

O bovarismo de Rubião*

Ivo Barbieri**

Resumo

Num pequeno artigo incluído no volume Preto e branco, de 1956, Augusto Meyer introduz o termo pela voz dum suposto leitor que, perplexo diante do neologismo, pergunta: “mas afinal de contas, que é bovarismo?” Antes de responder, o ensaísta, um tanto à maneira de Machado de Assis, cutuca a curiosidade de quem o lê com este toque de ironia: “À primeira vista, ‘bovarismo’ é uma dessas fragatas embandeiradas, para encher o olho do leitor incauto. Dita assim, sem mais nem menos, ou escrita, logo toma uns ares de falsa profundidade, de esperteza preciosa, de puro neologismo sem raízes humanas”.

Palavras-chave

Bovarismo; Rubião; Quincas Borba; Machado de Assis.

Abstract

In a short article included in the book Preto e branco (1956), Augusto Meyer introduces the term through the voice of a supposed reader who, perplexed by the neologism, asks: “what, after all, is this bovarism?” Before answering, the essayist, in a manner very similar to Machado de Assis, sparks his readers’ curiosity with this touch of irony: “At first glance, ‘bovarism’ is one of those flag-waving frigates which is there just to impress imprudent readers’ eyes. Said in this way, directly, or written, it soon takes on airs of false profundness, of precious cleverness, or just plain neologism without human roots.”

Key-words

Bovarism; Rubião; Quincas Borba; Machado de Assis.

* Texto apresentado na aula inaugural do Programa de Mestrado em Letras e Cultura Regional da Universidade de Caxias do Sul, em 19 de agosto de 2008, e na sessão de abertura do Congresso Internacional Machado de Assis y/en America Latina, La casa de las Américas, Havana, em 26 de agosto de 2008.

** Livre-docente em Literatura Brasileira (UERJ).

Num pequeno artigo incluído no volume *Preto e branco* de 1956¹, Augusto Meyer introduz o termo pela voz dum suposto leitor que, perplexo diante do neologismo, pergunta: “mas afinal de contas, que é bovarismo?” Antes de responder, o ensaísta, um tanto à maneira de Machado de Assis, cutuca a curiosidade de quem o lê com este toque de ironia: “À primeira vista, 'bovarismo' é uma dessas fragatas embandeiradas, para encher o olho do leitor incauto. Dita assim, sem mais nem menos, ou escrita, logo toma uns ares de falsa profundidade, de esperteza preciosa, de puro neologismo sem raízes humanas.” (p.128) A resposta filosoficamente formulada por Jules de Gaultier virá um pouco mais adiante: [...] “o 'bovarismo' é a necessidade psicológica segundo a qual toda atividade, ao tornar-se consciente de sua própria ação, tende a deformá-la no mesmo instante em que a incorpora ao conhecimento.” Autenticada pela citação no original, [...] “le fait selon le quel toute activité qui a conscience de soi et de sa propre action se conçoit nécessairement autre qu'elle n'est”, acrescenta o bordão em que se apóia toda a argumentação do filósofo francês “... le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est;” (o poder concedido ao homem de se conceber o outro que ele não é). Pelo que sei, até recentemente Augusto Meyer tinha sido o único crítico brasileiro² a citar o autor de *Le bovarysme*, livro publicado pela primeira vez em 1902. Aparentemente menosprezado mesmo na França, só agora, passado mais de um século, é relançado quase simultaneamente por duas editoras diferentes.³ O estudo de Per Buvik, ‘Le principe bovaryque’, que acompanha o texto publicado pela Imprensa da Universidade de Paris-Sorbonne de 2006, mostra, no entanto, que o conceito permaneceu e continua vivo na memória literária e filosófica daquele país. A novidade da teoria de Gaultier, que surpreende ainda hoje, é a amplitude da noção conferida ao termo derivado do nome de Ema Bovary. A partir dos devaneios românticos da protagonista do romance de Flaubert, que, enfadada com a monotonia cinzenta do seu casamento, nega a si mesma enquanto mulher dum modesto médico da roça, para assumir a personagem de grande dama, o ensaísta filósofo estende o fenômeno aos domínios da psicologia, da educação, da história, da sociologia e da filosofia,

¹ Augusto Meyer. ‘Bovarismo: a confidência de um filósofo’, in *Preto e branco*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1956, p.128-133.

² Andréa Saad Hossne retomou o mote em seu estudo: *Bovarismo e romance – Madame Bovary e Lady Oracle*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

³ Sorbonne, Presse Universitaire, 2006; Éditions du Sandre, 2007.

empenhado em demonstrar a propriedade, pertinência e necessidade do termo de acordo com a dinâmica da linguagem em constante renovação.⁴ O que determina e rege a vida de Madame Bovary, segundo Gaultier, seria este desvio de caráter que, embora desencadeado pelas circunstâncias, deriva da necessidade interna de recusar toda realidade que não concorde com a imagem previamente deformada e idealizada por sua imaginação. Assim, privada de qualquer senso crítico, a personagem ignora a distância que separa o mundo criado por ela e a realidade coletiva que persiste à sua volta. (p.18)

Inspirado em Gaultier, em pleno século XX, René Girard estendeu o princípio da imitação bovarista a todos os grandes romances europeus desde *Dom Quixote*, asseverando que a presunção de autonomia individualista é tanto mais mentirosa quanto mais o homem moderno a ela se apega. Segundo esse ponto de vista, a função do romance consistiria em desvendar a verdade da imitação do outro, mascarada sob a presunção enganosa de autonomia do indivíduo. (p.53) Girard representa a noção do desejo segundo o Outro – fundamento de sua revolucionária teoria do romance –, sob a forma de um triângulo que conecta o sujeito desejante com o objeto desejado através da mediação do modelo imitado. Empenhado em comprovar a constância do desejo triangular, o ensaísta francês faz com que Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust e Dostoiévski se dêem as mãos formando a cadeia ininterrupta do romance moderno.⁵ Admitida a validade do argumento, é perfeitamente lícito incluir Machado de Assis nessa corrente (p.66), pois o romancista brasileiro, ao reencarnar procedimento análogo ao da imitação bovarista em Rubião, personagem principal de *Quincas Borba*, nada fica a dever a seus pares europeus. O tardio e precário reconhecimento da relevância do evento literário denominado Machado de Assis, ocorrido na periferia do capitalismo em pleno século XIX, deve-se a vários fatores, dentre os quais devem ser lembrados: a dependência cultural dos países submetidos ao domínio dos colonizadores durante mais de três séculos, a visão eurocêntrica da inteligência européia e o fato de ter escrito em português – uma língua ignorada por suas coirmãs européias. Antonio Candido, ao estudar a questão da literatura e subdesenvolvimento, observou que, a partir do século passado, a dependência “se encamina hacia una interdependencia cultural”⁶.

⁴ Meyer, op.cit. p.129.

⁵ *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1961.

⁶ Antonio Candido: Literatura y subdesarrollo in *Ensayos y comentarios*. São Paulo: Fondo de Cultura Económica/Unicamp, 1995, p.385.

Participação importante nesse processo pós-colonial tiveram os modernistas hispano-americanos e, sobretudo, brasileiros cuja empresa,

basada en una alta conciencia de la literatura como arte – y no como documento – y en una capacidad de realización poética, por momentos, excepcional, [ainda que] estos poetas de alto vuelo no ejercieron influencia fuera de su país y mucho menos sobre los países de los cuales nos_llegan las sugerencias.”/ De esta forma, resulta posible decir que Jorge Luis Borges representa el primer caso de una influencia original indiscutible, ejercida de manera amplia y reconocida sobre los países-fuente mediante un nuevo modo de concebir la escritura. Machado de Assis, cuya originalidad no es menor em este sentido e sí es superior em lo que tiene que ver com la visión del hombre, podría haber abierto rumbos nuevos para los países-fuente a fines del siglo XIX. Pero se perdió em la arena de una lengua desconocida en un país que em aquel entonces no tenía ninguna importancia.⁷

O riso prolongado e o mal-estar difícil de vencer, que a leitura de um texto de Borges provocou em Michel Foucault, certamente teria se prolongado muito mais, se o autor de *Les mots et les choses* tivesse lido *O alienista*, de Machado de Assis. Pois a leitura deste texto também pode sacudir “todas as familiaridades do pensamento” e “abalar todas as superfícies ordenadas”, “fazendo vacilar e inquietando por muito tempo a prática milenar européia do Mesmo e do Outro.”⁸ É a hipótese desta relevância da ficção machadiana no contexto da literatura do Ocidente que me propus comprovar nesta exposição.

Meu ponto de partida será a análise da duplicidade de Pedro Rubião de Alvarenga – traço que emerge no primeiro capítulo do romance e caracterizará a personagem ao longo de toda a narrativa. O tema da dualidade é visto por Gaultier como a contradição entre a realidade verdadeira e a realidade presumida (p.39), isto é, a falsa concepção que o personagem faz de si mesmo. (p.18) No caso de Rubião, esta fratura interior decorre do corte entre o seu passado de mestre-escola vivido na província de Minas Gerais e o momento presente de proprietário da mansão de Botafogo, de onde contempla o mar, a cidade, as montanhas e o céu, projetando a partir daí sua ambição de posse e poder. Depois, enredado nos favores da classe abastada e cativado pelo prestígio das altas rodas, ingenuamente assume o papel de ator de relevo no palco da

⁷ Idem, p.381-382.

⁸ Cf. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966, p.7-9.

representação social assumindo o papel de comediante ao tentar seduzir a mulher do amigo que o acolheu no Rio de Janeiro. Mais adiante, fascinado com a chegada ao paço da cidade de sua Majestade à frente do préstito imperial em dia de grande gala (LXXXI), e ainda suggestionado pelas cenas da corte de França inventadas por Dumas em seus romances históricos, presume-se possuído do poder absoluto. (LXXX) Acentuando o lado mórbido da personalidade de Rubião, que na cena final imita o gesto de Napoleão autocoroando-se Imperador, Machado concentra, em imagens hiperbolicamente amplificadas, certas práticas da elite carioca, que durante o Segundo Reinado imaginou reproduzir, nos trópicos, instituições, modas, artes e estilos da aristocracia francesa. Ao mesmo tempo, refazendo a trajetória do bovarismo flaubertiano, o romancista concentra na figura de um alienado mental e social a dimensão de um tipo universal como Dom Quixote.

Começemos por situar a obra na seqüência cronológica dos romances machadianos. Publicado depois das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e antes de *Dom Casmurro* (1900) – dois momentos culminantes na bibliografia do ficcionista –, *Quincas Borba* (1891) concorre em pé de igualdade com esses dois romances para formar a trilogia de obras-primas que consolidam a posição de Machado de Assis como o maior escritor em prosa de ficção da língua portuguesa, ao mesmo tempo que lhe asseguram lugar de destaque entre os grandes romancistas do Ocidente. As duas décadas que cobrem o período de produção dessa trilogia marcam igualmente o apogeu literário de Machado que, em concomitância com os romances, escreveu uma centena de contos, dentre os quais selecionou quarenta e cinco para compor as três coletâneas – *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884) e *Várias histórias* (1886). O fluxo vertiginoso do biênio 83-84, quando publica 43 dos 217 contos escritos ao longo de 48 anos de produção, assinala momento ímpar na carreira do contista, pois dois anos apenas somam quase um terço da totalidade dos contos, que levou quase meio século para produzir. É verdade que, no ano seguinte (1885), publica apenas quatro unidades, o que indicia um paradoxal contraste dentro da década mais fecunda de sua vida literária. Paradoxo que o intervalo de dez anos entre a publicação de *Brás Cubas* e *Quincas Borba* acentua ao ponto de sugerir a interferência de determinados fatores, quer de natureza interna, quer de procedência externa, responsáveis pelo hiato. Alguns

estudiosos chegam a ver aí a ponta de uma crise, instigando-os a buscar os motivos que a explicassem. Dentre as hipóteses levantadas, conta-se a que atribui ao grande impacto provocado pelo *Brás Cubas* a emergência de certo impasse decorrente da exigência auto-imposta pelo escritor diante do desafio de prosseguir no sentido da radical inovação encetada sem, no entanto, repetir os achados do romance anterior. A hipótese não parece muito convincente, porque, embora tal exigência demandasse minucioso, paciente e persistente trabalho de elaboração e revisão do texto, no caso específico de Machado – escritor experiente e em fase de franca ascensão –, o acabamento da obra, em princípio, não apresentaria dificuldades maiores das habitualmente enfrentadas. Mas os sessenta e três meses decorridos entre o aparecimento do primeiro capítulo no periódico quinzenal *A estação* (15 de junho de 1886) e o último (15 de setembro de 1891) denunciam a interferência de algum tipo de problema que as mudanças no quadro político-institucional do país não explicam de modo cabal. Finalmente, para aumentar ainda mais a perplexidade, a edição em livro em 1891, apresentou uma versão do romance substancialmente modificada em relação à primeira. Os críticos que durante muito tempo não tinham considerado devidamente esse fato, dada a dificuldade de acesso aos números de *A estação*, onde o romance fora lançado sob a forma de folhetim, viram-se, de repente, diante dessa fonte preciosa de investigação, quando a primeira versão apareceu em apêndice ao texto crítico do romance, estabelecido pela Comissão Machado de Assis por ocasião do cinquentenário da morte do romancista⁹.

Augusto Meyer foi o primeiro a saudar o acontecimento que punha diante dos olhos do leitor a obra em processo de composição. Impressionado pela maneira implacável com que o autor opera intervenções no texto, o crítico qualificou o método de verdadeira “operação cirúrgica”, observação que o cotejo das duas versões confirma. O alcance da transformação salta aos olhos logo no primeiro capítulo da versão definitiva, que se apresenta como a fusão dos capítulos XX e XXI, bastante modificados, da versão publicada em *A estação*. Mas, além das mudanças operadas no interior do texto, importa, sobretudo, assinalar a ruptura da linearidade e o deslocamento para primeiro plano de um flagrante anteriormente inserido na seqüência cronológica dos fatos narrados. Mediante esse “transplante”, que pôs Rubião em primeiro plano e no centro da narrativa, o narrador deu destaque à figura do

⁹ Civilização Brasileira-INL, 1977.

protagonista, ao mesmo tempo que, abrindo a cena ficcional com a declaração da radical ruptura enunciada do ponto de vista do mesmo personagem, define a perspectiva a partir da qual serão relatados os acontecimentos e focado o universo do romance. Um único lance bastou para desnudar o núcleo irradiador de significados, dar o nó de amarração do enredo e acentuar a tônica das situações dramáticas. Quanto ao teor do texto reeditado, verifica-se ainda que a supressão de praticamente todas as referências a fatos transcorridos durante a vida pretérita de Rubião deixa o cenário inteiramente à feição do afortunado herdeiro, agora inebriado na contemplação do mundo que presume lhe pertencer graças à herança que inesperadamente veio cair em suas mãos. No discurso mental do personagem, duas palavras marcam a transformação que dividiu sua vida em duas partes inconciliáveis: “Que era há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista.” A ênfase posta no contraste entre o tempo de *professor* e o de *capitalista* ressalta, de um lado, a mediocridade da situação vivida na província de Minas Gerais e, do outro, o deslumbramento diante do horizonte escancarado a partir da posse da grande casa de Botafogo, na cidade imperial do Rio de Janeiro. Suprimida a frase do texto primitivo que dizia das “saudades de Minas, da boa terra natal, dos seus dias de criança, rapaz e homem”, o texto revisado realiza efetivamente o que a primeira versão sinalizava como intenção: “não se trata de comparar terra com terra; trata-se de saltar do professor ao proprietário...” Além desta perspectiva dualista que divide em duas partes a vida do sujeito, importa ainda ressaltar que, neste momento, Rubião deseja apagar o modesto professor provinciano – pedaço obscuro de sua vida –, para se expandir na fruição do prazer que lhe propicia a posse da propriedade recém adquirida. Observa-se, nesse emergir da vontade de potência, a ação ambivalente da imaginação empenhada, a um só tempo, em negar a realidade incômoda dos dias vividos na província e exaltar a aquisição do objeto que, fetichizado, projeta o evento num horizonte sem fim. O drama de Rubião começa aí, nessa ruptura caracterizada pela rejeição de sua história real e pela fuga em direção a um mundo fictício, que ele assume como sendo a sua verdade incontestável. Ademais, o sentimento da posse desperta a ambição de poder. Desde logo, percebe-se aí um princípio de desequilíbrio, uma ponta da alienação que redundará, mais adiante, nos graves transtornos de sua personalidade e nas vicissitudes que aniquilarão todos os seus sonhos de glória e poder.¹⁰ Já a fugaz

¹⁰ Gaultier, op.cit. p.18-9.

menção a umas chinelas de Túnis, que lhe deu “o recente amigo, Cristiano Palha”, introduz o tema da moda então importada diretamente da França pela elite carioca.

Como se não lhe bastasse a sensação de proprietário, o afortunado herdeiro se apressa ainda em apropriar-se das idéias do filósofo louco que o elegeu herdeiro de todos os seus bens. Espelhando-se na alegoria inventada por Quincas Borba, Rubião desnuda o núcleo da mediação que lhe permite ver a si mesmo como vitorioso à maneira da tribo que, na guerra de sobrevivência, elimina a rival: “notou que até há pouco fora, por assim dizer, um exterminado, uma bolha; mas ora não, era um vencedor.” (XVIII, p.36) Transformando a herança em conquista, como se ela tivesse resultado de ação pessoal, a volúpia da posse acende nele a ambição, o desejo ilimitado de possuir: “Rubião olha para si, para a casa, para as chinelas [...], para o jardim da frente, para a enseada, para a montanha e para o céu, e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.” Sem se dar conta, o personagem dá um salto incomensurável, que o lança ao espaço infinito ao mesmo tempo que abole o intervalo que separa o real do imaginário. O solilóquio de Rubião confirma o motivo da divisão interior do sujeito, associada à sua visão do mundo, deformada pela imaginação que vai afeiçoando tudo segundo os caprichos do desejo. Em vez de perceber-se em sua individualidade concreta, o indivíduo aliena-se na figura genérica da alegoria. E, mirando-se no modelo da tribo vitoriosa que, na disputa pelo mesmo objeto – um campo de batatas – elimina a rival em nome da sobrevivência própria, o novo rico elimina o envergonhado mestre-escola para dar lugar ao orgulhoso proprietário da mansão de Botafogo. E assim, identificado com a tribo vitoriosa, Rubião concebe-se herói e senhor do mundo. Possuído pela ambição sem limites, nivela-se à vontade de potência daquele maníaco ateniense que Machado refere no capítulo CLIV do *Brás Cubas*, e ao qual retorna na crônica de *A semana*, de 22 de novembro de 1896. Vale a pena rever essas duas páginas porque elas podem abrir pistas para melhor compreender o delírio de Rubião. Na versão da crônica, os termos da anedota aparecem significativamente alterados em relação aos apresentados no romance. Enquanto aqui o personagem é caracterizado como um “pobretão maníaco”, lá se apresenta como “cidadão de Atenas que não tinha nem possuía uma dracma, um pobre-diabo convencido de que todos os navios que entravam no Pireu eram dele”. Mais do que essa

troca de palavras, importa o deslocamento do ponto de vista, que transfere do personagem narrador para a consciência do personagem narrado a perspectiva da posse. À janela de sua mansão de Botafogo, fitando a enseada com a sensação de que “tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade”, Rubião se assemelha àquele pobretão que: “Ia ao porto, mirava os navios e não podia conter o júbilo que traz uma riqueza tão extraordinária. Todos os navios! Todos os navios eram seus! Não se lhe escureciam os olhos e, todavia, mal podia suportar a vista de tantas propriedades. Nenhum navio estranho; nenhum que se pudesse dizer de algum rico negociante ateniense.”¹¹ Em ambos os textos, é o poder da imaginação que faz o personagem se conceber diferente do que é, induzindo-o a assumir o papel do outro, que ele não é. A alteração do ponto de vista, por sua vez, confere mais autonomia e aumenta a força de verdade ao devaneio da ambição – efeito do emprego do discurso indireto livre que, usado sistematicamente em *Quincas Borba*, permite ao narrador deslizar quase que imperceptivelmente do plano objetivo para o subjetivo, e vice-versa. É a técnica que favorece o emergir de determinados efeitos, como a ambivalência e as ambigüidades, fortes aliadas ao poder do sujeito de representar a si, os outros e o mundo diferentes do que são. E será esse princípio bovarista, progressivamente alastrado pelo corpo do discurso ficcional, que fará aquele *capitalista* do primeiro capítulo se conceber como Napoleão e a conceber Sofia, a mulher do amigo e sócio Cristiano de Almeida Palha, como a amante ideal que deseja possuir e com quem imagina casar. Recorrente e amplificado, este motivo se torna avassalador nos capítulos LXXX, LXXXI e LXXXII, onde surpreendemos o herói compondo de cabeça pompas matrimoniais em dia de grande gala. “O desejo projeta em volta do herói um universo de sonho.”¹²

O devaneio visualiza soberbos coches, carruagens e mais carruagens, parselhas raras, cocheiro fardado de ouro; convidados de primeira ordem, generais, diplomatas, senadores, ministros, condes, muitas sumidades; e as damas, as grandes damas... o celebrante, de meias roxas e olhos napolitanos, em conversação com o ministro da Rússia. Enfim ele, o noivo no *coupé* magnificamente forrado. Os lustres de cristal e ouro alumando os mais belos colos da cidade, casacas, leques, dragonas e diademas; a

¹¹ Machado de Assis. *Obra completa III*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1985, p.734.

¹² Girard, op. cit. p.32.

orquestra dando o sinal para a valsa e os pares girando pela sala, cinco, sete, dez, doze, vinte pares. Ceia esplêndida, louça da Hungria, vasos de Sèvres, criadagem lesta e fardada, com as iniciais do Rubião na gola. (p.113-115) Esta seqüência de imagens apreende o momento em que o modelo idealizado se confunde com o idealizador, fazendo com que um dos dois extremos da dupla personalidade, isto é, o lado do homem comum, seja completamente anulado pela representação fantasmagórica do imperador dos franceses. A expansão da ruptura, insinuada no primeiro capítulo, veio aprofundando a divisão entre os dois lados daquela duplicidade, que ora se percebia como o homem de costume, ora como o herói onipotente. A rejeição do real, contudo, não consegue apagar de todo a presença do contexto, que se revela magnificado no plano de significação alegórica. Assim, os ritos da aristocracia francesa, elevados ao exagero da representação caricata, evocam o empenho da alta sociedade carioca de reproduzir nos trópicos as modas de Paris. Por este ângulo, pode-se ler nos devaneios delirantes de Rubião reflexos deformados de hábitos e atitudes dos grupos à sua volta – fato social denominado por Gaultier de bovarismo histórico, fenômeno caracterizado pelo elevado grau de investimento da energia de uma sociedade na imitação dos costumes, hábitos e valores de outra sociedade tomada como modelo de realização ideal. O filósofo francês considera o Renascimento a expressão máxima de uma época em que a sociedade é transformada da forma mais violenta sob o modelo oferecido por outra sociedade.¹³ Encarado deste ângulo, o caso fictício de Rubião ganha dimensão histórica fácil de comprovar. Sérgio Buarque de Hollanda, um dos mais notáveis intérpretes da formação da sociedade brasileira, atribui à persistência em nossas instituições de determinadas formas de vida e visões de mundo trazidas de países distantes a aparência de participarmos de um sistema de evolução de outro clima e de outra paisagem, além de nos sentirmos desterrados em nossa terra:

De todas as formas de evasão da realidade, a crença mágica no poder das idéias parece-nos a mais dignificante em nossa difícil adolescência política e social. Trouxemos de terras estranhas um sistema complexo e acabado de preceitos, sem saber até que ponto se ajustam às condições da vida brasileira e sem cogitar das mudanças que tais condições lhe imporiam.¹⁴

¹³ Op. cit., p.53.

¹⁴ *Raízes do Brasil*. 13ª Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, p.119.

Em texto que suscitou controvérsia, Roberto Schwarz viu, no contexto da “ideologia do favor”, disparidade, desajuste e contradição, vividas pela sociedade brasileira do XIX que, escravista, se apegou às idéias do liberalismo europeu. Assim, colocadas fora do lugar que ocupavam no contexto ideológico da Europa, as idéias liberais se fundiam com a autoridade necessária para a exploração do trabalho escravo, produzindo a sensação de dualismo factício.¹⁵ O debate desencadeado por Schwarz coloca em questão o modo e o sentido da apropriação por uma cultura dependente das proposições ideológicas de uma cultura hegemônica. Carlos Nelson Coutinho, ao descartar o “simples reflexo alienado”, afirma que, dependendo de sua situação na sociedade, cada classe social assimila da ideologia importada o que lhe serve para dar forma a seus projetos e aspirações concretas.¹⁶ O ideário progressista-escravista que favorece o projeto de expansão do capital financeiro de Cristiano Palha, incutido na mente do novo rico e embutido em suas práticas miméticas, articula a armadilha que vai capturar e espoliar Rubião.

O alastramento pelo tecido social dos efeitos daí decorrentes tende à uniformização geral, à medida que vão se transformando em valores coletivos da época em questão. Deformadas e amplificadas na dualidade fictícia do caráter de Rubião, tais práticas assinalam desvios específicos do personagem que, inserido no contexto de imitação coletiva, descreve percurso singular rumo à identificação com o outro. A referência aos chinelos de Túnis recebidos do amigo Cristiano Palha introduzira o tema já no primeiro capítulo, que, logo a seguir, é rerepresentado na cena do café servido pelo criado espanhol em xícara e bandeja de prata lavrada, e continua, adiante, com a

¹⁵ ‘As idéias fora do lugar’ in *Ao Vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p.15 *passim*. Maria Sylvia de Carvalho Franco critica o fundamento teórico das ‘idéias fora do lugar’ determinadas no contexto da ‘ideologia do favor’. A idéia de uma diferença essencial entre metrópole, sede do capitalismo, e povos coloniais, periféricos, subdesenvolvidos e dependentes, pressupõe uma relação de exterioridade entre sociedades hegemônicas e tributárias. Contestando esse fundamento, Sylvia Franco defende a teoria de que colônia e metrópole não recobrem modos de produção essencialmente diferentes, mas situações particulares ou partes do sistema capitalista internacional cujo objetivo fundamental visa ao lucro mediante a exploração do trabalho servil ou assalariado. Produção e circulação de idéias, por sua vez, não seriam partes analiticamente dissociáveis. Assim, a “miséria brasileira” não deve ser procurada no empobrecimento de uma cultura importada e que aqui teria perdido os vínculos com a realidade, mas se encontra no modo de produção teórica, internamente ajustado à estrutura social e política do país.” É neste sentido que ‘As idéias estão no lugar’. Cf. *Cadernos de debate I*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p.61-64. A propósito, Carlos Nelson Coutinho lembra o processo de assimilação das ideologias pelas classes que são suas “portadoras”. O exemplo do positivismo que, na Europa (em particular na França) serviu à esbalização do capitalismo, no Brasil, tendo sido favorável à República e aos avanços da ciência e da tecnologia, “pareceu exercer uma ação progressista” (cf. *Cadernos de Debate I*, p.66).

¹⁶ Veja-se “Cultura brasileira: um intimismo deslocado, à sombra do poder?” Idem, p.65.

referência aos quadros de bronze expostos na sala e com a presença do cozinheiro francês na cozinha. (III). Esse mesmo motivo transparece no brilho postiço dos jantares de Santa Teresa, com seus arremedos aristocráticos de salões parisienses. Ele se denuncia ainda tanto na pose de fidalgo, adotada pelo novo rico, quanto no seu comportamento de nababo a esbanjar sem medida a fortuna herdada. Mas se instala, sobretudo, na mente de Rubião tomado da paixão fantasiosa por Sofia – a mulher do rico e generoso amigo com quem entra em tresloucada competição para possuí-la.

No outro extremo, complementando o sentido da alegoria, a parte recalçada do indivíduo timidamente aflora aqui e ali, trazendo à tona evocações da vida pregressa e atores excluídos do mapa oficial da cidade, como se pode ver no capítulo LXXXV. Surge então o Rubião enojado das horas vagas e aborrecido como nunca se sentira em Minas. Então, trocando pernas pelas ruas vazias do Rio de Janeiro, entra na zona da miséria e do abandono:

Viu ruas esguias, outras em ladeira, casas apinhadas, ao longo e no alto dos morros, becos, muita casa antiga, algumas do tempo do rei, comidas, carcomidas, gretadas, estripadas, o caio encardido e a vida lá dentro.[...] vinham as casas edificadas do lado do mar. De quando em quando, não eram casas, mas canoas, encalhadas no lodo, [...] viu meninos brincando, em camisa e descalços, em volta de um homem que estava de barriga para baixo. (p.120-1)

A realidade da cidade ignorada e dos habitantes enjeitados pelo poder monárquico acaba trazendo o protagonista ao cotidiano da vida real e ao reencontro com o fantasma de si mesmo: “E tudo isso lhe dava uma sensação de nostalgia... Nostalgia do farrapo, da vida escassa, acalcanhada e sem vexame.” (p.121) Caminhando ao acaso, involuntariamente Rubião veio ao encontro do tempo perdido. Ao defrontar-se com a realidade despojada das lantejoulas e das ilusões da corte, redescobre a verdade da qual tanto tentou fugir durante todo esse tempo desperdiçado no empenho de imitar os outros. Agora, a verdade submersa no fundo de si mesmo emerge e, com ela, brota o desejo de autenticidade. Trata-se, porém, de uma sensação fugaz, pois “o feiticeiro que andava nele transformou tudo. Era tão bom não ser pobre!”. Identificada também entre os simples a natureza imitativa do desejo, reaviva no observador a vontade de ser outro e o consolo de ser diferente. Depois, a escalada megalômana vai progressivamente apagando as imagens do cotidiano, embora a duplicidade do personagem faça com que

ele oscile ainda entre os dois extremos e, às vezes, se dê conta da fratura mórbida que o afeta: “Rubião era ainda dois. Não se misturavam nele a própria pessoa com o imperador dos franceses. Revezavam-se; chegavam a esquecer-se um do outro. Quando era só Rubião não passava do homem ordinário. Quando subia a imperador, era só imperador. Equilibravam-se, um sem outro, ambos integrais.” (CXLVIII)

Nesta oscilação de alternâncias, diferente de Gaultier, que, ao generalizar o fenômeno a todo ser que toma consciência de si, atribui papel ativo à parte que conhece, reduzindo a outra a objeto passivo daquele conhecimento, o narrador de *Quincas Borba* aparenta equilibrar a energia das duas partes, singularizando a dualidade de Rubião. No entanto, essa visão se modifica à medida que o domínio do outro vai achatando a identidade do eu. O clímax da transformação ocorre na cena em que Rubião, tendo invadido o *coupé* de Sofia, força a mulher do Palha a um *citytour* adúltero pelas ruas da cidade. (CLIII, p.198 ss) No auge da vertigem, plenamente identificado com o imperador, ele suplica: “– Napoleão, não; chama-me Luís. Sou o teu Luís, não é verdade, galante criatura? Teu, teu... Chama-me teu; o teu Luís, o teu querido Luís.” (p.200) De maneira análoga à sensação da posse referida no início, a vontade de potência não conhece limites: “o vento que se atrevesse a tocar em tua pessoa, acredita que eu mandaria pôr fora do espaço, como um vento indigno. Tu ainda não conheces bem o meu poder, Sofia.” (p.201) Tendo-se apropriado do nome do imperador, ele agora se concebe investido do poder absoluto do monarca: “Vou escolher um título bonito; ou então escolhe tu mesma [...] escolhe, e dize-me no nosso primeiro encontro, no lugar do costume. Quero ser o primeiro que te chame duquesa. Querida duquesa... O decreto virá depois. Duquesa da minha alma!” (p.201) Mas esta não é ainda a cena de arremate da alegoria, embora, no auge do delírio bovaresco, Rubião se identifique plenamente com a personalidade do outro – domínio do eu fictício enobrecido e sobreposto ao eu recalcado de origem plebéia. No capítulo seguinte (CLIV), diz a narrativa que, apenas separado da presumida amante, “a realidade apossou-se dele e o delírio esvaía-se”, efeito do “esforço inconsciente de sacudir de si a personalidade emprestada.” (p.202) Entretanto, à medida que vai crescendo o desejo da posse, vai igualmente crescendo o sentimento da posse. Na transfiguração delirante, não é mais Rubião que se apossa de Sofia: é Napoleão que

possui a grande dama da corte. Internalizado o mediador, anula-se a distância entre o imitador e o modelo imitado, e se transforma a mulher desejada em parceira ideal de uma aventura imaginária.

A absorção do modelo napoleônico, entretanto, não destrói o esquema do desejo triangular, dada a presença de Cristiano Palha cuja intermediação provoca o bovarismo social de Rubião. Muito mais próximo e mais concreto do que o outro e, mesmo ofuscado pela auréola que envolve a figura distante do imperador, o amigo e sócio permanece como o mediador externo ancorado no real. Desde a apresentação de Sofia no trem em Vassouras, evidencia-se essa mediação cuja ação se reforça através dos favores, presentes, convites e jantares que jogam o arrivista aos pés da mulher do empresário. A posição de mediador, no caso de Palha, se complica, dado que, rival do pretendente enquanto marido de Sofia, ele se torna cúmplice do atrevido sedutor, ao expor a mulher aos seus olhos cúpidos, oferecendo-lhe ainda o modelo da generosidade perdulária ao agir como capitalista de mão aberta. O texto fornece vários indicativos das dubiedades ou multivalências desta colcha de retalhos, que é o caráter do Palha. Da cumplicidade fala “essa vaidade singular” do marido que “decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares.” Mais ainda, além de publicar a mulher, Palha mostra-se cúmplice com as impertinências do anfitrião quando, no capítulo L, confessa à mulher que deve obrigações ao tolo atrevido de quem tomou muito dinheiro e, por isso, precisa do amigo para “tapar um buraco daqui, outro dali... o diabo!” (p.74-75). Menos direta, embora constante, entremostra-se aí a interferência do mediador. Na ficha de apresentação em que o narrador mostra as cartas, a par do nome completo Cristiano de Almeida e Palha, listam-se os atributos do esperto empresário que “era jeitoso, ativo, e tinha o faro dos negócios e das situações.” (p.52) O grave defeito é que “ele despendia todo o ganho e mais. Era dado à boa-chira; reuniões freqüentes, vestidos caros e jóias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram de invenção ou adoção recente, – levavam-lhe os lucros presentes e futuros.” (p.52) Temos aí a expressão modelar da “generosidade” perdulária de Rubião, que em pouco tempo conseguiu esbanjar toda a fortuna herdada de Quincas Borba. De acordo com a concepção de Girard, Palha seria o modelo que representa a mediação externa que, não obstante sua proximidade física, não se deixa

absorver pelo discípulo, ao passo que Napoleão, o modelo distante, acaba completamente absorvido no desfecho da narrativa quando se fundem os dois extremos da mediação. Na verdade, o delírio mórbido confunde e mascara todos os papéis. O modelo mais próximo e mais decisivo atua na penumbra. O modelo ideal e distante acaba engolido pela voracidade desvairada do imitador. O objeto do desejo, em sua ambigüidade e inconstância constitutivas, se oferece e se furta ao sujeito desejante. Já o protagonista, tão afirmativo em sua decisão voluntariosa de assumir frontalmente o outro, acaba arruinado em seu retorno à insignificância ignara donde proveio.

Mas, por mais que a narrativa insista na dualidade irreduzível, as duas partes irão se encontrar no fim. Então, o fantasma do eu rejeitado, o lado obscuro do professor provinciano, que o mineiro na corte tentou eliminar, reaparecerá com a força de fato irrecusável e com a virulência do retorno do reprimido. A articulação dialética dos dois pólos, expondo o protagonista à ação de extremos antagônicos, se, de um lado, dissolve a dicotomia, do outro, agrava a presença da contradição, pois quanto mais vertiginosa a escalada imaginária em direção à onipotência do outro, mais acelerada a queda do indivíduo no precipício da autodestruição. O paralelo simetricamente contraditório dessas duas direções se objetiva na progressão sócio-econômica dos Palha contraposta à degradação física e moral de Rubião. De olho nos bens do novo rico, a classe privilegiada o atrai e cativa, fazendo-o participar dos privilégios de que ela mesma desfruta. Depois de acumpliciá-lo e sugar-lhe toda a fortuna, devolve-o ao nada donde proveio. A escalada dos Palha, escorada pela cumplicidade perdulária de Rubião, é fator determinante para a ruína do herdeiro de Quincas Borba. Ilustra-se, mais uma vez, a lição dicotômica da alegoria quando ensina que a vitória de uns implica a eliminação de outros. No caso, o ganancioso capitalista é derrotado e eliminado pela ganância do capital.

Andréa Saad Hosane, em seu estudo comparativo do bovarismo de Ema Bovary e Lady Oracle, conclui dizendo: “O Bovarismo parece, assim, derivar para a construção de um circuito fechado, em que essa concepção da impossibilidade de ter consciência plena de algo, sem deturpá-lo, recai sobre o próprio mecanismo em que ela se origina.”¹⁷ Em contrapartida, propõe a tese de que o Bovarismo se cumpriria como

¹⁷ *Bovarismo e romance Madame Bovary e Lady Oracle*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p.276-277.

movimento interno, não de uma consciência que se concebe como outro, mas da má consciência que carrega o outro de uma época.” (p.276) Data dos contemporâneos de Machado a persistência da crítica brasileira em ver na figura de Rubião uma imagem emblemática do seu país e do seu tempo. Araripe Júnior foi o primeiro a lançar o desafio: “Quem nos diz que este personagem não seja o Brasil?” (1893) José Veríssimo ampliou o horizonte da questão associando a forma irônica e humorista do romance ao temperamento de Machado que, “avesso à fotografia banal da vida, [...] fez nele um quadro excelente da nossa vida e dos nossos costumes, [...] talvez sem a preocupação de o fazer.”¹⁸ John Gledson, além de propor uma etimologia imaginosa para o nome do Rubião, talvez estivesse exagerando ao afirmar que o pleno objetivo de Machado era apresentar a crise do Segundo Reinado nos fins dos anos sessenta e começos de setenta. (1986) Augusto Meyer, mais sensível, coloca a questão de outra maneira: “Se não houve propósito particular de fazer crítica social de sua parte, ela decorre do próprio espírito crítico em seu conjunto, com a vantagem de sair mais espontânea e flagrante assim, menos viciada pelos preconceitos de tese.”¹⁹ A meu ver, Dirce Côrtes Riedel, com argúcia, vira a questão pelo avesso ao observar que o discurso de *Quincas Borba* “é uma espécie de enciclopédia às avessas de seu tempo, em que o humor abre dúvida polêmica com as tendências da filosofia, da religião e da ciência contemporâneas.”²⁰ A diferença está precisamente nisto: enquanto a visão frontal enfatiza a consciência circunstancial da época, o olhar de viés enxerga os efeitos distorcidos das ideologias. Desta perspectiva, os enganos da má consciência ultrapassam as ilusões e fracassos de Rubião que, mesmo desprovido de senso crítico e fascinado pelos efêmeros atrativos do luxo burguês, ainda assim preserva algum vínculo com os valores renegados. E, nisto, ele se distingue do seu entorno. Loureiro Chaves precisou essa diferença ao ver na história de Rubião a revelação do mundo degradado que o envolve à medida que, imitando e absorvendo “hábitos e costumes, vícios e ostentações, recalques e ambições da sociedade burguesa imperial”, os vai fazendo seus.²¹ Assim, se a história de Rubião se dá num ciclo fechado, esse ciclo fechado não é carente de sentido, pois é aí que se mostra o sentido da problematidade que redundava em pleno fracasso, quer do ponto de vista social quer do ponto de vista pessoal, tornando desnecessário recorrer a fatores

¹⁸ Veríssimo, 1892, p.159.

¹⁹ Meyer, 1964, p.170.

²⁰ *Quincas Borba – Romances para estudo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, p.23.

²¹ Chaves, 1974, p.63.

externos para entender a contradição da contradição que o corrói. Já Lúcia Miguel Pereira, mesmo reconhecendo em Machado de Assis um escritor profundamente vinculado ao meio, negou que os personagens de seus romances fossem meros frutos do meio, pois tendo o romancista descido a zonas profundas, alcança o núcleo irredutível do homem.²² A referência acrescenta à dimensão psicológica, social e histórica de Rubião o significado da sua universalidade.

O retorno ao cenário de Barbacena, nos capítulos finais, ata as duas extremidades da perturbada existência do nosso anti-herói, ao mesmo tempo que junta as duas faces de sua alma partida. O híbrido resultante dessa conjunção projeta a figura fantasiosamente enobrecida contra a imagem arruinada do ingênuo provinciano, agora reduzido à mais miserável expressão de si mesmo. É o que se lê no capítulo CXCV: logo que chegou a Barbacena, Rubião começou a subir a rua, “seguido do cão, faminto e fiel, ambos tontos, debaixo do aguaceiro, sem destino, sem esperança de pouso ou de comida; [...] do alto da rua estendeu os olhos abaixo e ao longe e viu que “era ela, era Barbacena; a velha cidade natal [...] desentranhada das profundas camadas da memória.” (p.245) Recuperado pela mão do narrador, ressurgiu assim o tempo vivido pelo mestre-escola na cidade do interior, que o proprietário da mansão de Botafogo tentou sepultar. Desperdiçados todos os bens herdados e despojado até da razão, Rubião se vê reduzido ao estado primitivo, ainda mais agravado pela metamorfose interior que, projetando-o no outro que ele não é, aliena-o de si e do mundo que fora o seu. Aprofundando a ambivalência que sinaliza o itinerário desse fracasso, o narrador acentua-lhe o sentido tragicômico com uma forte pitada de ironia:

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. [...] A cara ficou séria, porque a morte é séria; dous minutos de agonia, um trejeito horrível, e estava assinada a abdicação. (CC)

²² Pereira, 1950, p.71 (*Prosa de ficção*).

A densidade semântica deste trecho jocoso-sério, atravessado da mais corrosiva ironia machadiana, contém referências múltiplas infiltradas no relato da morte, reminiscências retalhadas do sonho megalômano, tudo reduzido a nada no término das peripécias do anti-herói. Mesclando o registro realista com o fantástico, a transfiguração apoteótica com a deformação grotesca, o texto encena o espetáculo do “mundo como vontade de representação”, para usar a fórmula filosófica de Gaultier plagiada de Schopenhauer.²³ De fato, através de alusões que remetem ao modelo supremo de renúncia das prerrogativas individuais e à expressão máxima da vontade de potência, Quixote compete com Napoleão nessa pantomima feérica em que os contrários se abraçam. Entretanto, na alucinação da agonia, aquele é negado em benefício deste, que se impõe como consumação alegórica do desejo de ser outro. Em ambos, no horizonte da ambição do anti-herói, se funde, de um lado, o modelo do ideal inalcançável e, do outro, a implosão do poder imaginário. Superpostas, as duas imagens reforçam a função da ficcionalidade como atividade compensatória das frustrações e carências da existência humana. Assim, em lugar do triunfo apoteótico da consciência individual, fica a impressão de que o ser, que se concebe diverso do que é e se identifica com o outro que ele não é, acaba estilhaçado na multiplicidade de reflexos especulares, que disfarçam o trágico da negação de si sob a mascarada de uma encenação burlesca.²⁴ De qualquer modo, a serena agonia de Rubião, que se opõe à vida agitada dos seus dias dissipados na corte, aproxima-o da serenidade das culminâncias, alcançada nos momentos supremos dos grandes heróis.²⁵

Consuma-se assim, em fracasso, a ambição de posse e poder desencadeada a partir do instante em que o protagonista recebe a herança de Quincas Borba. Desde então, impulsionado por desmesurada volúpia, e exorbitando do comum dos mortais, Rubião cumpre sua própria trajetória de alienado mental e social. Acompanhando passo a passo a progressão da anomalia, a narrativa desempenha função análoga à de um prontuário médico que registrasse a evolução clínica de um caso singular. Por outro lado, as imagens hiperbolicamente deformadas de seus mórbidos devaneios refletem arremedos de práticas sociais vigentes no Rio de Janeiro durante o Segundo Reinado. Ao mesmo tempo, porém, potencializando o princípio do bovarismo flaubertiano,

²³ Meyer, 1956, p.132.

²⁴ Gaultier, op. cit., p.98-99.

²⁵ Idem, 35.

concentram-se nele alusões a tipos universais, como Dom Quixote, cujo modelo ideal era Amadis de Gaula, como Julien Sorel, cujo modelo heróico era a figura histórica de Napoleão Bonaparte. Compreendida dentro deste amplo leque de abrangência, a leitura de *Quincas Borba* mostra que Machado de Assis, ao incorporar à realidade ficcional do Brasil uma função seminal do romance europeu, nem por isso ficou alheio à realidade histórica brasileira. Recusando o que foi e é para se conceber outro, Rubião transborda do individual para social, do particular para o universal. E, tendo em vista tudo isso, parece-me lícito concluir que Rubião é Brasil e Bovary ao mesmo tempo, mas, como *Bovary c'est moi*, Rubião *c'est tout le monde*.

(Rio, 9 /7/2008)