

O romance tragicômico de Machado de Assis

Ronaldes de Melo e Souza (UFRJ)

Introdução

A originalidade do romance machadiano no contexto da literatura nacional e internacional, eis a tese que se pretende demonstrar através da elucidação hermenêutica da estrutura conjuntiva e coesa da forma dramática e da mundividência tragicômica. A concepção machadiana do romance como drama de caracteres se comprova na encenação dos personagens, que se nos apresentam como consciências cindidas em conflitos consigo mesmas e com os outros, e na auto-dramatização do narrador, que se compraz em representar os outros eus, e não o próprio eu. A originalidade do narrador machadiano consiste em atuar como ator dramático, que assume e finge todo gênero de caracteres, desempenhando diferentes papéis, articulando uma alternância vertiginosa de perspectivas ou máscaras narrativas, modulando vários pontos de vista, sempre recusando a inflexão inercial de se imobilizar na representação doutrinária de um só papel, na adoção monológica de uma visão de mundo pretensamente normativa.

O narrador que finge múltiplas vozes ou que realiza a *mimesis* de várias atitudes nada tem de volúvel. Pelo contrário, cumpre a sublime função dramática de legítimo mediador dos sentidos culturalmente consentidos pelos diversos estratos sociais da comunidade histórica. Exemplo extremo e sério da representação da alteridade, o

narrador singularizado como fingidor representa a disputa das ideologias em luta, e não o primado epistemológico de uma ideologia em particular. Além da mobilidade dos gestos e dos atos do narrador multiperspectivado, a originalidade do romance machadiano também se verifica na mundividência tragicômica do *Satyrikon* dionisíaco, que subage na urdidura poética dos dramas de Eurípides e Shakespeare. A reversa harmonia da tragédia e da comédia, poematizada por William Shakespeare sob a forma do drama e por Machado de Assis sob a forma do romance, constitui o testemunho eloqüente da perenidade do *Satyrikon* do deus do duplo domínio da luz e da treva, do bem e do mal, da vida e da morte. O drama encenado pelo narrador machadiano se notabiliza como tragicômico, na acepção originalíssima da mundividência dionisíaca, e não somente no sentido secundário da fusão do trágico e do cômico. A fim de demonstrar a tese proposta, necessário se torna elucidar a origem dionisíaca do drama tragicômico e a sua vigência no romance *Quincas Borba*.

O drama tragicômico de Quincas Borba

No prólogo da segunda edição de *Quincas Borba*, Machado de Assis reafirma o parentesco entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o romance protagonizado pelo filósofo do humanitismo.

A convergência ocorre em duas seções narrativas de *Quincas Borba*. A primeira, no capítulo treze, refere-se à carta recebida por Rubião, em que Brás Cubas lhe comunica o falecimento de Quincas

Borba. A segunda, no capítulo cento e cinquenta e nove, descreve a reação de Sofia ao ler a carta em que Maria Benedita confessa a sua felicidade junto do marido Carlos Maria. Brás Cubas e Rubião se relacionam como discípulos de Quincas Borba. Sofia se aproxima de Brás Cubas na visão irônica do narrador, que a representa com nojo na alma e desprezo pelas mãos, provocados pela confissão de alegria conjugal da amiga. Sob o impacto da notícia, Sofia transpõe em vida o limiar da morte, assumindo, ainda que provisoriamente, a condição existencial do defunto autor:

“Sofia meteu a alma em um caixão de cedro, encerrou o de cedro no caixão de chumbo do dia, e deixou-se estar sinceramente defunta. Não sabia que os defuntos pensam, que um enxame de noções novas vem substituir as velhas, e que eles saem criticando o mundo como os espectadores saem do teatro criticando a peça e os atores” (MACHADO DE ASSIS, 1988b, 230).

No capítulo cento e doze, o narrador louva o método dos velhos livros, “em que a matéria do capítulo era posta no sumário: ‘De como aconteceu isto assim, e mais assim’” (171). Em *Quincas Borba*, o procedimento metatextual da sùmula exegética não se aplica às seções narrativas, mas ao título da obra. O nome do filósofo supõe a metalinguagem crítica do humanitismo. Apesar das diferenças de pessoa gramatical e da forma mais compacta ou menos livre da narração, o romance borbista se irmana com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, sobretudo porque põe em ação o pensamento que se divulga no princípio de humanitas e na lei da equivalência das jane-

las. Ambos convergem na adoção da forma dramática de fabulação, que se caracteriza pela subordinação do texto narrativo ao metatexto do humanismo e do bivocalismo da consciência em polêmica consigo mesma. As versões romanescas de um mesmo drama protagonizado por Brás Cubas e Quincas Borba constituem o testemunho inequívoco do estatuto calculado da arte machadiana. A invenção narrativa do defunto autor e a encenação do drama tragicômico do filósofo humanista mutuamente se clarificam.

No capítulo sexto de *Quincas Borba*, o inventor do humanismo se vale da morte da avó para expor ao discípulo Rubião o sentido do novo sistema filosófico. De acordo com a explanação borbista, a sege que atropelou e matou a sua avó confirma o princípio de humanitas. A motivação humanista da ocorrência se traduz no argumento de que o cocheiro, compelido pela fome, fustigou as mulas para satisfazer mais prontamente o seu apetite. Aconteceu, no entanto, que encontrou um obstáculo – a avó do filósofo – e teve de derrubá-lo. Quincas Borba conclui o raciocínio, enfatizando que o acontecimento resultou de “um movimento de conservação: Humanitas tinha fome. (...) Humanitas precisa comer.” Ao perceber que Rubião não se conforma com a morte da pobre mulher, o filósofo lhe assegura que não há morte.

Na alternância eterna da expansão e da contração, subage o princípio indestrutível de humanitas. Mundo e homem se afeiçoam e se correspondem no ritmo do devir. A forma humana e mundana de tudo que existe surge e desaparece no fluxo ininterrupto do tempo,

mas a força formativa da totalidade cosmo-antropológica perdura para sempre. A morte significa o início de uma nova vida, e não somente o fim de um determinado regime existencial. Tudo se forma e se transforma no incessante movimento de criação e nadificação. No drama cosmo-antropogônico do humanitismo, nada se perde, porque o aniquilamento de um ser propicia o surgimento de um outro. O lucro e o prejuízo são relativos. Não comprometem a economia geral da existência. De acordo com a mundividência do borbismo, que constitui uma versão tragicômica das cosmogonias e escatologias tradicionais, os valores supremos do idealismo devem ser confutados, e não cultuados. Quincas Borba contesta o primado moral da ação edificante com o argumento humanitista de que a preservação da comunidade depende da guerra, e não da paz. Para demonstrar o caráter benéfico da conduta belicosa, apresenta a Rubião o exemplo de duas tribos famintas diante de um campo de batatas, capaz de satisfazer a necessidade alimentar de uma só das sociedades tribais. O pregador do humanitismo solicita do discípulo o reconhecimento da atitude absurda dos pacifistas:

A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se, pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas. (MACHADO DE ASSIS, 1988b, 28).

Os episódios da morte da avó e da disputa das tribos famintas são ironicamente justapostos no capítulo sexto como sùmulas didáticas do princípio do humanitismo. A equivalência funcional implica a similaridade dos fatos narrados. Os acontecimentos não se combinam na ordem lógica da correlação consecutiva, mas se representam como variações em torno de uma mesma lei narrativa, que se compagina no postulado filosófico de humanitas. A subordinação dos axiomas de conduta ao primado teórico do humanitismo transforma os personagens de *Quincas Borba* em protagonistas do processo de alienação da sociedade. O ditame de que humanitas precisa comer desencadeia a luta de todos contra todos. No mundo regido pela antropofagia social, não resta outra alternativa, senão comer ou ser comido. O alcance exegético do sistema filosófico do humanitismo não se limita à desconstrução satírica do positivismo e da doutrina naturalista, mas se distende na perspectiva mais ampla da representação dos atos regulados pela trama das relações humanas no regime social da exploração generalizada. A ironia suprema do romance machadiano reside na elaboração de uma teoria atribuída a um filósofo louco, mas que corresponde ao comportamento alienado de homens socialmente considerados normais.

O relacionamento entre o mestre e o discípulo sintetiza o intercâmbio do vencedor e do vencido no sistema do humanitismo. Quincas Borba submete Rubião ao regime da nova filosofia e o convence a adotá-la como regra de conduta para bem viver. O discípulo assimi-

la a doutrina do poder e suplanta o mestre. A reversibilidade das situações simultaneamente equivalentes e opostas determina o mecanismo estrutural do enredo de *Quincas Borba*. A análise das seqüências do romance, efetivada por Teresa Pires Vara, permite concluir que a correlação reversível do filósofo e do aprendiz de humanitismo constitui a matriz narrativa do drama representado:

(...) o esquema elementar que caracteriza a narrativa-padrão se desdobra em duas seqüências equivalentes e complementares, caracterizando, por um lado, as relações degradadas entre Palha, Sofia e Rubião no processo de exploração do capitalista; por outro lado, define as relações entre Camacho e Rubião, num processo equivalente que, estruturado por um sistema de encaixe, permite novo desdobramento nas seqüências seguintes. Enquanto a exploração de Palha e Sofia se desenvolve na seqüência principal (I-LXXIX), o processo de exploração de Camacho se desenvolve numa seqüência secundária (LIV-LXXIX), como variante objetiva do modelo. (VARA, 1976, 44)

Herdeiro da fortuna de Quincas Borba, Rubião se transfigura. O poder que lhe confere o dinheiro no sistema político de hierarquia e coerção da sociedade pautada pelo valor econômico descerra-lhe o amplo horizonte do sentido compendiado na fórmula vitoriosa do apólogo das batatas. Somente ao abandonar a condição subalterna de professor e assumir a posição privilegiada de capitalista é que compreende o alcance significativo do ditame de humanitas. No capítulo dezoito, o narrador ironiza a conversão humanitista do personagem que se torna capaz de decifrar o enigma das batatas ao caracterizá-la

como decorrência pura e simples da substituição do ponto de vista do vencido pela visão do vencedor:

“– Ao vencedor, as batatas!

Tão simples! tão claro! (...) Ia descer de Barbacena para arrancar e comer as batatas da capital. (...)

Gostava da fórmula, achava-a engenhosa, compendiosa e eloqüente, além de verdadeira e profunda. (...)

Não a compreenderia antes do testamento; ao contrário, vimos que a achou obscura e sem explicação. Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor meio de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão.” (MACHADO DE ASSIS, 1988b, 42)

Na equação humanitista da vontade de potência, ser vencedor significa comer. Os vencidos são comidos. As batatas designam os objetos comestíveis, que se classificam de acordo com a voracidade dos poderosos. Endinheirado, Rubião pretende comer Sofia, que se finge disposta a satisfazer o apetite do capitalista a fim de auxiliar o marido, que deseja abocanhar o dinheiro do falso conquistador. Ávido de notoriedade, Rubião se torna sócio do jornal de Camacho com o deliberado propósito de se promover através da publicação dos atos que lhe confirmem a nobreza de caráter. Astuciosamente, Camacho absorve o investimento monetário de Rubião e se torna proprietário exclusivo da empresa jornalística. Os fatos narrados ilustram o princípio de reversibilidade, que articula a estrutura de seqüências narrativas simultaneamente opostas e equivalentes. Na primeira, Rubião persegue Sofia e consegue dominar-lhe o marido. A situação se inverte, e Rubião vem a ser dominado pelo casal. Na segunda,

Rubião inicialmente domina Camacho, mas ao fim aparece submetido ao domínio do jornalista.

As vicissitudes dramáticas dos personagens que intercambiam posições no sistema de dominação social obedecem ao estatuto calculado do enredo persecutório do humanitismo. Os agentes que protagonizam o drama da perseguição desencadeada pela fome de humanitas realizam um verdadeiro mimetismo da violência geral, em que o violento vem a ser violentado, e o violentado assimila o poder do violento, num rodízio permanente do perseguidor que se torna perseguido e do perseguido convertido em perseguidor. Na sociedade organizada sob o regime do impulso predatório, os seres humanos se relacionam como predadores e presas, que se revezam no círculo vicioso das violentações e agressões recíprocas. O valor monetário, na economia capitalista, aciona o dispositivo do ritual persecutório, e todos aparecem comprando ou sendo comprados. A exploração advogada pelo capitalismo constitui notável ilustração de uma fase do movimento universal da espoliação preconizada pelo humanitismo.

Ao determinar a existência do centro unificador do sentido do mundo, o homem interioriza o sentido de todas as manifestações entitativas, edificando o seu poder sobre as ruínas de um universo anterior, como nas seqüências das gerações divinas do poema teocosmogônico de Hesíodo. O ente em geral, projetado pelo sujeito imperial, aparece como negação projetiva da alteridade. Os atos que disponibilizam o conhecimento revelam o mundo prefigurado no mitologema grego do homem e consumado no filosofema cartesiano

da subjetividade. A fulguração ofuscante do sujeito confinado no ângulo fixo de sua mundividência estática obscurece a luz natural do mundo, porque submete o dinamismo sensível da matéria da vida ao dispositivo inteligível da estrutura *a priori* da subjetividade. Desintegradas pelo atomismo representacional dos esquemas de inteligibilidade do sujeito imperial, as coisas perdem a carnadura concreta e se transmutam em simulacros.

A vontade de potência da subjetividade se representa na projeção do mundo que espelha a sua constituição transcendental, traduzindo as suas valorizações, preferências e escolhas. No regime monádico do sujeito imperial, os outros eus se reduzem ao nível infra-ôntico dos objetos manipuláveis. A insana disputa de todos contra todos, que se dramatiza no romance *Quincas Borba*, decorre da vocação despótica do intelecto voluntarioso. O predomínio da guerra se justifica como meio de resolver os interesses em conflito. A versão romanesca do princípio de humanitas submete o sistema axiológico da tradição humanista da civilização ocidental a uma desconstrução radicalmente irônica, sobretudo porque mostra que o humanismo constitui a essência recôndita do humanismo. Nos domínios do mundo criado à imagem e semelhança do homem, todos são perseguidores e simultaneamente perseguidos, porque vivem sob o acicate do mecanismo da perseguição de um centro de poder que somente pode ser assumido por um mandatário. Efeito teórico da constituição ontológica, e não simplesmente econômica do homem ocidental, o

novo humanismo machadiano assegura que o homem não é apenas o veículo, mas também o passageiro e o cocheiro de humanitas.

O humanismo compendiado no sistema do humanitismo implica o reconhecimento da vigência histórica da lógica da perseguição ou da dialética da violência solidariamente vinculada à metafísica da subjetividade. O homem violento atua como sujeito imperial, que não reconhece a alteridade do outro. O *cogito* cartesiano limita-se a conjecturar a simples distinção numérica, não se dignando a considerar o diferir qualitativo do outro. Cartesianamente, viver não significa conviver, nem existir equivale a coexistir, porque o outro eu não se concebe, senão como objeto de uma inferência analógica. A filosofia inglesa extrai conseqüências imediatas dessa teoria atomizada do sujeito humano. Hobbes concebe a pulsão da subjetividade como egoísmo belicoso, que provoca a luta de todos contra todos. Diversos pensadores compartilham a concepção hobbesiana, principalmente Bentham, que a desdobra na teoria do utilitarismo. Em oposição ao egocentrismo, os moralistas advogam a simpatia como ideal comunitário da existência. Shaftesbury, Hutcheson e Hume apregoam os valores sociais da benevolência, do amor ao próximo e da justiça. O apelo à solidariedade culmina no livro intitulado *Teoria dos sentimentos morais* do economista Adam Smith (LAÍN ENTRALGO, 1983, p. 32-79).

O axioma básico da teoria moral de Adam Smith consiste em exortar o homem a comportar-se de modo a suscitar assentimento e simpatia de um espectador imparcial. O preceito do economista pre-

ludia o imperativo categórico de Kant. No capítulo quinto da segunda parte de sua obra denominada *O formalismo na ética e a ética material dos valores*, Max Scheler refuta a ética da simpatia propugnada pelo moralismo smithiano com o argumento de que o sentimento moral não avalia o pendor ético da própria pessoa, mas deriva-o de um espectador ou juiz imparcial. Além disso, nem todo juízo ético se exprime num sentimento de simpatia, bastando conferir o diálogo da consciência de um sujeito que avalia o sentido de sua vida, confirmando o que lhe convém e renegando o que lhe causa prejuízo. Que significa a simpatia para um homem inocente, mas socialmente considerado culpado, senão o absurdo de ter que assumir a culpabilidade, simplesmente porque todos se revelam antipáticos à sua causa? E que dizer, afinal, do sujeito destituído de consciência moral, mas que cinicamente consegue angariar a simpatia dos jurados?

Importa observar que a ética da simpatia coaduna-se com o utilitarismo preconizado por Jeremy Bentham em sua *Deontologia ou A ciência da moralidade*. A moral do egoísmo reforça a ética da solidariedade. Para a deontologia, o egoísmo se torna abominável somente quando se manifesta de modo absoluto, esquecendo-se de ativar a simpatia alheia. O sujeito deve ser benévolo e simpático a fim de granjear a benevolência e a simpatia dos outros. Além de se mostrar simpático, o egoísmo de Bentham se revela filantrópico. Centrada em si mesma, a subjetividade sente-se compelida ao uso de duas violências contra a alteridade do outro eu: 1º) aceitando-a sim-

paticamente, porque corresponde aos seus interesses racionais, afetivos e volitivos; 2º) recusando-a antipaticamente, porque não se ajusta aos reclamos voluntariosos de sua disposição anímica. No sistema deontológico, a simpatia e a antipatia são comandadas pelo impulso egoísta do sujeito imperial. A invocação do humanismo e da ética da solidariedade e do amor não altera em nada a lógica da representação persecutória. Até mesmo porque a tradição milenar do humanismo constitui o fundamento da subjetividade despótica. Compreende-se, portanto, o motivo por que Machado de Assis não indica uma solução para o drama da existência submetida à trama da violência. O problema não se resolve doutrinariamente, porque depende da resolução de todos e de cada um dos seres humanos.

A representação de humanitas como princípio que configura o universo ficcional de *Quincas Borba* se aperfeiçoa no decurso da elaboração do romance. A versão definitiva, estampada em livro pelo editor Garnier, resultou das modificações decisivas a que foi submetida a primeira publicação no quinzenário *A estação* (Machado de Assis, 1969). Na revisão acurada do autor, a seqüência linear e cronológica da narrativa publicada na revista se transmuta na forma dramática da justaposição descontínua dos eventos narrados. A trama lógica das ações se converte na propulsão dialética do drama de paixões. O efeito mais tangível da sutileza artística com que o romancista alterou a estrutura narrativa se revela na conversão dos capítulos vinte e vinte e um da primeira redação nos capítulos um e dois da versão definitiva do romance. Reordenados e estilisticamente reduzi-

dos a duas cenas breves, os capítulos primeiro e segundo são funcionalmente justapostos como representações dramáticas do litígio de vozes na interioridade anímica de Rubião. No primeiro capítulo, o herdeiro da fortuna de Quincas Borba aparece fitando a enseada de Botafogo. O narrador ironicamente acentua que o olhar do novo capitalista avidamente se apropria do mundo circundante ao mirar as chinelas, a casa, o jardim, os morros, o céu.

A assimilação do humanitismo se traduz na supervisão geral do sujeito revestido do poder que lhe confere o dinheiro e na reflexão de que os males dos outros rendem o seu próprio bem. O romance se inicia, portanto, com o reconhecimento irônico do supra-senso da fórmula das batatas. O pobre professor, que não compreendia o sentido alegórico da luta das tribos, deixa a condição de vencido e assume a estatura do vencedor, que lhe permite decifrar o que lhe parecia enigmático. A significação obscura subitamente se clarifica, sobretudo porque a fórmula tautegoriza o seu próprio ser, e não se limita a alegorizar uma outra existência. A abstração alegórica se concretiza na dicção que simboliza a sua vitória. Além de assumir a teoria do humanitismo, Rubião adota a lei da equivalência das janelas para resolver os impasses de sua consciência, conforme se verifica no segundo capítulo:

“Que abismo que há entre o espírito e o coração! O espírito do ex-professor, vexado daquele pensamento, arrepiou caminho, buscou outro assunto, uma canoa que ia passando; o coração, porém, deixou-se estar a bater de alegria. Que lhe importa a canoa nem o canoero, que os olhos de Rubião acompanham, arregala-

dos? Ele, coração, vai dizendo que, uma vez que a mana Piedade tinha de morrer, foi bom que não casasse; podia vir um filho ou uma filha... – Bonita canoa! – Antes assim! – Como obedece bem aos remos do homem! – O certo é que eles estão no céu!” (MACHADO DE ASSIS, 1988b, p. 21-2).

O princípio do humanitismo, intimamente associado à lei da equivalência das janelas, preside à gênese e ao desenvolvimento dramático da estrutura narrativa de *Quincas Borba*. A intimidade ambivalente da consciência se desdobra no conflito intersubjetivo dos personagens submetidos ao sistema de hierarquia e coerção da sociedade. No capítulo noventa e seis, que desempenha a função de súpula exegética das ações e dos gestos motivados pela forma tirânica do comportamento social, o narrador ironiza as comoções opostas do diretor de banco. A primeira se refere ao sentimento de inferioridade que o subjuga na audiência com um ministro de Estado, que o trata com absoluto desdém. Humilhado e ressentido, o diretor se dirige à casa de Palha, que o recebe com as medidas e os apoios de cabeça. Imediatamente o diretor se reanima, adota o estilo superior, distanciado e desdenhoso do ministro e submete Palha a uma situação vexaminosa. No mundo regido pelo ditame de humanitas, o agredido e o agressor se revezam no interminável processo da agressão generalizada. O comportamento do diretor exemplifica a transposição da lei da equivalência das janelas para o amplo domínio do relacionamento público. Subjugar e tyrannizar o outro equivale a compensar uma atitude subalterna.

A funcionalidade artística da lei da equivalência das janelas se consoma na representação do drama tragicômico de Rubião. Os primeiros sintomas da alienação do personagem transparecem nos monólogos que se alternam em sua consciência dividida. Uma voz o recrimina por desejar a mulher do Palha, e a outra o liberta do sentimento de culpa, atribuindo a Sofia a iniciativa da sedução. No capítulo vinte e sete, as vozes em litígio são demarcadas por travessões, sublinhando a cisão de uma consciência que discute consigo mesma. O fenômeno da alternância dos monólogos como expressão dramática do desdobramento da personalidade continua no capítulo quarenta cinco. Desdobrado no eu e no outro, Rubião se acusa e se defende ao sofrer o impacto dúbio do amor por Sofia e da lealdade devida ao suposto amigo Palha.

Os monólogos de Rubião são monodialogos, que lhe traduzem a cisão e o desdobramento da personalidade. No acordo e desacordo consigo mesmo, o personagem se duplica e se contempla como uma outra pessoa. Ao se alienar de si mesmo e assumir a máscara do filósofo do humanitismo, Rubião chega ao limite extremo da heteromorfose, que consiste em ouvir a voz interior da consciência como se fosse a enunciação de Quincas Borba.

Na representação da heteromorfose de Rubião, que se expressa no anelo dramático de adotar a personalidade revestida do poder imperial, o narrador machadiano atinge o máximo de sua perfeição artística como encenador de dramas tragicômicos. A mascarada e a pseudomorfose do ex-professor travestido de imperador adquirem o

sentido de uma peça em que se interpenetram os estilos opostos da tragédia e da farsa, do sublime e do grotesco, do patético e do ridículo. No capítulo oitenta e um, o aspirante a imperador, antes de cuidar da noiva indispensável à celebração das pretendidas bodas, imagina as pompas matrimoniais, os grandes e soberbos coches, o cocheiro fardado de ouro, os condes, cristais da Boêmia, louça da Hungria, vasos de Sèvres, etc. No capítulo subsequente, o narrador assinala que as noivas imaginadas por Rubião constituem variações figurativas de Sofia.

A mascarada sublime e grotesca culmina no penúltimo capítulo. Abandonado pela tribo faminta dos comensais da capital, que lhe devoraram a fortuna nos comes e bebes e nos golpes financeiros, Rubião retorna à condição de exterminado. Ensandecido e sem nenhuma batata que lhe assegure a sobrevivência na sociedade dos esfomeados, volta para a cidade natal, onde acaba morrendo de inanição.

O apólogo do campo de batatas adquire na hora da morte de Rubião um sentido que suplanta a distinção possível de dois modos discursivos, um prescritivo e outro narrativo. Se é certo que a moralidade tem por objetivo decifrar o enigma da narrativa, também é verdade que a narrativa realiza a osmose da forma e do sentido, de modo que o matiz significativo transcende o significado prefixado na súmula didática. Encalçando os passos da revolução poética a que La Fontaine submeteu a tradição literária do apólogo ou da fábula moralizante, o narrador machadiano introduz uma discreta reflexão irônica

no ditame de humanitas. Ao invés de representar realisticamente a verdade, o apólogo machadiano das batatas questiona a verdade da representação. A morte do herói coroado de nada atinge a plenitude da representação tragicômica do destino humano quando se compreende que o narrador ironiza a fórmula imperial através da utilização da gíria como recurso expressional, conforme se demonstra no belo estudo de J. Mattoso Câmara Jr. sobre a gíria em Machado de Assis (CÂMARA Jr.,1977, p. 135-143).

Câmara Jr. observa que as batatas têm um sentido pejorativo na gíria brasileira. O lingüista inicialmente argumenta que “uma batata” equivale a “uma tolice”, e que o adjetivo “batatal” exprime aprovação zombeteira e petulante. Acrescenta, em seguida, que a frase “Vá plantar batatas!” conota desprezo e repulsa. De acordo com essa ordem de raciocínio, o sentido do apólogo evocado por Rubião no derradeiro instante de sua vida nada tem a ver com a lei do mais forte. A expressividade da gíria consiste em desprezar o vencedor, mandando-o “às batatas”.

Temos assim a gíria como uma espécie de forma interna do preceito filosófico do Quincas Borba. Externamente há o endeusamento do vencedor; e, internamente, está a irrisão da sua vitória. Ele vai às batatas num duplo sentido – material e simbólico. E “é o sentido simbólico, sutilmente estruturado na base da gíria, que transfere o apólogo para um niilismo desencantado e definitivo” (Câmara Jr., 1977, 143).

A ironia do narrador singularizado como encenador do drama tragicômico de Rubião se perfaz no reconhecimento de que a lei do contraste regula o ritmo do mundo em que se exerce a experiência do homem submetido ao regime imperial da vontade de potência. No capítulo quarenta e cinco, o narrador ironicamente conclui que a mundividência tragicômica se impõe como a forma suprema do conhecimento compatível com o estatuto ambíguo e reticente da natureza humana. Na visão armada do narrador machadiano, o otimismo triunfante dos deslumbrados e o pessimismo resignado dos atrabiliários se revelam simplórios, porque não se dão conta de que a contradição se inscreve no ser do homem e do mundo. Em consonância com o princípio da reversibilidade dos contrários, que articula a estrutura do romance *Quincas Borba*, as almas se revezam no rodízio universal da alegria e da dor.

No final do romance, o narrador sublinha que a miséria do vencido e a megalomania do imperador mutuamente se implicam, gerando o supra-senso da tragicomédia da vida que se agita na gestação incessante das compulsões do desejo de realeza. De nada vale aconselhar o comedimento da razão contra a desmesura da paixão. O impulso passional da existência suplanta os argumentos racionais. No regime imperial da vontade de potência, prevalecem as personalidades emprestadas, que preferem uma coroa de nada ao desamparo social dos exterminados pela fome de humanitas. No tom sério-jocoso que notabiliza o analista sutil dos caracteres contraditórios, o narrador reconhece que a ilusão da consciência nadifica a consciên-

cia da ilusão. Por isso mesmo, solicita do leitor de sua obra uma atitude crítica, que seja capaz de perceber que a contradição constitui um tropo vital, e não simplesmente retórico, porque pertence ao drama tragicômico da natureza humana:

“Eia! chora os dous recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma cousa. 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.” (MACHADO DE ASSIS, 1988b, p. 277)

Referências Bibliográficas

CÂMARA JR., J. Mattoso. Ensaios machadianos. 2. ed. Rio-Brasília: Ao Livro Técnico-I.N.L., 1977.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. **In:** Vários escritos. S. Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 15-32.

HOY, Cyrus. The Hyacinth Room: An Investigation into the Nature of Comedy, Tragedy, and Tragicomedy. New York: Knopf, 1964.

LAIN ENTRALGO, Pedro. Teoria y Realidad del Otro. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

MACHADO DE ASSIS. Crítica Teatral. Rio-S.Paulo: W.M.Jackson Inc. 1961a.

MACHADO DE ASSIS. Crônicas, Rio-S.Paulo: W. M. Jackson Inc. 1961b. v. 3 e 4.

MACHADO DE ASSIS. Quincas Borba. Edição crítica elaborada por Antônio José Chediak e pela Comissão Machado de Assis e respectivo Apêndice. Rio: I.N.L.MEC, 1969.

MARVIN, T. Herrick. *Tragicomedy: Its Origin and Development in Italy, France and England*. Urbana, University of Illinois, 1955.

STYAN, J. L. *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

VARA, Teresa Pires. *A mascarada sublime (Estudo de Quincas Borba)*. S. Paulo, Duas Cidades-Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.