

ASPECTOS PARÓDICOS EM Quincas Borba

José Édil de Lima Alves

Pontifícia Universidade
Católica - RS

1 — O papel da paródia

A preocupação, hoje, de críticos e de teóricos da Literatura com os temas da intertextualidade foi a responsável pela revalorização dos estudos sobre a PARÓDIA. Vários têm sido os trabalhos publicados sobre ela¹.

Para toda a narrativa existe, sempre, um ou diversos textos que funcionam como REFERENTE. Este, no caso particular da PARÓDIA, está bem marcado, pois, por definição, ela reflete outro texto, invertendo-lhe o sentido.

Por isso é fácil perceber na PARÓDIA a sua finalidade EXCLUSIVAMENTE LITERÁRIA, bem como as suas funções especular e crítica.

Na verdade, a paródia propõe-se a CRIAR COISAS NOVAS a partir de COISAS VELHAS e exerce com bastante vigor a função crítica. É que, ao remeter a outros textos, recorda constantemente o CARÁTER LITERÁRIO da leitura. Enquanto a LITERATURA TRADICIONAL busca ENVOLVER o leitor, convidando-o a MERGULHAR naquele SEU MUNDO, naquela REALIDADE ONDE HÁ VIDA, a PARÓDIA, como LITERATURA EXPERIMENTAL, "diz" ao leitor: "ATENÇÃO! O QUE VOCÊ LÊ É FICÇÃO LITERÁRIA!"

Por seu caráter eminentemente crítico, a PARÓDIA apresenta-se como uma das soluções possíveis para a devida assimilação da cultura. Com seu poder de "carnavalização", ela tem a força necessária para exorcizar os "fantasmas" da colonização cultural que vêm preocupando boa parte da "intelectualidade", mormente nos países latino-americanos.

Não é preciso insistir no fato de que uma cultura não se faz sozinha. É impossível recusarmos as contribuições culturais que sempre existiram entre os povos.

Os modos de assimilar convenientemente tais contribuições é que são diferentes.

A PARÓDIA, por exemplo, ensina como COMER E DIGERIR os modelos alienígenas, transformando-os, para integrá-los. Daí seu caráter ANTROPOFÁGICO. A carnavalização que ela propicia, assegura os elementos NOVOS necessários, enquanto preserva os elementos próprios de sua cultura.

Os autores do Modernismo Brasileiro, de modo bastante acentuado Mario e Oswald de Andrade, foram mestres consumados da CARNAVALIZAÇÃO e do ANTROPOFAGISMO em termos de cultura. E utilizaram-se com lucidez e propriedade da PARÓDIA.

Todavia, no Brasil, ela não tem vivido só de escritores modernistas e contemporâneos.

Machado de Assis, para citar um exemplo, soube tirar grande proveito desse gênero e deixou, em suas narrativas, muitas trilhas por onde se pôde fazer o caminho para a ANTROPOFAGIA mais plena.

Em que pese tratarmos de um assunto aparentemente tão antigo e corriqueiro, é necessário registrar que a PARÓDIA não tem tido sua definição bem compreendida. Aliás, são frequentes as confusões que se formam a partir do entendimento distorcido de seu significado.

Por isso, ao longo do presente estudo, repetiremos com certa insistência alguns princípios que esclarecem termos como PARÓDIA, SÁTIRA e IRONIA. Por aparecerem juntos com bastante frequência, terminam por ser confundidos, embora tenham sentidos próprios e bem caracterizados.

2 — Aspectos paródicos em "Quincas Borba"

No presente estudo, não pretendemos fazer um levantamento do que representou a PARÓDIA na globalidade da obra de Machado de Assis; apenas buscamos focalizar alguns aspectos desse tema em **Quincas Borba**.

Feita com tal propósito a leitura da narrativa mencionada, fomos anotando aquilo que, de um modo ou de outro, pareceu-

nos estar relacionado aos problemas da intertextualidade e da paródia, em si. A seguir, selecionamos o material julgado mais pertinente para o fim desejado. Cumprida essa etapa, e por haver uma amostragem bastante variada e rica, agrupamos os elementos paródicos em rubricas diferentes.

Todavia, foi fácil perceber, desde o início, que a PARÓDIA, em **Quincas Borba**, não se afirma a partir de um MODELO. Há uma reelaboração na qual o duplo se manifesta como efeito mesmo da paródia.

Aliás, é um processo muito semelhante ao que ocorre na narrativa de Jorge Luis Borges², tido como um dos maiores escritores latino-americanos em nosso século. O registro é pertinente, uma vez que demonstra o quanto Machado de Assis adiantou-se a seu tempo.

Evitando um único modelo, a narrativa de Machado de Assis deixa perceber que para a sua elaboração concorrem tanto os efeitos da intertextualidade, como a paródia a modelos literários, mitológicos, históricos e filosóficos.

É fora de dúvida que já viram muita coisa em **Quincas Borba**.

Eugênio Gomes, por exemplo, refere-se aos aspectos simbólicos na referida obra. Citando Araripe Junior, aponta para a SÁTIRA que seria o romance, em relação ao Brasil das últimas décadas do século passado.

De fato, não nos é difícil concordar com tal interpretação, pois, como gênero, a SÁTIRA faz-se sobre um referente externo que é exatamente a SOCIEDADE. O caráter moralizante, próprio desse gênero, é facilmente perceptível, sendo feito, na maior parte das vezes, através da figura chamada IRONIA.

Porém, não nos deteremos nesse ponto.

Antes de ir ao assunto propriamente dito de nosso estudo, registraremos o caráter crítico da narrativa focalizada, por meio de uns poucos exemplos, extraídos do texto.

Logo no capítulo III, depara-se o leitor com um convite direto que lhe é feito pelo narrador:

²Vem comigo, leitor; vamos vê-lo, meses antes, à cabeceira do Quincas Borba."³

Ora, a presença do leitor nessa narrativa é de tal modo marcada, que não andaria desavisado quem o considerasse uma PERSONAGEM da importância de um Rubião, de um Palha ou de uma Sofia. Com o NARRADOR ONISCIENTE, forma um par de realce, digno de toda nossa atenção.

Por outro lado, as referências constantes às diferentes passagens da própria narrativa ou de outras narrativas que com ela tenham algo em comum, não permitem o ESQUECIMENTO de que se está diante de um texto literário.

Nenhum tipo de leitor pode deixar de perceber que lê um ROMANCE, ao deparar-se com um trecho como:

"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." (p. 7)

O narrador não perde ocasião de lembrar o caráter ficcional da narrativa e joga com o leitor para todo o lado, dentro do próprio texto:

"No capítulo X deste livro ficou escrito..." (p. 62)

2.1 Modelos literários

No que diz respeito aos modelos literários utilizados em **Quincas Borba**, temos várias referências a autores e a obras. A primeira aparece no capítulo VI, feita pela passagem que dá nome ao livro(?)⁴:

"— Humanitas é o princípio. Há nas coisas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível, — ou, para usar a linguagem do grande Camões:

Uma verdade que nas coisas anda,
Que mora no visível e invisível." (p. 10-11)

E citações como essa, em que o sentido não está muito de acordo com o que se lia ou o que foi pretendido no original, são várias.

Poe dá sua contribuição, em passagem relacionada com as aflições de uma solteirona:

"D. Tonica sentiu o grasnar do velho corvo da desesperança. Quoth the Raven: NEVER MORE." (p. 39)

Dumas, Feuillet, Cervantes, Camões, Bernardes, Rebelais, Fielding, Smollet são alguns dos autores referidos em traduções ou nos originais. Aliás, as citações no original são componentes de um jogo de duplo sentido: elas tanto poderão significar que a obra se dirige a uma elite intelectual, como estar ironizando a falsa cultura que passeava pelos salões grandiosos. A cultura de Rubião é um exemplo típico:

"— O senhor vai perder uma bela barba, dizia ele em francês. Conheço pessoas que fizeram a mesma coisa, mas para servir a alguma dama. Tenho sido confidente de homens respeitáveis... — Justamente! interrompeu Rubião. Não entendera nada; posto soubesse algum francês, mal compreendia lido, como sabemos, — e não o entendia falado." (p. 159)

Todavia, os MODELOS parodiados são os fornecidos por Shakespeare. **Otelo** e **Hamlet** foram exemplarmente utilizados, dando a Machado de Assis material bastante rico para a composição de seu **Quincas Borba**, seja pelo argumento, seja pelas reflexões de cunho filosófico.

Começemos pelas personagens.

Cristiano Palha, já pelo próprio nome deixa perceber a oposição interna que possui. Cristiano, etimologicamente, é a forma erudita de "cristão"; Palha é apelido de origem lusa, formado a partir da alcunha de caráter pejorativo. Assim, se de um CRISTIANO se deve esperar atitudes elevadas e humanistas, de um PALHA não se poderá esperar outras atitudes que não sejam as mesquinhas.

Tendo-se presente a obra de Shakespeare, Cristiano Palha é o duplo de Otelo. Este, a personificação do ciúme conjugal, o que, enlouquecido pelas suspeitas infundadas e doentias, transforma-se no assassino da própria esposa; aquele, o que sente prazer em expor a mulher e aceita com naturalidade cínica a atenção que ela recebe dos homens. Seus ciúmes — que tem ou finge, precariamente, ter — mal ousam molestá-lo e submetem-se com docilidade às exigências de outros sentimentos que, se não levam à loucura e não se prestam a inspirar poemas trágicos, têm-se mostrado muito mais práticos em seus resultados:

"Pois saiba que ouvi nada menos que uma declaração de amor". Palha empalideceu. Não prometera deixar de empalidecer. Gostava da mulher, como sabemos, até o ponto singular de publicá-la; (...)
Considerava o negócio. Achava natural que as gentilezas da esposa chegassem a cativar um homem, — e Rubião podia ser esse 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.⁵ (...)

— Mas segurar nas mãos para reter-me no jardim?

(...); de modo que, cuidando Sofia havê-lo irritado, viu-o dar de ombros com desprezo, e responder-lhe que efetivamente era um ato de grosseria." (p. 54 - 55)

E se o Palha é o duplo invertido de Otelo, outro tanto acontece com Sofia em relação a Desdémona. Esta, a infeliz⁶, a personificação do recato e da fidelidade conjugal; aquela, a licenciosa, a provocadora volúvel e voluptuosa.

Dentro de tal paralelismo, Rubião será o inverso de Iago⁷. Desejando, embora, a esposa do amigo, Rubião jamais pensará em torná-lo infeliz ou em prejudicá-lo; pelo contrário, independente do estado mental em que se encontre, Rubião não deixa de dedicar sua amizade ao Palha, sem perceber o quanto este se aproveita para dissipar-lhe os bens.

A linguagem verbal também é utilizada para marcar a inversão. O narrador põe no discurso de Rubião, fazendo referência à antiguidade do dito, uma frase de gosto poético, pelo menos, duvidoso:

"Rubião lembrou-se de uma composição velha, mui velha, apanhada em não sei que décima de 1850, ou qualquer outra página em prosa de todos os tempos. Chamou aos olhos de Sofia as estrelas da terra e às estrelas os olhos do céu." (p. 40)

Adiante, fazendo uma reflexão em torno do caso, o narrador diz:

"Castas estrelas! é assim que lhes chama Otelo, o terrível..." (p. 41)

Hamlet, por seu turno, se não contribuiu com MODELOS para a construção das personagens, fornece, justamente pela linguagem, a chave para a compreensão de "profundas reflexões filosofantes".

Pela primeira vez que em que aparece, sublinha a repreensão que o narrador faz a seu desavisado Leitor:

"É o que teria visto, se lesse com pausa. Sim, desgraçado, adverte bem que era inverossímil que um homem, indo a uma aventura daquelas, fizesse parar o tilburí diante da casa pactuada. Seria pôr uma testemunha ao crime. Há entre o céu e a terra muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia, — (...)" (p. 117)

Nota-se que a apropriação é completa. Não há o mínimo

registro que indique a origem da frase. Aliás, aparece como se fosse o "fruto maduro" de especulações do narrador. Tendo havido a apropriação da frase, não se deve estranhar alguma alteração ocorrida. Sendo sua, ele fará dela o que bem entender.

A seguir, vamos ver a mesma frase, novamente alterada, quando o Dr. Falcão se indaga sobre o interesse de D. Fernanda pela saúde de Rubião:

"Quem sabe se D. Fernanda não suspirou por ele? Essa dedicação não seria um prolongamento de amor, etc.? E assim foram nascendo perguntas, (...)" (p. 180)

Chega-se ao ponto culminante, com a conclusão própria, melhorada pela **judiciosa observação** do narrador:

"E daí, quem sabe? Sim, não seria só simpatia mórbida. Sem conhecer Shakespeare, ele emendou Hamlet: "Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã filantropia." (p. 180 — grifo do Autor)

D. Fernanda, por sua vez, também é surpreendida pelo inusitado da linguagem verbal — sempre com suas ciladas — e, ao ficar sem entender o que ouve, dá margem a que novamente o narrador assumo o controle e conclua:

"Em verdade a conclusão não parecia estar nas premissas; mas era o caso de emendar outra vez Hamlet: "Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã dialética." (p. 182 — grifo do Autor)

Como vimos, nos dois casos anteriores há referência ao autor e à personagem que usa a frase; o que não muda, porém, são as alterações que o Narrador introduz. Ou seja, o fato de citar a origem não impediu que ele "emendasse" a frase, como diz, mantendo a apropriação.

E é ainda uma passagem de Shakespeare que surpreende favoravelmente, porque leva a pensar em uma feliz coincidência no que se refere à antropofagia e à carnavalização culturais:

"Esses sonhos, iam e vinham. Que misterioso Próspero transformava assim essa ilha banal em mascarada sublime?" Vai, Ariel, traze aqui os teus companheiros para que eu mostre a este jovem casal alguns feitiços da minha feitiçaria." Não esqueçamos que o Próspero de Shakespeare era um duque de Milão; e eis aí, talvez, por que se meteu na ilha do nosso amigo." (p. 93)

Quanto mais não seja, percebe-se que o trecho serve para indiciar a transformação que já está ocorrendo na mente da personagem — Rubião —:

*As palavras seriam as mesmas da comédia; a ilha é que era outra, a ilha e a mascarada. Aquela era a própria cabeça do nosso amigo." (p. 93)

A transformação, referida de tal forma, não deixa de apresentar um caráter fortemente paródico, com longa tradição, como se sabe, na Literatura Ocidental.

A presença de Próspero, Ariel e Caliban lembram sempre os problemas do "colonialismo" e "aculturação", de "submissão" e "antropofagismo".

Em *Quincas Borba*, elas nos sugerem as transformações que aconteceriam com maior ênfase por ocasião do Movimento Modernista.

A atitude "antropofágica" de Caliban, contudo, deve ser PERMANENTE. Só ela permitirá que a cultura nacional possa assimilar as contribuições oriundas das mais diferentes partes do globo.

É de todo útil que não deixemos de lado o exemplo da "antropofagia", praticado magistralmente em *Quincas Borba*. Ela nos garantirá o equilíbrio e o destemor necessários para suplantarmos os terrores doentios dos fascistas que pretendem uma cultura única, exclusiva, sem misturas. Ora, sobre ser impossível, essa atitude não se presta nem como disfarce para escamotear a manifestação de imbecilidade chauvinista, a serviço de propósitos obscurantistas.

2.2 Modelos mitológicos

Na primeira referência a uma passagem mitológica, o Narrador, usando aquela sem-cerimônia tão sua, discorda frontalmente do relato e dá sua opinião:

"O mito de Diana descendo a encontrar-se com Endimião bem pode ser verdadeiro. Descer é que é demais. Que mal há que os dois se encontrem ali mesmo no céu, como os grilos entre as folhagens cá de baixo? A noite, mãe caritativa, encarrega-se de velar a todos." (p. 41)

É só ter olhos para ver como se pode transformar qualquer coisa. Como LEITOR do Mito, o narrador usa do direito de discordar; como NARRADOR, sente-se com autoridade pa-

ra sugerir a "correção". Com tudo isso, o resultado é a carnavalização, senão realizada, pelos menos, sugerida.

A paródia a um MODELO mitológico aparece em *Quincas Borba* com a personagem Carlos Maria. Esta personagem, no dizer do Narrador:

"(...) é um galhardo rapaz de olhos grandes e plácidos, muito senhor de si, ainda mais senhor dos outros." (p. 31)

Indiciado em vários lugares da narrativa, o MODELO é NARCISO.

Como cópia, Carlos Maria apresenta suas diferenças. Elegante, auto-suficiente, enamorado da própria figura, resigna-se, por exemplo, não sem indisfarçada altivez e condescendência, a fazer a felicidade de ECO, Maria Benedita.

Aliás, a correção sugerida, mas que não ocorrera no mito de Diana, dá-se agora no de Narciso: Eco, Maria Benedita, alcança a "felicidade suprema" de estar junto a Narciso, Carlos Maria, repetindo-lhe não só as últimas palavras, mas os próprios pensamentos de seu idolo. A nova versão do filho de Cefiso, por sua parte, consente-se, não sem certo enfado, a extravagância de fazer feliz a essa desinteressante "ninfa", vinda da roça de Iguauçu.

A carnavalização é evidente. Em que pese (ou por isso mesmo...) os MODELOS elevados, a cópia sai grotesca. E a Literatura Brasileira lucra enormemente com isso.

2.3 Modelos históricos

As referências a passagens históricas são também variadas. Como as bíblicas, que não estudaremos aqui, além das que nos ocupam neste trabalho.

Carlos Maria é a primeira personagem a reportar-se a um fato histórico e, sem fugir à regra, não esquece de carnalizar devidamente o MODELO citado:

"Eu, se fosse legislador, propunha que se queimassem todos os homens convencidos de indiscrição nestas matérias; e haviam de ir para a fogueira, como réus da Inquisição, com a diferença que, em vez de sambenito, levariam uma capa de penas de pagão..." (p. 33)

Que TROPICALISTA, por mais ferrenho, exigiria ou faria melhor?

Calígula é citado para sublinhar uma breve cólera da solteirona, D. Tonica (p. 46); outra passagem faz-nos deparar com referências a Jacó e a Lucrécia, a propósito de um jogo do siso entre um mendigo e... o céu (p. 48)

Todavia, a grande paródia, possibilitada pelo auxílio do fantástico, é a que tem por MODELO aos Napoleões PRIMEIRO e TERCEIRO, com certo predomínio deste.

Aliás, esse parece-nos o caso mais explícito de paródia em **Quincas Borba**, se bem que, é força reconhecer, possa dar margem a ser entendida também como sátira. Em todo o caso, vamos procurar aqui os elementos paródicos.

Após alguns indícios do fervor que Rubião nutria pelos Napoleões:

"Uma novidade os esperava, dois bustos de mármore, postos sobre ela, os dois Napoleões, o primeiro e o terceiro. (...) Contou o criado que o amo apenas recebidos e colocados os bustos, deixou-se estar grande espaço em admiração, tão deslumbrado do mais, que ele pode mirá-los também sem admirá-los. No me dicen nada esos dos picaros, concluiu o criado fazendo um gesto largo e nobre." (p. 151) (grifo nosso)

deixa perceber que é iminente a perda do controle das faculdades mentais daquele ex-professor mineiro, transformado, de uma hora para outra, em capitalista:

"Agora por que razão Sofia era a imperatriz Eugênia e Maria Benedita uma aia sua, é o que não sei dizer com exatidão. "São sonhos, sonhos, Penseiros!" exclamava um personagem do nosso Álvares de Azevedo. Mas eu prefiro a reflexão do Velho Polonius, acabando de ouvir uma fala treloucada de Hamlet: "Deuvario embora, lá tem seu método". Também há método aqui, nessa mistura de Sofia e Eugênia; e ainda há método no que lhe seguiu, e que parece mais extravagante. (...) Rubião sentiu que era o imperador Luís Napoleão; (...) (p. 121)

Está dito: RUBIÃO É NAPOLEÃO III. A paródia aparecerá através da transformação. Convém notar que a transformação fora indiciada por uma paródia de que o MODELO é LITERÁRIO, mas do qual ainda não tratamos neste estudo.

A loucura de Rubião irá manifestar-se ligada, de modo particular, a sua dedicação à leitura. De fato, enfadado com a vida rotineira na Corte, Rubião procurará vários modos de distração, como diz o narrador:

"Rubião não tinha que fazer; para matar os dias longos e vazios (...)

Ultimamente, ocupava-se muito em ler; lia romances, mas só os históricos de Dumas pai, ou os contemporâneos de Feuillet, estes com dificuldade, por não conhecer bem a língua original." (p. 91)

Ora, estamos diante do próprio Quixote, a enlouquecer pelos efeitos do muito ler e do pouco dormir!

D. Quijano, fidalgo arruinado, amante dos livros que narravam as fantásticas aventuras de cavaleiros audazes e destemidos, sai a cometer as grandes façanhas, necessárias para manter a glória da Ordem da Cavalaria Andante; Rubião, burguês arruinado, amante dos livros que narram o esplendor da vida palaciana em Versailles, Saint Claud, Tulherias, Petit Trianon, sagra-se IMPERADOR para conservar o fausto da Corte francesa...

Contudo, se o narrador de Quixote, pela boca do Cura, submete a mais dura crítica a quase totalidade dos autores dos livros lidos pelo fidalgo manchego, condenando-os ao fogo, o mesmo não acontece com o narrador de **Quincas Borba**, para quem Dumas não é menos do que MARAVILHOSO (p. 91)

Tratando-se do "duplo invertido", não se poderia esperar algo diferente, é claro.

Em relação à transformação do ex-professor, convém recordar que ela se faz também exteriormente:

"— Justamente! repetiu. Quero reconstituir a cara ao tipo anterior; é aquele. E como apontasse para o busto de Napoleão III (...)

Seu "barbeiro", você é pernóstico, interrompeu Rubião. Já lhe disse o que quero, ponha-me a cara como estava. Ali tem o busto para guiá-lo." (p. 159 - 160)

E o "barbeiro" é coincidência máxima, um francês de nome LUCIEN!

Temos, pois, nada mais, nada menos do que LUCIEN fazendo outro Napoleão.

É que LUCIEN, como nos ensina a História, já auxiliara de modo eficaz a FAZER o Primeiro Napoleão, quando impediu, no Conselho dos Quinhentos, do qual era o Presidente, de ser votada a moção que declararia "proscrito" ao General Bonaparte, facilitando-lhe a triunfo naquele "18 brumaire"; auxiliar a fazer o Terceiro, era tarefa de muito menor impor-

tância, até porque não corria nenhum risco de vial Contudo, o bom Lucien confessa, sem vaidade exagerada, ao que parece:

"— Ah! eu prefiro compor dez trabalhos originais a uma só cópia." (p. 160)

Quem, ao saber que toda a imitação, por mais perfeita que seja, sempre apresenta uma diferença básica por ser outra, não concordará com esse grave Lucien? Ele, que já fizera o ORIGINAL!

Luis Napoleão, diz-nos a História, soube aproveitar-se do carisma que o nome NAPOLEÃO BONAPARTE, por causa do seu tio, ainda exercia junto aos franceses. Assim, elegeu-se Presidente da República e restaurou o Império.

Machado de Assis, ao metamorfosear o simplório discípulo de Quincas Borba, corrige, novamente, um grave erro que tem sido a desconsideração para com o papel desempenhado por Lucien Bonaparte no que diz respeito à vida pública desses Imperadores. Afinal, ambos subiram a partir do "empurrão" que Lucien dera. E do qual se arrependera⁸.

Rebaixado (ou elevado) a "barbeiro", Lucien cumpre uma função idêntica, mas até pelo anacronismo, invertida. E paródica, naturalmente.

A transformação acontece também envolvendo a vida sentimental de, pelo menos, cinco personagens, entre narrativa e História. Rubião é solteiro e apaixonado por Sofia, que é casada; Luis Napoleão é casado com Eugênia, mas sua grande paixão foi Elisabeth Ann Howard, que era solteira. A imagem, ao ser refletida, inverte-se. Assumindo-se com Luis Napoleão, Rubião deve ter Eugênia como esposa; sua amante, invertendo a situação civil de Elisabeth Ann, é casada. Mas, se na imaginação desequilibrada desse novo Napoleão, Sofia, casada, inverte a imagem histórica de Elisabeth Ann, não inverte a imagem de Sofia, personagem da narrativa. Quer dizer, independente do estado mental em que esteja, Rubião sempre vê em Sofia a esposa do seu amigo Palha.

Aos efeitos do duplo, às inversões que ele acarreta e, principalmente, aos mecanismos desconhecidos dos estados mentais de Rubião devem ser creditados esses lapsos, bastante compreensíveis, evidentemente.

Querer-se uma PARÓDIA que se limite à cópia invertida

do MODELO, pura e simplesmente, é fazer muito pouco da capacidade que o autor deve ter para reelaborar os elementos da fábula.

Em **Quincas Borba**, trata-se de um rico e complexo MODELO, altamente valorizado pela maneira como foi explorado, entrecruzando elementos, jogando com correspondências entre os Imperadores e com a loucura da personagem central⁹.

2.4 Modelos filosóficos

Também nesse caso a PARÓDIA é quase explícita.

Ocorre que desde o primeiro instante, Quincas Borba, o homem, é apresentado como o "inventor de uma filosofia" (p. 7), cuja máxima, até certo ponto curiosa e inusitada, é: AO VENCEDOR, AS BATATAS.

Mas será Quincas Borba o INVENTOR de uma filosofia que se resume em tal máxima?

Com Emir Rodríguez Monegal, repetimos:

"Quanto mais detalhes a narrativa dá sobre alguém ou alguma coisa, tanto mais se deve desconfiar de sua veracidade."¹⁰

Assim, vemos o detalhe INVENTOR como um elemento l-rônico e um dado falso, para desencaminhar a quem lê.

No entanto, inúmeros elementos dispersos na narrativa vão encaminhando para o MODELO, ele mesmo citado no texto, página 174:

"(...); mas o grande astro percebeu que a intenção dele era constituir-lo lanterna de Diógenes, (...)"

Diógenes. Diógenes, o Cínico. O princípio filosófico já apontara para ele. E não só o princípio. Também há outros elementos, como veremos: o nome próprio e o cão.

Diógenes — do grego, significa etimologicamente: o descendente de Deus; o elevado por Deus

Joaquim — (donde Quincas) do hebraico, significa: o descendente de Deus; o elevado por Deus

Cão — símbolo da Escola Cínica de Diógenes

Cão — chamado de Quincas Borba, pelo próprio Quincas Borba funciona como símbolo da Escola Cínica de Quincas Borba

A inversão, aqui, tem um caráter até certo ponto inusitado. É que o duplo de Diógenes não é Quincas Borba, mas Rubião. Porém, Rubião não deixa de ser o duplo de Quincas Borba. Herdeiro da fortuna material é o Quincas Borba, cão; o professor é o herdeiro dos princípios filosóficos. Porém, Rubião não entende nada daquela filosofia. MESTRE sem entender as primeiras lições, falta-lhe capacidade para pôr em prática o que herdara de Quincas Borba, o homem.

É bem verdade que ele chega a andar perto do sentido filosófico da máxima. Vendo-se herdeiro universal da fortuna deixada por Quincas Borba, recorda-se do amigo e "rumina" as palavras sobre os princípios de Humanitas:

— Ao vencedor, as batatas!
Tão simples! tão claro! Olhou para as calças (...) Cumpra-lhe ser duro e implacável, era poderoso e forte. E levantando-se de golpe, alvoroçado, ergueu os braços exclamando:
— Ao vencedor, as batatas!" (p. 21)

Contudo, Rubião não passa da superfície. Simplório, obtuso, com a idéia fixa de "gozar a vida" (p. 23), não vê na máxima seu significado metafórico, raciocinando da maneira mais literal possível:

"Ideou as batatas em suas várias formas, classificou-as pelo sabor, pelo aspecto, pelo poder nutritivo, fartou-se antemão do banquete da vida, (...) agora o fato, o sólido, o perpétuo comer até morrer, e morrer em colchas de seda, que é melhor que trapos." (p. 22)

Dessa forma, não é de estranhar que o "herdeiro" da filosofia cínica, de Quincas Borba, tenha sido devorado pelo cinismo, à Diógenes, dos que o cercavam.

Machado de Assis trabalha o "cinismo caboclo", e mostra quão ineficiente ele é diante do cinismo requintado das metrópoles. De pouco valeu a Rubião ser "desconfiado como um paulista" a ele que nunca passou de "singelo como um bom mineiro", (p. 49).

A Machado de Assis, ao contrário, muito valeu o ter sabido aproveitar esses vários filões que soube explorar, enriquecendo singularmente a literatura brasileira e deixando o exemplo prático de como, cínicamente, se deve ir tirando partido do que for possível, no terreno cultural, se quisermos formar uma base sólida para nosso amadurecimento como povo e como nação.

Que Machado de Assis soube tirar proveito da PARÓDIA ao escrever sua vasta e apreciada obra literária, é fato facilmente verificável.

Para exemplificar, não seria necessário ir além das suas crônicas. Como aquela de 15 de julho de 1883, em que o renomado autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* começa dizendo:

"Está achada a epopéia burguesa. Não confundam com a tragédia burguesa; essa está achada há muito. Refiro-me à epopéia (...) (p. 25 In: *Crônicas de Lélilo*.)

Da referência ao modelo, é questão de poucas linhas:

"Vejam bem o sentimento poético e a insinuação do Sr. Striber: — "Um ato de tanta proibidade não merece ser esquecido." Isto e convidar os Homeros da localidade é a mesma coisa; portanto, acudo com o meu esboço de poesia, que por el em verso, se merecer a animação da crítica." (loc. cit.)

E lá estão, realmente, palavras de Homero:

"Musa, canta a proibidade do Abranches, escrupuloso nas contas, exato nos pagamentos. Que as trompas do século repitam aos séculos futuros este lance extraordinário. Já a Aurora, com seus róseos dedos, vinha abrindo a estrada ao sol, quando o Abranches acordou e..." (p. 25)

O tom irônico sobressai desde as primeiras palavras da crônica e, justamente por sua função crítica, a paródia serviu à perfeição.

É que o caráter crítico da paródia não se restringe ao aspecto meramente literário. Ele vai mais longe; extrapola os limites da literatura para atingir o seu alvo predileto: o social. Não é gratuita a afirmação de que a Literatura é um dos ângulos pelos quais pode ser vista a Sociedade de uma determinada época.

No caso citado, a referência ao MODELO: "Está achada a epopéia" e a pronta diferenciação: "burguesa", já estão no próprio texto.

Contudo, o mesmo não ocorre em *Quincas Borba*. Como procuramos mostrar, na narrativa analisada, não aparece só MODELO literário. Há, e talvez até mais importantes, os MODELOS fornecidos pela História, pela Mitologia e pela Filoso-

fia, dentre os estudados, uma vez que também existem elementos bíblicos não explorados aqui.

Com tanta variedade de MODELOS, não surpreende que haja em **Quincas Borba** os mais sugestivos exemplos dessa ANTROPOFAGIA CULTURAL, tão necessária ontem como hoje.

Ao parodiar os mais diferentes modelos, remetendo aos mais variados autores e textos, sem falar nas remissões a textos de sua própria autoria e a passagens da narrativa que está sendo lida, Machado de Assis constrói um texto em que a função crítica suplanta todas as demais.

Será muito difícil que o leitor, mesmo o mais desinformado sobre as questões teóricas da literatura, possa esquecer que está lendo uma narrativa de ficção, tão freqüentes são as referências que remetem para fora ou para partes anteriores do texto.

Sendo tudo REPRODUÇÃO, como defendem inúmeros estudiosos, e não havendo nada que seja original em termos de narrativa, a originalidade de Machado de Assis pode ser percebida na sem-cerimônia com que ele REPRODUZ tantas narrativas de autores tão diferentes.

Mestre consumado ao utilizar-se da IRONIA, Machado de Assis tira partido dessa figura retórica ao aplicá-la à PARÓDIA que constrói como verdadeira "colcha de retalhos".

Partindo do real, penetra no fantástico, sem esquecer a verossimilhança que assegura, no caso, a realidade do texto, afirmando a realidade da época.

De um modo frio, irônico, Machado de Assis coloca-nos, em **Quincas Borba**, diante da trágica situação do homem, alertando para a extraordinária aventura que é o cotidiano:

"(...) mas a vida, meu rico senhor, compõe-se rigorosamente de quatro ou cinco situações, que as circunstâncias variam e multiplicam aos olhos." (p. 201 - 202)

E o homem deverá encarar essas situações de acordo com a formação que tiver:

"Eia! chorá 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." (p. 210)

Cinismo? Ceticismo? Desencanto? Indiferença para com o homem e sua pequenez?

Muito pelo contrário.

Se o homem não fosse preocupação sua, se não lhe interessasse a tragédia de cada ser humano em um mundo em franca e constante transformação, **Quincas Borba** não teria razão para existir.

O tom irônico mal dissimula o profundo sentimentalismo de Machado de Assis. E se os ingênuos e simples, como Rubião, e os pobres, como o major Siqueira, são explorados e desprezados pelos Camachos, Palhas e Sofias, é que no cotidiano sobejam tais exemplos. Muito antes do advento da sociedade de consumo, já o homem sabia aplicar com rara eficiência, em relação ao próximo, o princípio do USE E JOGUE FORA!

Apontar tais distorções no comportamento humano, ainda que para isso se use uma certa capa de distanciamento ou indiferença, é uma atitude francamente humanista. Quando isso é feito através de um gênero, como a PARÓDIA a qual procura assimilar conhecimentos e modelos estrangeiros para integrá-los a nossa cultura, temos, então, contraído uma dupla dívida para com o autor da narrativa.

Quincas Borba, enquanto durar, não permitirá que esqueçamos essa valiosa contribuição legada por Machado de Assis à nossa cultura, de modo geral, e à Literatura, em particular.

4 — Notas

- 1 Em nosso trabalho, porém, não utilizamos nenhum estudo teórico devido ao fato de havermos focalizado uma só narrativa e, também, ao caráter mais prático do que teórico que a ele pretendemos dar.
- 2 A referência ao autor de *Ficciones*, devemos às anotações de aula feitas no Curso de Pós-Graduação — Faculdade de Letras da UFRJ —, As referidas aulas foram ministradas no Curso sobre o tema em pauta pelo Dr. Emir Rodríguez Monegal.
- 3 p. 7 A partir dessa referência, passamos a utilizar o número da página no próprio corpo do texto.
- 4 A interrogação é pertinente, tendo-se em conta as palavras do Narrador: "Mas, vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é provável que perguntas se ele, se o seu defunto homônimo é que dá o título ao livro, e porque antes um que outro, — questão prenhe de questões, que nos levariam longe..." (p. 210)
- 5 Essa passagem bem faz lembrar um dado histórico que não utilizamos no corpo do trabalho. Trata-se do bilhete que Napoleão Bonaparte pede a Josefina para escrever ao Presidente do Diretório para que viesse tomar o pequeno almoço com ela (a quem o Presidente requestava abertamente) na manhã do "18 brumaire".
- 6 Desdémona, etimologicamente, significa INFELIZ.
- 7 Iago, forma arcaica portuguesa de Jacó, significa: enganador, astucioso.
- 8 É o que se pode deduzir da conversa que Lucien Bonaparte teve, anos mais tarde, com Bernardote em que este se referia à traição que ambos tinham cometido para com a República ao deixarem Napoleão aplicar o golpe de estado. Tal conversa é reproduzida pelo próprio Lucien em suas *Memórias*. A passagem, encontramos-la em *Napoleão e as mulheres*, de Guy Breton.
- 9 A correspondência que há entre a realidade francesa da época de Napoleão III e a que é descrita em *Quincas Borba*, pode-se perceber pelo cotejo com essa passagem de Valentin Veit, em sua *História Universal*:

"A mesma feição de orgulho argentário e materialização de tudo o que é espiritual e ético se encontra naturalmente com sinto-

mas de degenerescência no alto capitalismo de todos os países. No Paris do Segundo Império aparecem pela primeira vez sob uma força que enfeitiça aos próprios contemporâneos pelo encanto dos lances da fortuna e a insaciabilidade sensual. A paixão do imperador pela construção deu um poderoso impulso às artes e ofícios. Os marceneiros e os fabricantes de sedas tiveram um período de fartura, o estilo de vida era exuberante de luxo; carruagens, criadagem, teatros, restaurantes, tudo tomava parte nessa exibição de elegância burguesa." (p. 102)

5 — Referências bibliográficas

- 1 — BRETON, Guy. *Napoleão e as mulheres*. Rio de Janeiro, Record, 1969.
- 2 — BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. A idade da fábula. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1967.
- 3 — CASTELOT, André. *Napoleón trois*. Paris, Académique Perrin, 1973.
- 4 — MACHADO DE ASSIS, J. M. *Crônicas de Lúlio*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1968.
- 5 — ———. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro, Bruguera, 1967. Introdução de Eugênio Gomes.
- 6 — ———. *Quincas Borba*. São Paulo, Catania, (s.d.) Edição utilizada para as referências.
- 7 — M. le... *Napoleón sa famille, ses amis, ses généraux, ses ministres e ses contemporains*. Paris, P. H. Krabbe, 1840.
- 8 — RIBEIRO, Joaquim Cheves. *Vocabulário e fabulário da mitologia*. São Paulo, Martins, 1962.
- 9 — SHAKESPEARE, W. *Hamleto*. Príncipe da Dinamarca. Rio de Janeiro, Tecnoprint, (s.d.)
- 10 — ———. *Otelo*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s.d.
- 11 — VEIT, Valentin. *História universal*. São Paulo, Martins, 1948, v. 3.