carlos Maria que regressava; era um carteiro que lhe trazia uma carta da roça. Entregou-lha em mão. Ao sair



do jardim, tropeçou o carteiro no pé de um banco e caiu de bruços, espalhando as cartas no chão. Sofia não pôde conter o riso. (ASSIS, 1985, p.687).

De posse de tão figurado e lúdico encadeamento narrativo, permeado por expectativas incongruentes, lapsos de memória, cortes temporais, insinuações e sugestões psicológicas, a passagem acaba sendo arrematada com a destreza irônica e digressiva do autor incluso (transcrevo o capítulo LIII na íntegra):

Perdoem-lhe esse riso. Bem sei que o desassossego, a noite mal passada, o terror da opinião, tudo contrasta com esse riso inoportuno. Mas, leitora amada, talvez a senhora nunca visse cair um carteiro. Os deuses de Homero, — e mais eram deuses, — debatiam uma vez no Olimpo, gravemente, e até furiosamente. A orgulhosa Juno, ciosa dos colóquios de Tétis e Júpiter em favor de Aquiles, interrompe o filho de Saturno. Júpiter tropeja e ameaça; a esposa treme de cólera. Os outros gemem e suspiram. Mas quando Vulcano pega da urna de néctar, e vai coxeando servir a todos, rompe no Olimpo uma enorme gargalhada inextinguível. Por quê? Senhora minha, com certeza nunca viu cair um carteiro. Às vezes, nem é preciso que ele caia; outras vezes nem é sequer preciso que exista. Basta imaginá-lo ou recordá-lo. A sombra da sombra de uma lembrança grotesca projeta-se no meio da paixão mais aborrecível, e o sorriso vem às vezes à tona da cara, leve que seja, — um nada. Deixemo-la rir, e ler a sua carta da roça (ASSIS, 1985, p.687).

90

3 Retomando preceitos impressionistas: pintura e literatura

Grande parte das pessoas na segunda metade do século XIX ganhava valor social pelo contorno da silhueta, das roupas e apetrechos, num nítido e, por vezes exclusivo, jogo de aparências. Na ânsia do registro dessa atualidade, os impressionistas estamparam esse tipo de comportamento nos ambientes urbanos e também nos campestres. Eles não se fixavam apenas nos detalhes das roupas, buscavam as sensações volumétricas, as estampas dos tecidos – musseline, seda, organdi ou algodão - seus movimentos farfalhantes e a conseqüente atmosfera de odores que exalava dos drapejados, bem como o brilho dos requintados ornamentos, sombrinhas, chapéus, leques e luvas. Destaque também aos pontos e pespontos dos trajes masculinos, motivos gregários e de identidade, acrescidos de cartolas, polainas, bengalas e, com charme assoberbado, os indispensáveis *pince-nez* e relógio de bolso – como em “Le Cercle de la rue Royale” (1867), de James Tissot (1836/1902) ou em “L’Atelier de la rue Condamine” (1870), de Frédéric Bazille (1841/1870) – e, sem dúvida, os cofiados ícones da masculinidade: *moustaches*, peras, suíças.



De contrapartida, no revelar e no esconder, os pintores expressaram também a nudez – uma bailarina, uma *cocotte*, uma companheira de cama e mesa - e a nudez com maquiagem e artifícios, destilando vaidade, desejo e elegância. As cortesãs tornavam-se motivos artísticos - como a Nana, das obras de Emile Zola (1840/1902) e Édouard Manet (1832/1883) – e com elas, todos os aparatos e meneios da sedução, com soberbos fetiches. Cândidas a princípio, as *lingeries* ganhavam destaques rendados e, por estarem em camadas – vestido, crinolina, corpete – uma “cinturinha de vespa”, diria o francófilo Eça de Queirós (1845/1900) - saiote, cinta-liga, meia, *culotte* – paulatinamente despidas, observadas, tateadas e até cheiradas, amplificavam desejos e retardavam o prazer erótico, da submissão ao voyeurismo. O revelar-se aos poucos se constituía numa insinuante tentação, diabólica; porém, mesmo reservada, por certo em alcova, ganhou concorridos espetáculos de cabaré, sucesso de público – Henri de Toulouse-Lautrec (1864/1901) fez-se apreciador ativo, *in situ*, como em “L’Inspection médicale” (1894).

A ruptura com a pintura acadêmica não escondeu por muito tempo o aspecto reacionário de parte da inspiração impressionista. É necessário reconhecer que muitos dos artistas e seus seguidores, longe das atitudes político-revolucionárias que fervilhavam pelas mais variadas regiões e intenções, traduziam valores conservadores ou, ao menos, desejos implicados exclusivamente com as questões mercadológicas – as novidades podiam atrair e render. Os recantos e encantos das paisagens francesas, o pitoresco da vida rural, o burburinho citadino, os bulevares, os *bistrots*, tudo servia de motivo artístico, independentemente da posição ideológica ou da classe social do artista. Exemplos não faltam, e todos embasados nos contrastes experimentais de Eugène Chevreul (1786/1889): “Le Chemin montant dans les hautes herbes” (1875), de Auguste Renoir (1841/1919); “Banhistas na Grenouillère” (1869) ou “La gare Saint Lazare” (1877), ambos de Claude Monet (1840/1926); “Le Berceau” (1872), de Berthe Morisot (1841/1895); “La Troisième Galerie au Théâtre Du Châtelet” (1895) de Felix Vallotton (1865/1925); e “O Absinto” (1876) de Edgar Degas (1841/1917), para ficar em alguns, em pessoais espectros de realizações artísticas.

Passar para a tela o que o olho capta da realidade circundante é o lema da pintura impressionista e, ao focar o objeto desejado, o olho capta a luz que dele emana, em frequências específicas de ondas eletromagnéticas, evocando sensações subjetivas como cores, brilhos e sombras. Executada por Claude Monet (1840/1926), a célebre amostra sequenciada de quadros que estampam a Catedral de Rouen reitera as visões de um mesmo

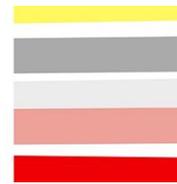


motivo, sob uma mesma angulação, mas realizadas em diferentes momentos do dia e demonstra que a preocupação maior do pintor se dá com o registro da luminosidade e dos seus efeitos. Esse proceder, e suas combinações possíveis, acarretou o aparecimento de outro ponto de vista, de outra maneira de apreender a realidade circundante, não pelo que ela é, mas pelas cambiantes percepções que ela permite. Por conseguinte, surgiram inovadoras empatias entre artistas e apreciadores, estimulando novos planos mercadológicos, mais diretos e imediatos. Relativamente aos padrões anteriores em voga – telas de grandes dimensões, com motivos solenes e históricos, as novas sintonias artísticas se realizavam por meio de telas de pequeno tamanho, de área reduzida, feitas com pinceladas rápidas e direta mistura de cores, captando situação corriqueiras, de fácil assimilação.

No campo literário, a postura impressionista se aproximou, a princípio, da *écriture artiste* dos irmãos Jules (1830/1870) e Edmond Goncourt (1822/1896), passando posteriormente por Henry James (1843/1916) e Anton Tchecov (1860/1904) e, em especial, por Joseph Conrad (1857/1924) e Marcel Proust (1871/1922), entre outros. O estilo literário preconizado pelos Goncourt consistia basicamente em captar as mudanças mais sutis dos ambientes e em procurar fixar os estados comportamentais e mentais das personagens, especialmente os considerados desviantes ou patológicos, para expressar uma realidade com a maior abrangência experiencial possível.

Dessa forma, buscando suas particularidades de amplo espectro no que diz respeito ao estilo pessoal e aos propósitos de cada autor, o texto literário considerado impressionista promoveu uma reação ao sentimentalismo exacerbado dos românticos, ao mesmo tempo em que preservou as adversidades temáticas idealizadas; não raro, com as mesmas inclinações maniqueístas e impactantes. Por outro lado, manteve o escopo realista – mais precisamente, naturalista, com mania cientificista e patológica, todavia restringindo a ação criadora aos fragmentos da realidade circundante e captando-a de maneira detalhista, dando maior importância aos efeitos sensoriais das ações do que propriamente aos acontecimentos enredados.¹³ Na época, sinônimo de fruição estética, a *écriture artiste* acabou ganhando destaques como éfrase, promovendo objetos artísticos de maneira elegante e requintada;

¹³ Referindo-se às manifestações artísticas da época, Arnold Hauser aponta uma ausência de sincronismo entre as produções pictóricas e as literárias do movimento impressionista, já que, enquanto os quadros agitavam – e, não raro, escandalizavam – público e críticos, a literatura vivenciava, no mesmo período, os postulados positivistas do Naturalismo, alicerçados em comprovações experimentais. (HAUSER, 1995, p. 899).



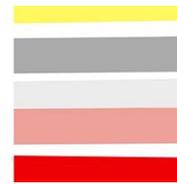
porém, com o desgaste das repetições e dos estereótipos, especialmente dos chamados *pompieri*, caiu no lugar comum e tornou-se sinônimo de *kitsch*.

Com maior refino, a noção de tempo transcorrido, medido pelo relógio, sofreu mudanças de escala na narrativa impressionista, passando a ser regida pelas sensações e sensibilidades, num processo intuitivo e relativo, tanto por parte das personagens envolvidas quanto pela capacidade perceptiva do leitor.

Distinta do intelecto, a intuição sempre se serviu da memória para estabelecer um contínuo homogêneo de relações com o mundo, sem distinção entre o conhecer e a coisa conhecida, o sujeito e o objeto, quebrando as relações lógicas de aferição espaciotemporais. Exemplos podem ser encontrados n' *O caminho de Swann* (1913), de Marcel Proust (1871/1922), no qual um simples *madeleine* desencadeia recordações da infância por meio do sabor e do aroma; ou, com atmosfera mais enigmática, n' *O coração das trevas* (1902), de Joseph Conrad (1857/1924), sugerindo que a soberba e a arrogância, sobretudo do colonizador inglês, cidadão reputado como fleumático e clarificado, pertencente ao proclamado “grande império da Grã-Bretanha, onde o sol nunca se põe”, não passavam de preceitos para galgar e manter o poder eurocêntrico difundido na época e que, perante as imponderabilidades da vida, tornavam-se assombrados, levando à introjeção, perante os embates étnicos e culturais experimentados ao longo da viagem pelo rio Congo.¹⁴

Ao escritor impressionista, então, interessava sobremaneira os estados de alma de seus personagens – uma sondagem interior - privilegiando os aspectos psicológicos “em detrimento das peripécias exteriores” (MERQUIOR, 1996, p.151). O procedimento deste tipo de narrativa favorecia não mais a objetividade eminentemente realista das coisas tangíveis, mas uma tentativa de retratar as inusitadas e movediças emoções originárias na *psyché* dos homens comuns, anonimamente acoplados ao cotidiano cambiante e atomizado da época. O ininterrupto fluxo das atividades existenciais e a celeridade do pensamento passaram a ser pontos de convergência do tornar-se, do que estava para acontecer, numa tentativa – por vezes obcecada - de dar ao evanescente uma maior durabilidade.

¹⁴ Antes de iniciar seu traslado de Boma, no litoral, para Matadi, no território congolês, aproximadamente 150 km “rio acima”, em busca de um posto avançado da civilização (“outpost of civilization”), no registro arrogante da época colonialista, e de iniciar sua fenomenológica introspecção, o viajor Marlow dialoga com um médico que o examina: “- Sempre peço permissão, no interesse da ciência, para medir os crânios dos que vão lá para fora – disse. - E quando voltam também? – perguntei. - Oh, nunca os vejo – ele observou. – E além disso, *as mudanças ocorrem por dentro*, o senhor sabe” (grifo meu) (CONRAD, 1984, p. 23).



Aprimoramentos criativos ganharam, assim, adeptos quanto ao enfoque sensorial (cores, sons, perfumes...) dos motivos eleitos como artísticos, abordados com sintaxe expletiva e ritmos evocatórios, fazendo largo uso do pretérito imperfeito, de inúmeras metáforas, hipálages e elipses, e com o predomínio de frases nominais e reticentes. De sorte que, convergindo esses traços em busca de formas singulares e ampliando – ou até mesmo ultrapassando - os estabelecidos limites da realidade concreta e descritiva, quer pela sublimação, quer pela introspecção dos temas abstratos e sugestivos, tais aperfeiçoamentos desaguarão no que se convencionou chamar de Simbolismo e abriram, por assim dizer, posturas de *avant-garde* para o início do século XX.

De modo que, sem uma plataforma rígida de regras a seguir, até pelos aspectos transgressores e intransigentes das suas origens, na fecundidade criativa do momento, vários artistas serviram-se, com peculiaridades, das inovadoras ideias do Impressionismo.¹⁵

É certo que transpor técnicas da pintura para a literatura impressionista, do quadro para o texto, da tinta para a linguagem exige cautela. São duas manifestações artísticas distintas pela própria matriz: a pintura, estática e invariavelmente descritiva; a literatura, dinâmica e predominantemente narrativa. Uma se apoderando do momento presente, cristalizado pela percepção visual e moldurado pela focalização, apesar do anseio em fixar o devir; a outra, buscando exceder os planos temporais – quase sempre pela memória e no imperfeito pretérito - transmigrando por ambientes e captando situações sequenciadas. No entanto, ambas se apresentam *a posteriori* e são motivadas de maneira teleológica, com seus próprios recursos expressivos – um processo.

Contudo são possíveis aproximações e até mesmo sobreposições. O texto impressionista necessita de certa distância para ser apreciado – à semelhança de um quadro. Com a mesma disciplina, exige um apego aos detalhes, uma intelecção de varredura, oscilando entre indução e dedução, entre a busca de uma síntese que se faz das partes ao todo e de uma análise, executada com método inverso. Do mesmo modo que para fixar os seus motivos pictóricos (uma paisagem, um cabaré, um ensaio de dança, a vitrine de uma loja, a paisagem vista da janela de um trem...) o pintor se posta atento, com elevada percepção sensorial – e também intelectual, especialmente no ato das escolhas (angulação, recorte, luminosidade, paleta de cores...) -, e os executa com veloz destreza quando da captação dos

¹⁵ Segundo Arnold Hauser: “Todo o método do impressionismo, com seus expedientes e ardis, inclina-se, sobretudo, a dar expressão a essa perspectiva heraclitiana e a sublinhar que a realidade não é um ser mas um devir, não uma condição mas um processo” (HAUSER, 1995, p.897).

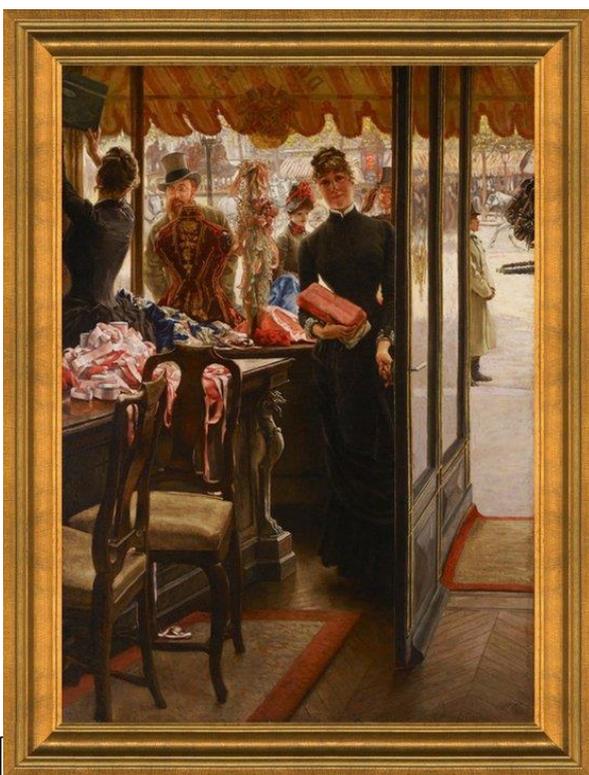


mesmos, o escritor necessita emoldurar sua narrativa, recortando a realidade intencionalmente enfocada, para destacar situações atomizadas que acabam por evocar sensações singulares, que geralmente são engendradas com fragmentos de memória e lapsos temporais, amalgamando registros cronológicos e psicológicos. Vale dizer que, seja observador seja leitor, o receptor necessita estar disposto a também acompanhar as apreensões da realidade e a perceber desfoques, contornos, borrões, sugestões e encadeamentos que, a princípio, aparentam ser periféricos, mas que totalizam a obra.

Guardando as devidas proporções e particularidades, o equivalente paradigmático poderia se dar com a fotografia e o cinema, nos seus respectivos referentes artísticos, estáticos e cinéticos, pelo jogo tríplice entre ocular, objetiva e projeção, no qual estão envolvidos quem filma, o que é filmado e o espectador, além dos respectivos suportes, descobertas e aprimoramentos tecnológicos.

4 Averiguando impressões no *Quincas Borba*

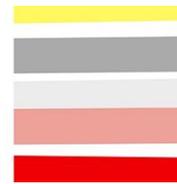
De modo especial, o quadro “La Demoiselle de Magasin” (1885), de James Tissot (1836/1902), integrante da série *Femme à Paris* (1883-1885), chama atenção pelo sutil deslocamento do ponto-de-vista. De pronto, fica evidente que a senhorita – atendente na loja de armarinhos – está abrindo a porta para o incógnito cliente que pretende sair. Ela segura o provável embrulho das compras, das vendas. Ao que tudo indica é uma freguesa, esperada pelo companheiro que se posiciona fora da loja, no passeio. A angulação permite colocar,



146.1 x 101.6 cm, óleo sobre tela,
Galeria Ontario - Canadá

ainda, o observador do quadro como aquele que deixa o interior da loja em direção ao costureiro bulício citadino, com seus transeuntes e veículos de tração animal; porém, independente de quem seja o indicado, ele é encarado frontalmente pela comerciária ou talvez a própria lojista. Uma sugestiva e resumida éfrase poderia ser: “- À *bientôt*”; propondo um certo retorno.

Não obstante, ao deslocar o olhar, percebe-se que há um homem próximo à vitrine. De modo dissimulado, ele espreita a



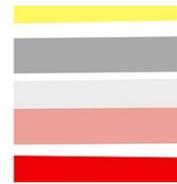
outra vendedora. Ela está de costas, sem possibilidade de ser identificada pelo observador do quadro, mas exposta ao fetichismo do especulador. O jogo de perspectivas se dá pela posição complementar, disseminando possibilidades interpretativas. Ele é um lambe-vitrine, na atitude de flanador, que certamente está interessado nessa outra mercadoria; talvez o real propósito do título dado à pintura.¹⁶ De modo irônico, seu poder de conquista parece estar emasculado pelo manequim - aquele que, pelo ângulo do observador, expõe um espalho e se sobrepõe parcialmente a sua figura. Há ainda outros elementos e seus contornos imaginativos: cadeiras torneadas, toldo listrado tipicamente parisiense, tapetes, fitas – uma, rente ao chão, no aleatório e frívolo formato de coração, etc. que fogem ao propósito do presente trabalho.

O que traz interesse, todavia, é que a cristalização de um momento em seus detalhes, aspergido no cotidiano, e a alternância da sua focalização, ambos são legados frequentes da pintura impressionista – o conhecido “Bar aux Folies-Bergère” (1881), de Édouard Manet (1832/1883) também exemplifica esse inovador proceder pictórico. Na literatura, em paralelo, aparece uma “narração construída com ponto de vista plurifocal”, isto é, angulada “a partir da perspectiva dos vários personagens” (MERQUIOR, 1996, p. 151), expondo situações e ações banais do dia-a-dia.

É o caso dos inúmeros equívocos vivenciados por Rubião, dos quais merece destaque, pelo apatetado ciúme curtido, capaz de embaçar qualquer lucidez, o da “anedota do cocheiro”, desenvolvido pelos capítulos LXXXIX e XC, com Rubião interpretando a insinuação do condutor do tálburi como uma irrefutável aventura extraconjugal de Sofia e Carlos Maria – “o moço da rua dos Inválidos”. Tal desconforto – próximo da calúnia, só se clarifica no capítulo CVI, onde o autor incluso faz questão de colocar o leitor como cúmplice do ludíbrio:

... 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

¹⁶ A expressão francesa *léche-vitrine* que, ao pé da letra, significa lambe-vitrine, caracterizava (e ainda tem esse valor) o perambular de certos homens em busca de prazeres sexuais. A série de James Tissot (1836/1902) elenca várias atividades femininas e, de certo, não foi muito bem recebida. Para cada quadro da *Femme à Paris*, o artista havia projetado um texto respectivo, que seria escrito pelos amigos da época, mas o projeto nunca se efetivou.



muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia,— ruas transversais, onde o tálburi podia ficar esperando.
— Bem; o cocheiro não soube compor. Mas que interesse tinha em inventar a anedota? [...] (ASSIS, 1985, p. 732).

Tais esclarecimentos dirigidos ao leitor se estabelecem como alternativas (“...Ou, mais propriamente...”) e não como afirmações, reforçando o tom especulativo, e dando uma pitada de humor ao problemático quiproquó. Percebe-se, ainda, o “chocalho” em “ia”, aludindo à onomatopeia do deslocar do tálburi (ou, no ideário popular, do pelo andar da carruagem) e renunciando a alienação do ex-professor; a referência à coerência ficcional; e, também, o arremedo shakespeariano.

Outro recurso presente nos textos impressionistas é a quebra do curso linear da narrativa, pausado e deslocado para esclarecimentos a respeito de eventos que já aconteceram ou, então, para anunciar situações vindouras que serão ainda esclarecidas, analepses e prolepses, de sorte que o leitor toma conhecimento das nuances da trama pela mediação do autor onisciente incluso. Essa mediação é feita quase sempre por meio de recursos metalinguísticos e interfere no fluxo dos acontecimentos, restaurando sua decodificação por parte do leitor. É um artifício para prender a atenção, criar ou aplacar expectativas; afinal, como intruso, o narrador tem plena liberdade de posicionamento – da periferia, do centro, de frente, de fora...- tendo domínio de tudo e de todos, eia! Tende ao sumário das situações, fazendo comentários variados, digressivos, de muitos matizes (filosófico, religioso, mitológico, artístico...) que procuram seduzir e, ao mesmo tempo, conduzir o leitor, fazendo-o compartilhar de quaisquer juízos intencionais. Faz questão de destacar que o leitor se encontra perante uma ficção, de uma abordagem dos acontecimentos, rápida e articulada com escolhido ponto-de-vista – aos moldes do debuxo impressionista.

Já instalado no luxuoso palacete de Botafogo, pelo capítulo XXXII, Rubião recebe uma cestinha com morangos e, juntamente, um bilhete assinado por Sofia: “Mando-lhe estas frutinhas para o almoço, se chegarem a tempo; e, por ordem do Cristiano, fica intimado a vir jantar conosco, hoje, sem falta. Sua verdadeira amiga. SOFIA” (MACHADO, 1985, p. 665). Os convivas Freitas e Carlos Maria presenciam a entrega da gentileza:

Rubião não sabia mais que dissesse; afinal tornou atrás e explicou-se; eram da senhora de um seu amigo particular. Carlos Maria piscou o olho; Freitas interveio dizendo que, agora, sim, senhor, estava explicado; mas que, a princípio, o mistério, o arranjo da cestinha, o ar dos próprios morangos, —



morangos adúlteros, disse ele, rindo, — todas essas coisas davam ao negócio um aspecto imoral e pecaminoso; mas tudo ficara acabado. Tomaram em silêncio o café; depois passaram à sala. Rubião desfazia-se em obséquios, mas preocupado. Corridos alguns minutos, estava satisfeito com a primeira suposição dos dois convivas: a de um amor adúltero; achou até que se defendera com demasiado calor. Uma vez que não dissesse o nome de ninguém, podia ter confessado que era, em verdade, um negócio íntimo. Mas também podia acontecer que o próprio calor da negativa deixasse alguma dúvida no ânimo dos dois, alguma suspeita... Aqui sorriu consolado (ASSIS, 1985, p. 666).

A troça do Freitas desloca o adjetivo, ocasionando qualificação subjetiva, tendenciosa e polissêmica pela expressiva hipálage, a tal ponto de embasbacar Rubião e também o leitor — este, porque, no andar da narrativa, apenas no capítulo L, descobre que o escrito do bilhete foi ditado pelo próprio Cristiano Palha e firmado por Sofia. Antes da revelação, porém, no capítulo subsequente, o XXXIII, na sua característica credulidade, discípulo declarado e beneficiado do Humanitismo, amigo do filósofo e cuidador do cachorro, Rubião conjectura (os itálicos são do autor):

Rubião viu-os ir, entrou, meteu-se na sala, e ainda uma vez leu o bilhete de Sofia. Cada palavra dessa página inesperada era um mistério; a assinatura uma capitulação. *Sofia* apenas; nenhum outro nome da família ou do casal. Verdadeira amiga, era evidentemente uma metáfora. Quanto às primeiras palavras: *Mando-lhe estas frutinhas para o almoço* respiravam a candidez de uma alma boa e generosa. Rubião viu, sentiu, palpou tudo pela única força do instinto e deu por si beijando o papel, — digo mal, beijando o nome, o nome dado na pia de batismo, repetido pela mãe, entregue ao marido como parte da escritura moral do casamento, e agora roubado a todas essas origens e posses para lhe ser mandado a ele, no fim duma folha de papel... Sofia! Sofia! Sofia! (ASSIS, 1985, p. 667).

98

Como se sabe, “Sofia” é nome próprio que, declinado, designa sabedoria - um “filósofo” é um amante ou amigo da sabedoria. Porém Rubião se mostra incapaz de interagir com a filosofia, apesar de discípulo filosófico e herdeiro financeiro de Quincas Borba. Ele é fascinado apenas pelo pomposo e pelo imperial, como o espetáculo de uma parada ou desfile monárquico.

Fato é que uma afirmação — como a precedente, pode convencer como verdade em si e, no entanto, estar desprovida de sentido em outras circunstâncias ou assumir ares de deliberado engodo. O leque espectral das relações do sujeito com o seu redor é perfeitamente cambiável — o mundo muda com o homem e o homem muda com o mundo. Reside aí a necessidade de um novo registro da percepção tanto do artista quanto do receptor, no qual o



representado não mais coincide com os motivos da representação e os efeitos antecedem as causas, implicando uma nova captação do mundo – o Impressionismo. No entorno cotidiano, na sua prática diária, ao menos para alguns, tais novidades atingiram a produção de aparatos de decoração, buscando conforto e elegância – como apregoava, entre outros, Willian Morris (1834/1896) e seus *arts and crafts*, ou Émile Gallé (1846/1904), com seus frascos e abajures da *École de Nancy* – atingindo também a arquitetura e o mobiliário – o *Art Nouveaux*.

Já se disse que o peculiar estilo de Machado de Assis e seus recortes da realidade fixaram o modo de ser da corte carioca do *fin-de-siècle*, com suas interações e seus desejos, seus recalques e suas intenções... Afastando-se da composição linear e determinista, como atesta o elenco de obras - *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Esau e Jacó* (1904), *Dom Casmurro* (1899) e, por último, *Memorial de Aires* (1908) - seu estilo eclético e sintético procura na literatura impressionista a sugestão no lugar da afirmação, opta pela elipse ao invés do declamatório, traz concisão no lugar da abundância adjetiva, serve-se da sutileza, em contraponto à obviedade, desloca o foco para dissimular conceitos e ironizar posições, faz uso de metáforas, metonímias, hipálages e outras figuras, à mercê da capacidade interpretativa do leitor. O próprio título do livro já desfoca as atenções de Rubião e se abre em duplicata zombeteira.

Pelo início do livro, no capítulo IV, o leitor é esclarecido:

Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo naufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena (ASSIS, 1985, p. 644 – grifo do autor).

E, no final, o capítulo CCI, traz a pertinente observação:

Queria dizer aqui o fim do Quincas Borba, que adoeceu também, ganiu infinitamente, fugiu desvairado em busca do dono, e amanheceu morto na rua, três dias depois. Mas, vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é provável que me perguntes se ele, se o seu defunto homônimo é que dá o título ao livro, e por que antes um que outro, — questão prenhe de questões, que nos levariam longe... (ASSIS, 1985, p. 806).

É a partir do filósofo Quincas Borba e da sua teoria do Humanitismo¹⁷ que toda narrativa está estruturada. A máxima é pendular: “Ao vencido, ódio ou compaixão; ao

¹⁷ “Como o Pangloss de Voltaire, Quincas Borba é um otimista ridículo. Fazendo do “humanitismo” uma teodiceia absurda, e do seu profeta uma figura grotescamente dogmática, o humorismo machadiano prestava uma homenagem implícita à metafísica de Schopenhauer” (MERQUIOR, 1996, p. 171).



vencedor, as batatas”. Entretanto, Rubião não a assimila: “ — Mas que Humanitas é esse?”; pergunta o declarado discípulo ao mestre (ASSIS, 1985, p.648).

O filósofo está praticamente ausente¹⁸ ao longo do livro - a menos da sua metempsicose, manifesta no cachorro – e, subliminarmente, presente nas delirantes tentativas de Rubião conquistar *sophia*. Quincas Borba acompanha, assim, toda trajetória de Rubião, de Barbacena a Barbacena.

Fechando o périplo, já no capítulo CXCVII, Rubião e o Quincas Borba perambulam pelas ruas da cidadezinha mineira: “Soprava um triste vento, que parecia faca, e dava arrepios aos dois vagabundos” (ASSIS, 1985, p. 805).¹⁹ O afeto cinético e personificado do vento; o paralelo entre sopro e faca – antepondo o efeito à causa e invertendo a lógica experimental; a percepção sensorial (sonora e táctil); e, em especial, a insinuante ideia de corte, que sugere um descarte socioexistencial impassível dos insignificantes “vagabundos” são detalhes conotativos que, sem dúvida, trabalhados no plano da linguagem, visam desacomodar a passividade do leitor.

No derradeiro capítulo, o de número CCI, o narrador questiona, já não sem demora ou adiamento, o título do livro – referência ao filósofo ou ao cão? – e finaliza com um inusitado e impressionante alerta - um imperativo de condutor:

Eia! chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens (ASSIS, 1985, p. 806).

100

Referências

AUMONT, Jacques. *Lumière*, “o último pintor impressionista”. *In*:_____. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. *In*: Obras completas, Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

¹⁸ O filósofo Quincas Borba é, de acordo com Helder Macedo, “a ausência estruturante do livro” (MACEDO, 1991, p.11).

¹⁹ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira em “Linguagem e Estilo de Machado de Assis, Eça de Queirós e Simão Lopes Neto” elenca e comenta traços estilísticos e recursos de linguagem adotados pelos autores. No particular, comenta a expressiva frase do romance *Quincas Borba* (FERREIRA, 2007, p. 47).



BOSI, Alfredo. Brás Cubas em Três Versões. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.6-7, p. 279-317, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/download/116627/114223>. Acesso: 30/06/2019.

CONRAD, Joseph. *O Coração das trevas*; tradução e introdução Marcos Santarrita. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

FERRERA, Aurélio Buarque de Holanda. *Linguagem de Estilo de Machado de Assis, Eça de Queirós e Simão Lopes Neto*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. Disponível em: https://issuu.com/carlosduarte45/docs/aur_liao_buarque_de_holanda_-_lingua. Acesso: 18/06/2019.

GLEDSON, John. Quincas Borba: um romance em crise. *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mael/v4n8/a04v4n8.pdf>. Acesso em 20/06/2019.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes. 1995.

MACEDO, Helder. Machado de Assis: entre o lusco e o fusco. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 121/122, jul. 1991, p. 11. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=121&p=5&o=r>. Acesso: 30/06/2019.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

QUEIRÓS, Eça. *A cidade e as serras*. In: *Obra completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

SANDANELLO, Franco Baptista. Entre a Pintura e a Prosa: O Impressionismo Literário no Brasil Oitocentista. In: CARVALHO, João Carlos (Org.). *Arte e ciências em diálogo*, Coimbra: Gráfico Editor, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/11723099/Entre_a_pintura_e_a_prosa_o_impressionismo_liter%C3%A1rio_no_Brasil_oitocentista. Acesso: 15/05/2019.

[SEM TÍTULO]. A estação: *Jornal Ilustrado para a Família*. Rio de Janeiro. 15 mar. 1889. N.5, p.33, p&b. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/709816/per709816_1889_00005.pdf. Acesso: 11/08/2019.

TISSOT, James. *La Demoiselle de Magasin*, 1885. Óleo sobre tela, 146.1 x 101.6 cm. Disponível em: <https://ago.ca/collection/object/67/55>. Acesso em: 11/08/2019.

Recebido em: 25 de novembro de 2019.

Aprovado em: 08 de dezembro de 2019.