

## SÁTIRA E HUMOR EM MACHADO DE ASSIS: DOIS CASOS EXEMPLARES\*

---

JULIANA SANTINI\*\*

REJANE CRISTINA ROCHA\*\*\*

---

### RESUMO

Este artigo promove uma análise comparada entre o conto “O caso da vara” e o romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, observando de que modo a sátira e o humor inserem-se no projeto estético machadiano no que diz respeito à configuração de um “realismo de avaliação”. Nos dois textos, narrador e focalização projetam uma dimensão crítica por meio das formas do cômico mencionadas, permitindo visualizar a composição do “intervalo social menor” que, segundo Alfredo Bosi, caracteriza o Realismo brasileiro sob Machado de Assis.

PALAVRAS-CHAVE: sátira, humor, realismo.

---

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.

*Machado de Assis*

### INTRODUÇÃO

O recorte que se propõe para este artigo pode ser visto como um desdobramento de um ponto de vista crítico que já se configura como verdadeiro truismo: o fato de que a ficção machadiana configura-se como uma realização ímpar no contexto da literatura realista brasileira, quicá universal, a se concordar com a opinião de Antonio Candido.

---

\* Essas reflexões originaram-se de conferência proferida pelas autoras no Curso de Extensão Universitária “A obra de Machado de Assis”, promovido pelo Curso de Letras da Unesp, Câmpus de Araraquara, entre os meses de setembro e novembro de 2008.

\*\* Professora da Universidade Federal de Uberlândia (Uberlândia, MG).  
E-mail: santini.juliana@uol.com.br

\*\*\* Professora da Universidade Federal de São Carlos (São Carlos, SP).  
E-mail: rejane@ufscar.br

Ian Watt oferece o ponto de partida para a discussão quando, no último capítulo do seu *Ascensão do romance*, discutindo os impasses do romance realista, dividido entre o que seria uma apresentação e uma avaliação da realidade, pondera que há uma tendência crítica que equipara “o realismo no romance à ênfase na sociedade e não no indivíduo [e que exclui] da principal tradição realista os autores que investigam a vida interior de suas personagens” (WATT, 2007, p. 256).

Sabe-se que a crítica literária em torno da produção machadiana já apontou que a atualidade da ficção do autor, que tanto diz sobre cada um de nós, das “cavernas” que seriam exploradas pela narrativa do século XX, deve-se justamente à apresentação das mazelas sociais agregada à avaliação dessas mazelas quando implicadas na subjetividade do indivíduo. A citação de Watt não surge, aqui, como julgamento da crítica, mas sim para refletir de que forma a organização das instâncias narrativas, mais especificamente do narrador e da focalização, assim como os expedientes da sátira e do humor, contribuem para que, ao lado de Jane Austen, Machado de Assis possa ser considerado exemplar no que diz respeito à percepção simultânea do dado objetivo e do dado subjetivo, na representação em paralelo da realidade social de um contexto histórico específico e do íntimo convulsionado do indivíduo inserido nesse contexto.

Para examinar a questão em termos mais concretos, há que se observar de que maneira a apreensão e a elaboração ficcional do que Bosi (1999) chama de “intervalo social menor” se dão a partir dessa perspectiva, na ficção machadiana.

O intervalo social menor é discutido por Bosi nos seguintes termos: o crítico observa que Machado de Assis representa as relações sociais muito frequentemente a partir da exposição de suas assimetrias. Tais assimetrias, que não se restringem a poder financeiro ou posição social, são retratadas a partir dos intervalos mais curtos entre os que, em determinadas situações, por motivos vários, detêm algum poder em prejuízo de outrem. A corrosão das relações humanas é retratada, por exemplo, pelo desnível existente entre o senhor e o agregado, ou entre o negro forro e o escravo, ou entre quem presta um favor e quem deve um favor. Isso porque, sublinhe-se, o intervalo menor pressupõe uma investigação que não se detém apenas no problema social em si, mas que reflete sobre como o indivíduo o sofre e como ele introjeta esses

desníveis subjetivamente. A distância real pequena entre as classes sociais, por exemplo, avulta-se dentro do indivíduo e a exploração do intervalo social menor expõe isso.

A análise do conto “O caso da vara” e alguns dos episódios do romance *Quincas Borba*, em que a assimetria das relações sociais é exposta por meio da sátira e do humor, fornece o caminho para refletir acerca do modo como os dados objetivos e subjetivos são representados esteticamente no conto e no romance machadianos.

#### A SÁTIRA NO CONTO “O CASO DA VARA”

Diante das dificuldades encontradas pela crítica na delimitação e na definição do que seja a sátira, é possível identificar no satírico um traço recorrente: o fato de que se trata de um discurso empenhado. Reformar, moralizar, corrigir, restaurar, converter são alguns dos inúmeros vocábulos empregados para tratar dos objetivos do discurso satírico e todos eles apontam para a premissa de que a sátira “[...] utiliza-se das noções de ideal e de dever-ser, integra-se a um conjunto de valores que permitem delimitar o que seja moralmente condenável, irracional etc.” (SOETHE, 1998, p. 23). Há um aspecto recorrente no discurso satírico, qualquer que seja sua forma de realização, seu alvo e seu alcance: é sua visada ética.

É popular, e nem por isso equivocada, a relação direta que, habitualmente, é estabelecida entre sátira e crítica e, sob os vocábulos que anteriormente foram arrolados para falar dos objetivos do discurso satírico – reformar, moralizar, corrigir, restaurar, converter –, repousa a ideia de recusa a algo indesejado. A sátira é motivada pela insatisfação, ou, na lúcida colocação de Bosi (1993, p. 163), é o “lugar de onde se move a sátira é, claramente, um topos negativo: a recusa aos costumes, à linguagem e aos modos de pensar correntes”, e a crítica é a reação contra um estado de coisas que o satirista julga inadequado.

É na faculdade de julgar que se encontra a face ética do ofício satírico, já que “o satirista tem de selecionar suas absurdidades, e o ato de selecionar é um ato moral” (FRYE, 1973, p. 220). São as absurdidades que se tornarão alvo do discurso satírico e estas são selecionadas de acordo com critérios subjetivos, ideológicos, históricos etc., que se enfeixariam sob a designação genérica de “valor”.

A sátira é, portanto, *utopia ex negativo*, uma vez que argumenta em favor de uma norma a partir da superexposição de seu desvio. Nesse sentido, se há uma distância entre o discurso satírico e todos os outros tipos de discurso empenhados no convencimento, entre eles a utopia, ela reside no fato de que, na sátira, a superexposição do desvio e a crítica não levam à explicitação da norma que o satirista defende. Esta permanece subentendida e pode, mesmo, ser identificada quer com objetivos revolucionários, quando auxilia a transformação de uma ordem de coisas vista como caduca, quer com objetivos conservadores, quando reitera a conservação da ordem vigente.

\*\*\*

No conto, Damião, jovem seminarista sem vocação religiosa, foge do seminário. Sem saber ao certo a quem recorrer e temendo o pai, que o levaria debaixo de pancadas de volta ao claustro, e não podendo confiar no padrinho, cuja tibieza de caráter em nada lhe ajudaria em um momento de crise, recorre a Sinhá Rita, jovem viúva, conhecida da família, cuja principal ocupação era instruir meninas nos ofícios de rendeira. O desespero de Damião, que à primeira vista parece ser responsável pelo fato de Sinhá Rita apadrinhar o garoto na sua intenção de não retornar ao seminário, torna-se na verdade irrelevante, avultando em primeiro plano certo orgulho da jovem viúva que aparenta manter o padrinho do seminarista sob determinado jugo afetivo.

Toda a ação se passa no intervalo de um único dia, durante o qual Damião convive, entre risos e anedotas, com Sinhá Rita e suas meninas, enquanto aguarda a interseção do padrinho junto ao pai. Por causa das anedotas e brincadeiras, uma das meninas, Lucrécia, jovem negrinha adoentada, não termina seus deveres no bilro e é castigada por Sinhá Rita.

Um primeiro dado interessante é que o conto, cujo interesse central parecia residir na história de Damião e sua fuga do seminário, termina por sequer mencionar a sorte do garoto, o que aponta para o fato de que há, nos interstícios dessa primeira trama, uma outra, que se desenvolve subliminarmente e que se revela mais importante no momento do desfecho do conto. É essa outra história, oculta,<sup>1</sup> que devemos perseguir para observar o alcance da sátira num enredo que,

à primeira vista, parecia se anunciar mais como mera comédia de costumes.

Examine-se, então, de que forma as assimetrias sociais são exploradas nesse conto. Num primeiro momento, é Damião que, mal detendo a informação de que Sinhá Rita seria “querida” de João Carneiro, manipula-a em seu orgulho, no orgulho de quem tem consciência do poder que exerce sobre o outro:

Sinhá Rita, lisonjeada com as súplicas do moço, tentou chamá-lo a outros sentimentos [...] Sinhá Rita hesitou ainda muito tempo; afinal perguntou-lhe por que não ia ter com o padrinho.

– Meu padrinho? Esse é ainda pior que papai; não me atende, duvido que atenda a ninguém...

– Não atende? Interrompeu sinhá Rita, ferida em seus brios. Ora, eu lhe mostro se atende ou não... (MACHADO DE ASSIS, 2000, p. 322-323)

Um pouco mais adiante:

Nisto chegou João Carneiro. Empalideceu quando viu ali o afilhado, e olhou para sinhá Rita, que não gastou tempo com preâmbulos [...] João Carneiro, assombrado, não achou que replicar durante os primeiros minutos; afinal, abriu a boca e repreendeu o afilhado por ter vindo incomodar “pessoas estranhas”, e em seguida afirmou que o castigaria.

– Qual castigar, qual nada! Interrompeu Sinhá Rita. Castigar por quê? Vá, vá falar com seu compadre.

– Não afianço nada, não creio que seja possível...

– Há de ser possível, afianço-o eu. Se o senhor quiser, continuou ela com certo tom insinuativo, tudo há de se arranjar. Peça-lhe muito que ele cede. Ande, sr. João Carneiro, seu afilhado não volta para o seminário, digo-lhe que não volta... (MACHADO DE ASSIS, 2000, p. 324)

Tão logo atende às súplicas de Damião, muito mais motivada em provar a ele a sua ascendência sobre João Carneiro do que interessada em livrar o menino da vida pia, Sinhá Rita converte-se no centro emanador de poder no interior do conto. Subordinam-se a ela os outros personagens relevantes: Damião, seu padrinho e Lucrecia. O primeiro, porque depende de sua interseção junto ao padrinho para

livrar-se do seminário; o segundo, porque a ela vincula-se por laços afetivos não nomeados pelo narrador – o que aponta para algum tipo de relacionamento que não se dá às claras; Lucrecia, porque é sua escrava. Mesmo sendo relações de dependência de naturezas diversas, elas se apresentam como prerrogativa bastante para que haja, no interior do conto, a sugestão de um princípio de igualdade entre essas personagens que motiva, mesmo, a intenção de apadrinhamento que Damião alimenta em relação à Lucrecia, em resposta a uma das ameaças dirigidas à menina por Sinhá Rita:

A pequena abaixou a cabeça, aparando o golpe, mas o golpe não veio. Era uma advertência; se à noitinha a tarefa não estivesse pronta, Lucrecia receberia o castigo do costume. Damião olhou para a pequena; era uma negrinha, magricela, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda. Contava onze anos. Damião reparou que tossia, mas para dentro, surdamente, a fim de não interromper a conversação. Teve pena da negrinha e resolveu apadrinhá-la se não acabasse a tarefa. Sinhá Rita não lhe negaria o perdão... Demais, ela rira por achar-lhe graça; a culpa era sua, se há culpa em ter chiste. (MACHADO DE ASSIS, 2000, p. 324)

Ocorre, contudo, que esse princípio de igualdade, sugerido a expensas de um enfoque despreziosamente alegre – a despeito das aflições de Damião – nos primeiros dois terços do conto, desconstrói-se a partir do momento em que se explicita o confronto entre o interesse de Damião no poder que Sinhá Rita pode exercer sobre o seu padrinho, responsável por convencer o pai do garoto de sua falta de vocação religiosa, e a sua intenção piedosa com relação a Lucrecia.

Quando a atitude interessada de Damião faz sucumbir os seus brios cristãos, o que se observa é que o conto expõe satiricamente o que vinha sendo tratado comicamente. O princípio de igualdade que chegou a se esboçar entre os três personagens subordinados à vontade de Sinhá Rita se desfaz e sinaliza o desmascaramento das relações sociais conspurcadas pelo interesse. Até a explicitação desse confronto, que coloca em pauta a impossibilidade de unir interesse pessoal e altruísmo, o conto configura-se como a narração de uma anedota em que se resolve a vida futura de um jovem sem vocação e as artimanhas levadas a cabo para tanto. Depois, no momento em que a história oculta se revela, o

que se coloca em questão é o fato de que não há espaço da vida humana que não esteja eivado pelo jogo de interesses:

Era a hora de recolher os trabalhos. Sinhá Rita examinou-os; todas as discípulas tinham concluído a tarefa. Só Lucrecia ainda estava à almofada, meneando os bilros, já sem ver; Sinhá Rita chegou-se a ela, viu que a tarefa não estava acabada, ficou furiosa, e agarrou-a por uma orelha. [...] E tornaram ambas à sala, uma presa pela orelha, debatendo-se, chorando e pedindo; a outra dizendo que não, que a havia de castigar.

– Onde está a vara?

A vara estava à cabeceira da marquesa, do outro lado da sala. Sinhá Rita, não querendo soltar a pequena, bradou ao seminarista:

– Sr. Damião, dê-me aquela vara, faz favor?

Damião ficou frio... Cruel instante! Uma nuvem passou-lhe pelos olhos. Sim, tinha jurado apadrinhar a pequena, que por causa dele, atrasara o trabalho...

– Dê-me a vara, sr. Damião!

Damião chegou a caminhar na direção da marquesa. A negrinha pediu-lhe então por tudo o que houvesse mais sagrado, pela mãe, pelo pai, por Nosso Senhor...

– Me acuda, meu sinhô moço!

Sinhá Rita, com a cara em fogo e os olhos esbugalhados, instava pela vara, sem largar a negrinha, agora presa de um acesso de tosse.

Damião sentiu-se compungido; mas ele precisava tanto sair do seminário! Chegou à marquesa, pegou na vara e entregou-a à Sinhá Rita. (MACHADO DE ASSIS, 2000, p. 327-328)

Hansen (1991, p. 5-6) retoma Aristóteles ao colocar que a matéria tratada difere na sátira e na comédia e afirma: “Se pensarmos a virtude como meio termo de dois extremos viciosos, só é ridículo o extremo mais baixo”. Nesse sentido, Damião traz em si, em diferentes momentos do conto, os dois extremos: o que serve de matéria ao cômico e o que serve de matéria ao satírico. Num primeiro momento, integrado que está ao universo dos subjugados, dos fracos e subservientes, sua figura constitui-se como ridícula. Ao final do conto, embora continue caracterizado pela subserviência em relação à Sinhá Rita, já não faz mais parte do universo de personagens que, no conto, estão integrados por essa subserviência, uma vez que dele dependeria a sorte de outro

personagem e a sua falta de ação – na verdade, deliberada recusa motivada pelo raciocínio frio que sopesa perdas e ganhos – o torna alvo da sátira. O intervalo social menor, que no início do conto integrou esses personagens, é o responsável pelo fosso que se abre entre Damião e os outros dois, já que, incorporado pela subjetividade do personagem, é o que determina a sua negligência diante do castigo iminente que Sinhá Rita infligirá a Lucrecia.

Como já mencionado, duas histórias correm em paralelo e fundamentam esse conto machadiano. Uma primeira comunica a fuga de um garoto sem vocação religiosa do seminário e as artimanhas de uma jovem viúva que mobiliza seus argumentos para livrá-lo do castigo e de um indesejado retorno para a vida monástica, bem como para confirmar orgulhosamente sua ascendência sobre outro personagem. Uma outra se anuncia sub-repticiamente e se explicita ao final do conto, coincidindo com seu desfecho, que interroga sobre a possibilidade de motivações altruístas numa sociedade regida predominantemente pelo interesse. A permeabilidade dessas histórias é construída graças à opção pelo narrador onisciente que, além de apresentar objetivamente a maneira como os personagens se submetem, por variados motivos, ao jugo de Sinhá Rita, ainda avalia como se compõe o jogo de interesses que fundamenta as relações sociais nos seus mais variados níveis.

Assim, é a perspectiva onisciente que desvenda aos olhos do leitor a real motivação de Sinhá Rita em ajudar Damião no seu intento de não retornar ao seminário. João Carneiro também tem sua consciência devassada pela mesma perspectiva e é ela quem confirma a tibieza de caráter do personagem, de resto já anteriormente anunciada pela avaliação de Damião:

João Carneiro estava entre um puxar de forças opostas [...] Os olhares que deitava a Sinhá Rita eram de súplica, mesclados de um tênue raio de censura. [...] Ah! Se o rapaz caísse logo ali, de repente, apoplético, morto! Era uma solução – cruel, é certo, mas definitiva. – Então, insistiu Sinhá Rita?

Ele fez um gesto de mão que esperasse. Coçava a barba, procurando um recurso. Deus do céu! Um decreto do papa dissolvendo a igreja, ou, pelo menos, extinguindo os seminários, faria acabar tudo em bem. (MACHADO DE ASSIS, 2000, p. 324-325)



João Carneiro atualiza exemplarmente o pecado, que segundo Aguiar (2004) levou a maioria dos personagens machadianos a arder no inferno: a omissão. É só pelo concurso de um narrador onisciente e do discurso indireto livre que o leitor toma conhecimento disso e do fato de que o padrinho só acede às imprecações de Sinhá Rita para que tudo voltasse a ser como antes.

No que diz respeito a Damião, a atitude perscrutadora da focalização onisciente é o que possibilita a apreensão da verdadeira distância existente entre ele e a jovem escrava. A sugestão de identificação entre os dois personagens cai por terra quando se mostra inconciliável, para Damião, o seu interesse no poder de interseção da jovem senhora junto ao seu padrinho e seus impulsos caridosos em relação a Lucrecia.

Para expor com dramaticidade a maneira pela qual as relações sociais se constroem com base nos jogos de interesse, basta examinar o fato de que a jovem escrava é a única dos três personagens relevantes do conto que não é examinada pelo olhar onisciente. Talvez porque seja a única que, no jogo do dar para receber, não tem com o que contribuir.

Neste ponto, deve-se retomar a perspectiva de Watt (2007) para sublinhar que o realismo machadiano, interessado em não apenas apresentar o dado social objetivamente, alcança, por meio do discurso satírico, no conto “O caso da vara”, a avaliação dos seus desdobramentos subjetivos no interior dos personagens. É fato que o conto apresenta a maneira pela qual os interesses regem as relações humanas e isso pode ser verificado pelo exame das motivações de Sinhá Rita, cujo orgulho a levou a sair em socorro de Damião, e de João Carneiro, cujo interesse em manter os favores afetivos de Sinhá Rita o impeliu a abandonar a omissão. Ocorre que essa apresentação se complexifica à medida que o tom avaliativo do discurso satírico recoloca as implicações subjetivas do dado social, explicitando o fato de que aquele que nada tem a oferecer – no conto, Lucrecia – nada pode esperar receber, sequer a indulgência.

#### O HUMOR NO ROMANCE *QUINCAS BORBA*

Uma observação de Hansen (2004, p. 3) em relação ao humor pode servir como ponto de partida para a discussão a respeito da forma

humorística quando, a partir “das negativas”, machadianamente nos mostra o que o humor não é:

Acredito que o humor não é cômico, no sentido aristotélico tradicional da deformidade que nós mantemos ainda na nossa conceituação de cômico como riso. [...] O humor não é cômico, nesse sentido, pois não é irônico nem agressivo, nem ridículo nem satírico, mas fundamentalmente integrativo.

Assim, devemos atentar para o fato de que o humor, da maneira como aqui é tomado, não é cômico, não é irônico, não é agressivo nem ridículo, por uma questão fundamental: compete ao domínio do humor uma forma específica de riso que une cômico e trágico, coexistindo com a melancolia e subsistindo ao terror e à piedade que Aristóteles excluía do domínio do risível.

Há que se fazer, nesse sentido, um esclarecimento prévio que distingue dois sentidos para a palavra humor. O primeiro deles é o que toma o humor em sentido lato, qual seja aquele tido, no interior do senso comum, como “sinônimo de comicidade em geral, graça, jocosidade” (HOUAISS, 2001, p. 1555). Nessa perspectiva, o humor surge como sinônimo de cômico e no interior de uma visada teórica que o compreende como realização que contém em si os traços característicos da forma cômica, o que implica dizer que o humor – assim como o cômico – é derrisório, zombador, rebaixador, satírico.

Em sentido estrito, entretanto, o humor representa o que Pirandello chama de “sentimento do contrário”, o que a rigor opõe-se à definição de cômico como “consciência do contrário”. Entre uma e outra forma – cômico e humor – coloca-se uma atitude de reflexão que aproximaria aquele que ri do objeto do riso por meio de uma atitude de reflexão que, lembre-se, estaria ausente da realização cômica se tomada a partir da perspectiva aristotélica ou da tradição renascentista de pensamento sobre o riso. Colocamo-nos, portanto, diante de uma concepção de humor que, corolário do pensamento romântico, une cômico e trágico no interior de uma mesma realização, ultrapassando os limites da constatação crítica e rebaixadora do cômico a partir de uma atitude reflexiva.

Ao concordarmos com Hansen (2004), temos que a atitude integrativa do humor se mostra não como a dimensão coletiva da festa e

da celebração de que fala Bakhtin (2002) em relação ao riso do carnaval na Idade Média, mas como a integração entre sujeito e objeto, entre eu e outro. O humor surge, assim, como uma forma de subjetivação do riso, em que a inserção do eu no interior da realização cômica – por meio do compadecimento – dilui o hiato que separa, por exemplo, o satirista de seu objeto.

Embora possa suscitar muitos questionamentos, dada a sua proposital brevidade, esta introdução acerca da concepção de humor que norteia a leitura aqui proposta deve, de antemão, colocar uma interrogação ante as aparentemente insuspeitas máximas “seria cômico se não fosse trágico” ou, por oposição, “seria trágico se não fosse cômico”. Esclarecida em linhas gerais a visada teórica, o que se propõe, agora, diante das reflexões já apresentadas em torno da realização satírica no conto “O caso da vara”, é a observação da maneira como o humor torna possível a concretização daquela interferência entre observação do indivíduo e análise da sociedade inicialmente mencionada. Em paralelo a isso – ou de modo complementar – cabe, ainda, discutir a relação entre objetividade e subjetividade no interior do romance machadiano e sua articulação com o significado da forma humorística, questionamento que surge quando tomamos como válida a problemática levantada por Watt (2007) diante do impasse enfrentado pelo romance realista quanto à manutenção da objetividade narrativa quando se buscava a análise subjetiva do caráter.

\*\*\*

Publicado dez anos após a primeira edição em livro de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o romance *Quincas Borba* não apenas tem como título o nome do personagem que aparece como “O filósofo” no capítulo cinquenta e nove de *Memórias póstumas*, mas também dá azo e enredo à filosofia que intitula o capítulo sessenta e sete do mesmo romance, “O humanitismo”. A história não é desconhecida e tem-se aqui, no romance de 1891, Rubião como companheiro de Quincas Borba. Este, antes de enlouquecer, dá seu nome ao cachorro de estimação e, em testamento, deixa toda a fortuna ao amigo Rubião, que deveria cuidar do animal por toda a vida. Enriquecido, Rubião sai de Barbacena, em Minas Gerais, e se muda para a Corte, levando consigo o cachorro.

Sem demora para estabelecer o convívio público – que se inicia mesmo na viagem para o Rio de Janeiro, quando Rubião conhece Cristiano Palha e sua esposa Sofia – o personagem se envolve em uma teia de relações sociais que desmantela sua fortuna e sua sanidade, de modo que se tem, ao final do romance, ele e o cachorro Quincas Borba de volta a Barbacena, sem dinheiro e famintos, o que não tardaria a morte de ambos.

As instâncias narrativas que agregam a voz e o olhar no romance – o narrador e a focalização – aparecem como elementos fundamentais à composição do humor em *Quincas Borba*. Ao contrário do que se vê em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que temos um narrador autodiegético – Brás Cubas – colocado em posição privilegiada diante dos fatos narrados pela criação da imagem do defunto autor, em *Quincas Borba* a atitude narrativa cabe a um narrador heterodiegético que, sem participar dos acontecimentos como personagem, reveste-se de focalização onisciente. Essa opção estrutural – tão cara ao romance realista na literatura universal – não pode passar despercebida quando se considera o papel que desempenha na concepção de uma imagem cômica que, no princípio do romance, define o personagem Rubião e que, no transcorrer da narrativa, assume dimensão trágica porque aliada à situação limite a que o personagem é levado pelas circunstâncias sociais e pelo amor não correspondido que sente pela esposa do amigo.

Lembremos que a cena de abertura da narrativa apresenta Rubião, no auge de sua sanidade mental e de suas posses de herdeiro, olhando para a enseada de Botafogo da janela de sua casa. Nessa ocasião, a onisciência narrativa opõe dois tempos distintos da vida do personagem, evidenciando a transformação nele operada pela herança e, logo no princípio, instituindo certa duplicidade de caráter que o marcaria ao longo de toda a narrativa:

#### CAPÍTULO I

Rubião fitava a enseada – eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra cousa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano?

Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

“Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas”, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça... (MACHADO DE ASSIS, 1997b, p. 1-2)

## CAPÍTULO II

Que abismo que há entre o espírito e o coração! O espírito do ex-professor, vexado daquele pensamento, arrepiou caminho, buscou outro assunto, uma canoa que ia passando; o coração, porém, deixou-se estar a bater de alegria. Que lhe importa a canoa nem o canoeiro, que os olhos de Rubião acompanham, arregalados? Ele, coração, vai dizendo que uma vez que a mana Piedade tinha de morrer, foi bom que não casasse; podia vir um filho ou uma filha... – Bonita canoa! – Antes assim! Como obedece bem aos remos do homem! – O certo é que eles estão no céu! (MACHADO DE ASSIS, 1997b, p. 2)

Nesse momento, fica evidente que temos uma primeira atitude de hesitação de Rubião, em que se opõem coração e espírito. O fato é que, ao longo da narrativa, os dois polos irão oscilar na composição do caráter do personagem, que ora se revela com pendor à ambição, à vaidade e à ostentação, ora à generosidade, à ingenuidade. Esse olhar que põe a nu a oscilação de caráter do personagem institui na narrativa uma série de oposições responsáveis pela criação de uma imagem cômica que reveste o comportamento de Quincas Borba, sobretudo no que diz respeito à relação que o capitalista estabelece com outros personagens. Desse modo, a atitude narrativa implica a revelação, para o leitor, de traços que estão ocultos aos olhos de Rubião.

Observe-se o momento em que, pela primeira vez, Rubião se sente seduzido por Sofia, quando acredita que os morangos enviados pela moça fazem parte de um galanteio, em torno do qual o rapaz fantasia uma história de amor:

### CAPÍTULO XXXIII

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* respiram 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! (MACHADO DE ASSIS, 1997b, p. 39, grifos no original)

Contrasta com a atitude exagerada e, no limite, patética do personagem, entretanto, o comentário do narrador que se constrói dezesete capítulos à frente, logo depois de Rubião segurar a mão de Sofia e se declarar à esposa do amigo, acreditando ser correspondido por ela:

### CAPÍTULO L

[...]

Mordendo o beijo inferior, Palha ficou a olhar para ela a modo de estúpido. Sentou-se no canapé calado. Considerava o negócio. Achava natural que as gentilezas da esposa chegassem a cativar um homem; mas confiava tanto no Rubião, que o bilhete que Sofia mandara a este, acompanhando os morangos, foi redigido por ele mesmo; a mulher limitou-se a copiá-lo, assiná-lo e mandá-lo. Nunca, entretanto, lhe passou pela cabeça que o amigo chegasse a declarar amor a alguém, menos ainda a Sofia, se é que era amor de veras; podia ser gracejo de intimidade. (MACHADO DE ASSIS, 1997b, p. 64)

Desvelada a ilusão do rapaz apaixonado, desencadeia-se, a partir desse ponto, uma teia de engodos que colocam o personagem em um ponto intersticial: de um lado, seu olhar para os fatos, de outro, a atitude onisciente do narrador. No contraponto, ações, opiniões, tramas. É possível afirmar, assim, que o narrador de *Quincas Borba* promove uma

sucesciva retirada das máscaras vestidas pelos personagens do romance em diferentes situações, tornando verdadeira a proposição que serve de epígrafe ao texto e revelando que o mesmo quadro assume contornos diversos de acordo com o olhar que o emoldura ou que, no limite, ter ou não o chicote nas mãos determina a atitude do eu diante do outro.

A observação das relações interpessoais sob o prisma dos poderes que se estabelecem entre escalas miúdas da sociedade constrói-se, no romance, a partir da instituição de Quincas Borba como personagem que serve de eixo condutor dessas mesmas relações. Note-se que toda a trama desenvolve-se a partir do contato que Rubião estabelece, ainda no trem, com Palha e Sofia. A partir daí convém analisar de que modo constrói-se uma espécie de prisma revelador das identidades individuais no interior da narrativa quando se interpõem, por meio da onisciência, sucessivos interesses particulares. Estes, ao fim e ao cabo, mostram-se como espelhos que, em um caleidoscópio, revelam o eu e o outro no interior de um conjunto mais amplo, que é a sociedade carioca da segunda metade do século XIX.

Começamos por Rubião: é em torno de sua figura que se estabelecem as relações e, sobretudo, o deslindar dos interesses. Ocorre, porém, que o próprio Rubião tem o caráter dissecado pelo narrador, que o revela interesseiro, vaidoso, ambicioso. Note-se que a vaidade de Rubião subsiste no interior de um grupo social que reconhece a necessidade do personagem em ser louvado, em ter a prataria e os charutos elogiados. Isso fica claro no capítulo sessenta e sete, quando Rubião vê seu nome estampado no jornal *Atalaia*, que ele mesmo financiava, na divulgação do ato heroico que realizara no dia anterior, salvando o garoto Deolindo de um atropelamento. Se a atitude inicial de Rubião é de se zangar com a divulgação de algo que lhe parecia tão particular, o sabor da vaidade acaba por amenizar a exposição:

Rubião ia concordando, ouvindo, sorrindo; contava a cena a alguns curiosos, que a queriam da própria boca do autor. Certos ouvintes respondiam com proezas suas —, um que salvara uma vez um homem, outro uma menina, prestes a afogar-se no Boqueirão do Paraíso, estando a tomar banho. Vinham também suicídios malogrados, por intervenção do ouvinte, que tomou a pistola ao infeliz e fê-lo jurar... Cada gloriuzinha oculta picava o ovo, e punha a cabeça de fora, olho aberto, sem penas, em volta da glória máxima do Rubião. Também

teve invejosos, alguns que nem o conheciam, só por ouvi-lo louvar em voz alta. Rubião foi agradecer a notícia ao Camacho, não sem alguma censura pelo abuso da confiança, mas uma censura mole, ao canto da boca. Dali foi comprar uns tantos exemplares da folha para os amigos de Barbacena. Nenhuma outra transcrevera a notícia; ele, a conselho do Freitas, fê-la imprimir nos *a-pedidos* do *Jornal do Comércio*, interlinhada. (MACHADO DE ASSIS, 1997b, p. 90, grifos no original)

O trecho é emblemático do modelo de atitude que impulsiona as relações de Rubião e, sobretudo, da maneira como cada personagem age de acordo com o proveito que pode tirar da herança do amigo ou da própria vaidade do parvo Rubião. É assim que, no interior do espectro social desenhado ao lado de Rubião, Cristiano Palha aparece como principal aproveitador dos favores do amigo: primeiro com empréstimos, depois com a sociedade que seria desfeita, justamente no momento em que mais lucro dava a empresa, para que Palha não tivesse que dividir com o amigo a maior quantia. Além disso, Cristiano Palha permanece indiferente às investidas de Rubião a Sofia para não perder os benefícios da amizade e, ainda, porque se sentia envaidecido quando outros homens cobiçavam sua mulher.

Sofia, por sua vez, recusa com veemência o amor de Rubião, mas aceita os brincos, colares e anéis. Consciente dos benefícios que a amizade pode render ao marido que, ao final, edifica um palacete com os lucros conquistados pelos investimentos realizados com o dinheiro de Rubião, Sofia não afasta Rubião de si, e mesmo negando qualquer tipo de contato ou concretização amorosa, não é capaz de se livrar dos elogios do rapaz ou dos olhares furtivos que ele lança sobre ela. Vaidosa também, Sofia domina o marido, recebe presentes de Rubião, aguarda ansiosa por olhares masculinos que a tirem do marasmo do casamento por meio de uma atmosfera de sedução que nunca se concretiza, dada a “fidelidade” da esposa a Palha.

Camacho, responsável pelo jornal *Atalaia*, cobre Rubião de elogios, sobretudo depois que recebe a contribuição do rapaz com capital que ajudaria a manter a publicação. Sabedor da vaidade de Rubião, Camacho o insere – nunca concretamente, diga-se – nos negócios da política, o que faz Rubião almejar o diploma de deputado sem nem mesmo ter muito conhecimento sobre o assunto. Além de Camacho,



Freitas – que não perdia um almoço ou jantar e jamais recusava meia dúzia de charutos dados por Rubião –, Major Siqueira – que almejava casar a filha quarentona com Rubião –, D. Fernanda, D. Tonica, Maria Benedita, todos sabem aproveitar-se do pendor à louvação que move o comportamento do ex-professor provinciano. Encantado pela Corte, Rubião não se furta a um elogio e nunca se convence de fazer uma doação menor do que qualquer outro benfeitor.

Essa teia de aproximação e de interesses – e todos os malogros do personagem que, a exemplo do bilhete que acompanhava os morangos, são revelados ao leitor pelo narrador – concretiza a imagem cômica que se constrói de Rubião no interior da narrativa. No domínio do cômico, torna-se risível todo desvio de caráter que, revelado, põe em primeiro plano a fraqueza moral de um indivíduo, de modo que o riso surge como crítica e reprovação desse comportamento. No caso de Rubião, a incongruência entre princípio e ação, ou entre intenção e gesto, revela, por um lado, a parvoíce do personagem e, por outro, um pendor à vaidade e à ambição que, no princípio da narrativa, são passíveis da reprovação corrosiva do riso.

Sob o domínio do cômico, a imagem que se constrói de Rubião insere-se naquilo que Pirandello (1996) identifica como “consciência do contrário”. Ou seja, ao leitor são revelados os vícios de caráter de Rubião que, passíveis de reprovação, alinham o personagem horizontalmente em relação aos outros indivíduos que compõem o espectro das relações sociais cariocas do século XIX. Ocorre, porém, que Rubião é uma figura cômica não apenas porque contém em si um defeito moral a ser criticado e rebaixado pelo riso, mas também, e, sobretudo, porque é um ingênuo, um bobo, manipulado pelos companheiros sem tomar consciência da manipulação. É por meio da metáfora do títere que Propp (1992) analisa a figura do bobo, que se torna tão mais cômica quanto maior for sua inconsciência em relação ao engodo em que se insere. Boneco manipulado pelos fios que ele mesmo deixa à mostra, Rubião é um personagem cômico que, feito de bobo, tem seus defeitos criticados ao mesmo tempo em que permite que sejam elucidados os defeitos do outro, compondo, portanto, o retrato crítico da sociedade por meio da análise de diferentes indivíduos, como aponta Bosi (1999).

Mas o que anteriormente se afirmou é que *Quincas Borba* não é essencialmente um texto cômico – considerando o caráter derrisório e

zombador da comicidade. É hora de questionar, então, de que modo o cômico é diluído no interior da narrativa, impregnando-se de um caráter trágico capaz de transfigurar o riso inicial em reflexão e melancolia. Lembre-se que Rubião é conduzido, por via das circunstâncias, à loucura e à completa falência moral e financeira. Louco, acreditando ser Napoleão, já que a vaidade subsiste na loucura do personagem, Rubião perde toda a sua fortuna – gasta essencialmente em manter suas relações – e é abandonado por todos aqueles que, ao lado do até então capitalista, denominavam-se amigos. Nesse ponto, Rubião torna-se motivo de zombaria dos amigos e da sociedade, que, diante do louco, faz troça como se estivesse diante de um palhaço.

Ocorre, porém, que o olhar onisciente do narrador não permite que Rubião seja tomado como palhaço, construindo em torno do personagem uma atmosfera que, em vez de convidar o leitor a rir das peripécias do suposto imperador, obriga-o a se compadecer da situação do personagem. Por fim, a crítica a seu comportamento transfigura-se em olhar crítico sobre a sociedade.

Ao lado dos apontamentos acerca da comicidade, Pirandello (1996, p. 132) define a essência do humor: enquanto o cômico adverte acerca do desvio e busca a correção, o humor é definido pelo dramaturgo como “o sentimento do contrário”, que se manifesta a partir da tomada de consciência acerca do erro cometido pelo alvo do riso e, no lugar de um riso punitivo, impõe a existência de um sentimento de compaixão em relação a esse alvo justamente por se estar diante de uma reflexão que revela, àquele que ri, as condições adversas que conduziram o objeto do riso a uma posição considerada à margem da normalidade. O que Pirandello faz, na verdade, é instituir uma gradação entre o cômico e o humor, colocando o segundo como uma realização que parte do primeiro, mas se transforma diluindo a zombaria e a derrisão e produzindo, em vez de rebaixamento, compaixão.

Nessa perspectiva, é o humor uma resultante da inserção de dois outros elementos no ato de realização cômica: reflexão e compaixão. No processo de composição do humor, a suspensão da razão (BERGSON, 1987) não se concretiza e o que surge é exatamente um momento de reflexão, que faz aquele que ri descompor e analisar o objeto do riso em um movimento que é, antes, de conhecimento. Esse movimento analítico

aproxima os dois polos do riso e aquele que supostamente se colocaria acima para “rir de” agora se põe ao lado para, como um cúmplice, compadecer-se. O que ocorre, entretanto, é que a compaixão não anula o riso, pelo contrário, impregna-o com melancolia e tragicidade, produzindo um sorriso sutil, dependente da adesão.

A realização punitiva – porque promotora de uma segregação – do cômico mescla-se à profundidade de uma consciência ou de um aprendizado que oferece ao sujeito o reconhecimento de sua incapacidade de resolver seus conflitos exteriores e, sobretudo, aqueles que colocam o homem diante da fragilidade da vida e do próprio ser. O caráter integrativo do humor, apontado por Hansen (2004), concretiza-se, assim, na aproximação entre aquele que ri e o objeto do riso, diluindo a derrisão e a zombaria, que é preenchida por uma melancolia – não menos crítica, porque também avaliativa – decorrente da consciência em torno das causas que conduziram o sujeito à condição risível.

A transformação física do personagem, que no capítulo cento e quarenta e cinco ordena a um barbeiro que retire sua barba e o deixe semelhante ao busto de Napoleão que manda esculpir, é acompanhada pela transformação psicológica – a loucura – e, sobretudo, pela perda da propriedade e dos amigos, revelada ao leitor pela onisciência narrativa:

Em casa, os amigos do jantar não se metiam a dissuadi-lo. Também não confirmavam nada, por vergonha uns dos outros; sorriam e desconversavam. Todos, entretanto, tinham as suas patentes militares, o Marechal Torres, o Marechal Pio, o Marechal Ribeiro, e acudiam pelo título. Rubião via-os fardados; ordenava um reconhecimento, um ataque, e não era necessário que eles saíssem a obedecer; o cérebro do anfitrião cumpria tudo. Quando Rubião deixava o campo de batalha para tornar à mesa, esta era outra. Já sem prataria, quase sem porcelana nem cristais, ainda assim parecia aos olhos de Rubião regiamente esplêndida. Pobres galinhas magras eram graduadas em faisões; picados triviais, assados de má morte traziam o sabor das mais finas iguarias da terra. Os comensais faziam algum reparo, entre si, ou ao cozinheiro, mas Luculo ceava sempre com Luculo. Toda a mais casa, gasta pelo tempo e pela incúria, tapetes desbotados, mobílias truncadas e descompostas, cortinas enxovalhadas, nada tinha o seu atual aspecto, mas outro, lustroso e magnífico. (MACHADO DE ASSIS, 1997b, p. 209)

## CAPÍTULO CLXVI

Rubião notou que eles não o acompanharam à casa nova, e mandou-os chamar: nenhum veio, e a ausência encheu de tristeza o nosso amigo, durante as primeiras semanas. Era a família que o abandonava. Rubião procurou recordar se lhe fizera algum mal, por obra ou por palavra, e não achou nada. (MACHADO DE ASSIS, 1997b, p. 221)

A penúria, vista como riqueza por Rubião, é revelada pelo narrador ao mesmo tempo em que é apresentado seu delírio. Como compensação da pobreza, a loucura se mostra como a única garantia de manutenção da grandiosidade temporariamente sustentada pela herança que se esgotara. Rubião é abandonado pelos amigos e, depois de ser deixado em um hospital por Palha, foge e retorna a Barbacena juntamente com Quincas Borba, onde morrem dias depois.

Cabe ressaltar que Pirandello (1996) não faz uma sistematização do significado do trágico envolvido na realização do humor. Entretanto, uma questão deve ser brevemente observada a esse respeito: sendo a forma humorística aquela que promove a inserção do sujeito no ato do riso, subjetivando-o, o que se tem é uma reflexão que passa pela dimensão humana da existência, já que a adesão entre aquele que ri e o objeto do riso coloca em um mesmo nível o eu e o outro. Nesse caso, o trágico se desdobra na perspectiva humana de indivíduos submetidos ao limite de sua existência (ROSENFELD, 1991), ponto em que confluem a fragmentação inconciliável do ser e o reconhecimento de sua natureza material e falível:

Falar de transformação, da transitoriedade de qualquer forma é, intrinsecamente, nomear o trágico. Ele torna-se, dessa maneira, quase onipresente, embora sua presença nem sempre se faça sensível; ele nomeia o funcionamento de uma condição, que é humana porque é também uma condição do discurso que define o homem, atingindo assim um grau supremo de ambivalência. (MEICHES, 2000, p. 20-21)

A narrativa de Machado de Assis (1997b) põe em cena justamente a falibilidade do homem, mas não sem ter, antes, colocado em evidência sua natureza mais profunda. A se considerar o movimento do narrador heterodiegético e o papel desempenhado pela onisciência no romance,

deve-se notar que, antes de aproximar, pela dimensão trágica da existência, leitor e personagem, Rubião tem seu comportamento tomado a partir do traço vaidade, que é criticado e rebaixado pelo caráter cômico. Ocorre, porém, que diferentemente dos outros personagens, carrega a ambiguidade de um caráter ambicioso, porém benevolente, logo no princípio do romance, antecipado pelas figuras de Fausto e Mefistófeles que se exibiam na sala do rapaz. É justamente esse caráter benevolente que faz Rubião pagar as custas do enterro do amigo, ou entregar todo o dinheiro que tinha na carteira para ajudar as despesas da família – o que garante um contraponto à imagem cômica e, ao final da narrativa, serve ao narrador como eixo sustentador da situação limite de abandono a que chega o personagem.

Dentre as contradições dissecadas pelo narrador e pela focalização onisciente, a maior delas diz respeito ao atrito entre o material e o falível, o caráter e a decadência. Essas repetidas cisões, reiteradas ao longo do romance, congregam o que, afinal, garante a representação da dimensão humana – trágica – da existência de Rubião. Sob esse aspecto, o que se tem é uma outra face do sentimento trágico, manifestado na submissão do homem a uma situação em que se depara com os limites da existência, colocados nos liames do ser e do não ser: “O trágico apresenta o homem naquela situação-limite em que, ser natural que é, comprova, contudo, a sua destinação espiritual. Mesmo sucumbindo, testemunha a unidade suprema do universo” (ROSENFELD, 1991, p. 12).

Os dois últimos capítulos, que potencializam a dimensão trágica do percurso empreendido pelo personagem ao longo de sua vida, narram a morte de Rubião e de Quincas Borba e, emparelhando o que houve de cômico e de trágico nesse caminho, impõem ao leitor uma atitude que não é de indiferença:

#### CAPÍTULO CC

Poucos dias depois morreu... Não morreu súdito, nem vencido. Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça, uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor, ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas. O esforço que fizera para erguer meio corpo não durou muito; o corpo caiu outra vez; o rosto conservou porventura uma expressão gloriosa.

– Guardem a minha coroa, murmurou. Ao vencedor...  
A cara ficou séria, porque a morte é séria; dois minutos de agonia, um trejeito horrível, e estava assinada a abdicação. (MACHADO DE ASSIS, 1997b, p. 259-260)

#### CAPÍTULO CCI

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 título ao livro, e por que antes um que outro – questão prenhe de questões, que nos levariam longe... 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, 1997b, p. 259-260)

Tão falível quanto o personagem, o leitor é convidado a rir ou chorar, mas não deixa de ser advertido do fato de que ambos possuem, aqui, o mesmo valor. No cerne do humor, Machado de Assis faz de Rubião um personagem que, justamente por ter sido cômico, agora é trágico.

#### CONCLUSÃO

Eça de Queirós (apud SARAIVA; LOPES, 1970, p. 926), em conferência de 1871 em que preconizou as diretrizes da literatura realista em Portugal, afirmava que o romance realista deveria, em detrimento da apoteose do sentimento, construir uma anatomia do caráter. Para entendermos com profundidade a expressão “anatomia do caráter”, é necessário atentarmos para a articulação, na expressão, entre um dado objetivo – que tomado do vocabulário da medicina remete à ideia de dissecação e observação minuciosa de partes, as quais, ao cabo, compõem um conjunto – e um dado subjetivo, qual seja a dimensão psicológica e comportamental do indivíduo.

A união de um método objetivo à observação de um dado subjetivo criou, conforme observa Watt (2007), um impasse no interior do romance realista: como manter a objetividade e, ao mesmo

tempo, promover uma análise subjetiva do indivíduo? Reis (1975), em conhecido estudo sobre o narrador realista, aponta a saída para o impasse: a onisciência narrativa, aliada a um narrador heterodiegético e, portanto, objetivo, permitiria a perscrutação do caráter humano sem que a estrutura narrativa se tornasse incongruente.

Essa análise objetiva do caráter individual opera, na prosa machadiana, em favor da composição de um quadro social que não existe *a priori*, mas apenas a partir da teia de relações que se estabelecem entre os indivíduos, cada um deles analisado, dissecado em sua anatomia. No ensaio “Uma hipótese sobre a situação de Machado de Assis na literatura brasileira”, em que apresenta a construção do já citado conceito de intervalo social menor como peculiaridade que distingue o autor brasileiro em relação a outros romancistas do Realismo na prosa universal, Bosi (1999) aponta para uma espécie de conjunto espectral da sociedade carioca da segunda metade do século XIX que, na obra machadiana, se edifica indivíduo a indivíduo.

É fato que com o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* Machado de Assis, por meio da estratégia do defunto autor, desenvolve um apurado senso de objetivação da subjetividade que o faria prescindir da estratégia da onisciência narrativa. Ocorre, entretanto, que a focalização onisciente serviu também a Machado como instrumento profícuo de análise do caráter individual – sempre lembrando que o indivíduo machadiano não existe descolado de seu caráter social.

O conto “O caso da vara” e o romance *Quincas Borba* foram ambos publicados no mesmo ano, 1891, o que não deixa de justificar a íntima relação que estabelecem entre si do ponto de vista da tematização metaforizada pela afirmação de que “o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão”. Em ambos os casos, fica patente o modo como a onisciência deslinda os interesses que movem as ações, revelando como cada personagem faz uso de seu chicote ou como se defende do açoite alheio. No conto, a sátira mordaz não deixa escapar os movimentos calculados dos personagens, evidenciando como a arraia-miúda se agita para não perder seus favores. No caso de *Quincas Borba*, a teia de relações é mais complexa – trata-se de um romance, afinal – e, por isso mesmo, poderia ser vista como uma espécie de expansão de um microcosmo criado pelas relações que, no conto, permanecem circunscritas ao domínio da casa de Sinhá Rita.

No quadro social desenhado no romance, o ministro manipula o deputado, que domina o banqueiro e, submisso a seu superior, alivia-se da humilhação na sala do capitalista, que abandona Rubião em um hospício depois de tirar proveito de sua herança, esta, por sua vez, motivo do brilho nos olhos de muitas moças solteiras. O caráter satírico, rebaixador, derrisório da onisciência no conto transforma-se, no romance, em observação melancólica do caráter humano. Tanto em um como em outro caso põem-se em evidência as figuras, para que delas projete-se o quadro. No conjunto, por fim, indivíduo e sociedade delineiam-se aos olhos de um leitor que fecha o livro, mas não se pode livrar da voz do narrador que ecoa: chora os mortos, ou ri-te deles.

SATIRE AND HUMOUR IN MACHADO DE ASSIS: TWO EXEMPLAR CASES

#### ABSTRACT

This article promotes a compared analysis between “O caso da vara” e *Quincas Borba*, by Machado de Assis, observing the way by which satire and humor are inserted in the aesthetic project of the author, especially in the configuration of a “realism of evaluation”. Narrator and focalization construct a critical dimension by the mean of the comical forms mentioned, visualizing the “minor social interval” that, in according to Alfredo Bosi, characterizes Brazilian Realism under Machado de Assis.

KEY WORDS: satire, humor, realism.

---

#### NOTA

- 1 O termo é de Piglia (2004, p. 89), que postula: “um conto sempre conta duas histórias”.

#### REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. O portal do inferno. In: COELHO, Márcia; FLEURY, M. (Orgs.). *O bruxo do Cosme Velho: Machado de Assis no espelho*. São Paulo: Alameda, 2004. p. 17-28.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 5. ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.



- BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993. p. 139-192.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HANSEN, João Adolfo. *Anatomia da sátira*. Conferência apresentada na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 1991. 17 p. (Mimeografado).
- HANSEN, João Adolfo. *Conferência*. Arguição apresentada no V Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. FCL/Unesp, 24 nov. 2004, 9 p.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Globo, 1997a.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba*. São Paulo: Globo, 1997b.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. O caso da vara. In: \_\_\_\_\_. *Machado de Assis: seus trinta melhores contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 321-328.
- MEICHES, Mauro Pergaminik. *A travessia do trágico em análise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 95-114.
- PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- REIS, Carlos. *Estatuto e perspectiva do narrador em Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 1975.
- ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: SCHILLER, J. C. F. von. *Teoria da tragédia*. 2. ed. São Paulo: EPU, 1991. p. 7-12.
- SARAIVA, José Antonio; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 11. ed. Porto: Porto Editora, 1970.
- SOETHE, Paulo. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragments-Revista de Língua e Literatura Estrangeira da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis*, v. 7, n. 2, p. 7-27, 1998.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson, Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.