

## VISUALIDADE E SIGNIFICAÇÃO EM *QUINCAS BORBA*

Juracy I. A. Saraiva\*

O romance *Quincas Borba* de Machado de Assis, impresso em capítulos em *A Estação* de 1886 até 1891, recebe sua edição em livro no final desse mesmo ano, poucos meses após a publicação do último capítulo na revista. O cotejo entre as duas edições revela mudanças significativas, entretanto a concepção desse texto se destaca ainda mais quando confrontada com a de romances que se incluem no que parte da crítica convencionou denominar a primeira fase da produção machadiana, como, por exemplo, *Ressurreição*. Ambos os paralelos – o restrito, que incide sobre a dupla versão de um mesmo romance, e o mais amplo, que confronta *Quincas Borba* com uma obra precedente –, permitem identificar “uma espécie de meditação em espiral, um certo volver-se sobre si mesmo”<sup>1</sup>, que comprova o experimentalismo formal do escritor. A permanência de determinadas características e a introdução de transformações nos procedimentos técnico-discursivos revelam que a produção ficcional é, para Machado de Assis, campo de reflexão sobre as potencialidades expressivas dos meios e métodos da literatura.

A reescritura de *Quincas Borba*, para sua edição em livro, é o mais flagrante exemplo dessa investigação contínua do escritor e de sua consciente busca de aprimoramento na forma de enunciar a narrativa. Em ambas as versões, é preservada a história de Rubião, o ingênuo professor de Minas que almeja brilhar na corte do Rio de Janeiro, apoiado na fortuna e na filosofia herdadas de *Quincas Borba*, mas são evidentes as diferenças que distinguem discursivamente os dois textos. A alteração da ordem de exposição dos acontecimentos; a desarticulação da seqüência evolutiva dos episódios; a supressão, condensação ou fusão de capítulos; a maior dissolução do fluxo temporal são algumas das mudanças que Machado imprime ao texto formatado em livro. Entretanto, se essas podem ser atribuídas à troca de veículo – de revista para livro –, em que a descontinuidade na recepção dos leitores não mais precisava ser considerada, outras há que assinalam o paciente trabalho do artífice que objetiva depurar o texto de elementos excessivos e ativar a participação do leitor. Entre elas, o paradoxo da configuração do narrador que, no romance em livro, se torna menos visível, apesar de suas constantes intervenções; a reorientação da focalização onisciente do narrador para o ângulo subjetivo das personagens; a caracterização menos explícita dessas, já que suas atitudes e pensamentos são apenas ocasionalmente declarados; a mudança na atitude descritiva do narrador que integra dados da espacialidade à ação dos atores; a renomeação de personagens e objetos com o intuito de acentuar sua conotação simbólica atendem ao objetivo mencionado, enquanto também exemplificam a diligência de Machado na feitura do texto.

A opção pelo exercício da escrita como prática artesanal, que se torna visível no confronto entre as duas versões de *Quincas Borba*, já está expressa em *Ressurreição*, primeiro romance do escritor, que, por ser basilar, é marco referencial a respeito de suas posições e do processo de análise e julgamento que faz incidir sobre os próprios textos. Na advertência, que antecede o relato, Machado se dirige à crítica para solicitar “intenção benévola, mas expressão

---

\* Doutora em Teoria Literária pela PUC-RS, professora do Curso de Letras da UNISINOS e bolsista pós-doc do CNPq.

<sup>1</sup> MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p.21.

franca e justa” e, rejeitando o valor de aplausos não fundamentados no mérito, enfatiza a oportunidade de verdades, mesmo amargas, que atendam à “vontade de aprender”. O escritor atribui ao tempo ou à maturidade a capacidade de dissipar a presunção dos indivíduos para dotá-los de uma indispensável dose de confiança e declara que a “reflexão” assume seu domínio com a passagem do tempo, condição também exigida para o “estudo”. A seguir, distingue o grupo dos gênios, “a quem a natureza deu o poder quase inconsciente das supremas audácias”, daqueles que, conhecendo os “modelos”, “as leis do gosto e da arte” e a “extensão da responsabilidade”, se sentem tolhidos, embora isso neles desperte uma “ambição refletida”. Situando-se entre os últimos, afirma que as “tarefas literárias” são “nobres e consoladoras”, “mas difíceis quando as perfaz a consciência”<sup>2</sup>.

A par de outras leituras possíveis, a advertência de *Ressurreição* destaca a preocupação de Machado de Assis com o ofício da escrita, em que não há lugar para a improvisação e o diletantismo. Ao se caracterizar como “operário”, termo que remete à idéia do artífice que exerce uma ocupação manual bem como a do apóstolo que defende postulados e campanhas, o escritor prestigia o esforço contínuo e permanente, exigido em um processo de aprendizagem, valoriza o esmero técnico e enfatiza a importância do comportamento reflexivo e do distanciamento crítico em face das produções literárias pessoais e alheias. Estudo, trabalho e reflexão, desenvolvidos ao longo do tempo, podem, pois, ser apreendidos como o método que Machado de Assis aplica na concepção de suas obras e como princípios mediante os quais justifica a natureza artesanal ou estética da literatura.

A análise rigorosa sobre o próprio fazer com o intuito de abstrair dos meios de expressão novos efeitos e possibilidades significativas faz com que a obra de Machado de Assis se estruture como um todo organizado em que “certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob a forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas”<sup>3</sup>. Esse jogo de aproximações e afastamentos integra *Ressurreição* e a segunda versão de *Quincas Borba*: evocações suscitadas pela leitura identificam semelhanças na estratégia com que o autor concebe a abertura de ambos os romances; a análise de aspectos formais aponta diferenças na seleção e tratamento dos códigos técnico-discursivos.

O capítulo inicial de *Ressurreição* dedica-se à apresentação do protagonista, Dr. Félix, que, da janela de sua casa, nas Laranjeiras, observa imóvel a paisagem “como se interrogasse o futuro ou revolvesse o passado”<sup>4</sup>, enquanto aguarda que lhe sirvam a primeira refeição do dia. Recurso semelhante introduz o leitor a *Quincas Borba*, pois aí ele também se depara com um protagonista que, às primeiras horas da manhã, visualiza a paisagem, agora da enseada de Botafogo, enquanto relembra o passado e se deslumbra com o presente.

A equiparação do *incipit* desses dois textos, entre as quais dezenove anos de intensa atividade literária se interpõem, testemunha a convergência da produção de Machado de Assis bem como o processo avaliativo a que o escritor a submete. Assim, se indicadores espaço-temporais semelhantes e idênticas ações dos atores Félix e Rubião aproximam a abertura dos relatos, o tratamento composicional dessa situação introdutória determina alterações em ambos, as quais provocam efeitos distintos no receptor. No primeiro romance, a presença do narrador predomina: sua palavra, pelo tom marcadamente épico e monológico, não cede lugar à do protagonista; seu olhar é soberano, instalando-se um canal perceptivo distanciado e

---

<sup>2</sup> ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. p. 116. As indicações de página das obras de Machado de Assis referem-se sempre a Machado de Assis, *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, vol. I.

<sup>3</sup> SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 27-46, p. 27.

<sup>4</sup> ASSIS, *Ressurreição*, p.118.

estático; é seu o ângulo avaliativo que orienta a concepção actorial e espaço-temporal do episódio. Nele se concentra, portanto, a representação, o que faz com que o “esboço de uma situação e o contraste entre dois caracteres”<sup>5</sup> seja filtrado de uma perspectiva restrita que se volta para a recuperação do passado: “Naquele dia, – já lá vão dez anos! – o Dr. Félix levantou-se tarde, abriu a janela e cumprimentou o sol”<sup>6</sup>. Essa onipresença do narrador e a reabilitação de um tempo diegético, definitivamente concluído, cerceiam a inclusão do leitor que se situa à margem dos acontecimentos, os quais, como um quadro de grandes proporções a que não faltam detalhes, são percebidos em sua generalidade e a distância. Em *Quincas Borba*, ao contrário, em função dos procedimentos discursivos de que o escritor se vale, a representação presentifica os eventos e promove sua proximidade com o leitor.

A diferença fundamental entre *Ressurreição* e *Quincas Borba* – em relação aos quais o relato publicado em folhetim representa um estágio de transição –, reside, portanto, no envolvimento do receptor, resultante da forma de enunciar o relato, que progride da proeminência da voz do narrador para seu embate com outros enunciados e para a inscrição de múltiplos olhares no texto. A constatação motiva esta análise que desenvolve o seguinte argumento: a busca do rigor formal resulta, na versão última de *Quincas Borba*, em uma maior presentificação da narrativa pelo recurso a procedimentos de natureza dramática. Eles se manifestam na convergência plural de enunciados verbais e de percepções visuais, a que se somam os traços plásticos dos revestimentos figurativos ou de instalação do universo fictício.

Convocado a ouvir, por se defrontar com uma linguagem “verbi-vocal”<sup>7</sup>, o leitor desse texto é também impelido a ver, sendo acentuada sua função de co-partícipe do ato narrativo, que simultaneamente exige uma reflexão sobre os artifícios nele empregados e sobre os motivos de sua escolha. Conseqüentemente, “esse sentido que se mostra”<sup>8</sup>, no processo que o institui, conduz ao exame da enunciação e às relações de implicação biunívoca que ela estabelece com o enunciado, bem como à explicitação do contrato de leitura proposto nessa narrativa.

Inúmeras questões afetam o tema da enunciação e a primeira delas diz respeito à pluralidade de concepções que envolvem o termo. Orientada para um texto-objeto de natureza ficcional, a enunciação é aqui concebida como o fenômeno discursivo mediante o qual se institui a produção das significações do texto, isto é, de seu enunciado. Todavia, o próprio ato enunciativo está inscrito em seu produto, de modo que a determinação da especificidade da enunciação ou do enunciado enfatiza a convergência existente entre ambos os níveis e a recíproca influência que exercem. Assim, a identificação das marcas da enunciação, seja através da presença de suas instâncias mediadoras, seja através dos recursos de que decorrem operações de figurativização, recai sobre o enunciado e, ao introduzir significações, comprova que os componentes discursivos não são formas vazias de conteúdo.

Simulacro da comunicação presumida entre autor e leitor, a enunciação instala os actantes do ato de linguagem, o enunciador e o enunciatário ou o narrador e o narratário, cuja interação dá forma ao objetivo do relato: dar a conhecer. Essa finalidade se concretiza pelo “jogo do fazer enunciativo”<sup>9</sup> para onde convergem a dimensão pragmática, transmissão e

---

<sup>5</sup> ASSIS, *Ressurreição*, p.116.

<sup>6</sup> ASSIS, *Ressurreição*, p.117.

<sup>7</sup> Utiliza-se o termo com o intuito de assinalar o caráter verbal e, necessariamente, sonoro da palavra, mesmo quando apresentada sob sua configuração gráfica.

<sup>8</sup> MAINGUENEAU, *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martines Fontes, 1996, p.16.

<sup>9</sup> FONTANILLE, Jacques. *Les Espaces Subjectifs: introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette, 1989, p.14.

apropriação de um objeto-valor, o enunciado; a dimensão cognitiva, expressa, por um lado, pela manipulação e construção do saber e, por outro, por sua reconstrução e reconhecimento; e a dimensão passional ou tímica, manifestação de estados afetivos em face dos fazeres enunciativo e narrativo. A complexidade do processo prevê o intercâmbio de funções radicadas no *dizer, ver, saber, avaliar e sentir*, cabendo às duas primeiras atuarem como canais<sup>10</sup> perceptivos com que se institui a narração.

Conseqüentemente, duas metáforas, uma de natureza auditiva – *a voz* –, outra de natureza visual – *o olhar* –, estabelecem a interação subjetiva a partir da qual se constrói a enunciação e a representação da diegese. É o dizer que potencializa a passagem do ver ao contar, enquanto a ocularização é “o lugar de origem, orientação, ângulo de abertura de uma fonte de luz”<sup>11</sup> que determina coordenadas do sujeito observador, sendo, igualmente, fonte de revelação desse.

Tanto o enunciador quanto o observador respondem pela dimensão cognitiva do relato sendo necessário correlacionar as perguntas *quem diz?* e *quem vê?* para apreendê-los como actantes discursivos, cuja concepção e interação instalam a informação, modulam sua quantidade e qualidade, criando efeitos de ilusão referencial, de proximidade ou distanciamento, de subjetividade ou objetividade.

Os efeitos de sentido, produzidos pela enunciação, não se esgotam, porém, em si mesmos, uma vez que atingem o receptor empírico, o leitor, que se identifica no espaço ficcional com o enunciatário. A função mediadora que suscita essa identificação permite que se transfiram as estratégias que atuam sobre a receptividade do enunciatário para o leitor, manipulando-o, direcionando seu julgamento e controlando suas reações<sup>12</sup>. Entretanto, a inserção no espaço ontológico do real e a distância crítica permitem ao leitor ultrapassar não só o fazer interpretativo do enunciatário como analisar os procedimentos discursivos dos quais decorrem as significações e os efeitos instaurados.

Essa perspectiva fundamenta o presente ensaio, que identifica a contribuição da visualidade para a significação em *Quincas Borba*. Tomando a enunciação como ponto de partida, introduz aí o papel do observador<sup>13</sup> para, igualmente, analisar elementos da actorialização e da tematização para os quais a recorrência ao dispositivo do olhar concorre. O ângulo analítico é sugerido pela concepção do texto-objeto que, mediante enunciados verbais, introduz códigos de natureza visual que presentificam o contexto interenunciativo e o mundo representado, dando a esse a concretude de cores, tons, nuances, espessuras, formas e distâncias, ao mesmo tempo em que invoca o “ponto de vista espectral”<sup>14</sup> do leitor, que deve transitar dos dados explícitos aos implícitos para estabelecer a rede significativa do texto.

Nos três capítulos iniciais de *Quincas Borba* reúnem-se características que permitem esclarecer sua arquitetura discursiva.

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

<sup>10</sup> GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, s.d. p.160.

<sup>11</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1995. Tomo II, p.158.

<sup>12</sup> PRINCE, Gerald. Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique*, 14:179-96, 1973.

<sup>13</sup> FONTANILLE, 1989, p.37.

<sup>14</sup> GARDIES, André. *Le récit filmique*. Paris: Hacchette, 1993. p.107.

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.<sup>15</sup>

A frase primeira, enunciada pelo narrador, apresenta o agente e sua ação e registra notações figurativas de que decorrem parâmetros espaço-temporais. Sucinto e objetivo, esse *incipit* funciona como a abertura das cortinas que anulam a fronteira entre a platéia e o palco: ele situa o leitor no centro da representação e transforma-o em câmera acústica e visual. Diante dele, vozes se alternam, posicionamentos avaliativos se manifestam, perspectivas e ângulos visuais se multiplicam, implementando o jogo da enunciação.

A ruptura e a convergência do vário caracterizam esse jogo, tanto no âmbito da informação, centrada no dizer, quanto no da observação, inscrita no olhar. O narrador assume o ato narrativo, mas nele acolhe o enunciado alheio, interpela o locutor textual e dá lugar ao pronunciamento do ator. O enunciado inicialmente neutro, decorrente de uma percepção externa – “Rubião fitava a enseada” –, associa-se à indefinição de um observador também imparcial – “Quem o visse (...) consideraria que ele admirava aquele pedaço de água quieta” –, para depois dirigir-se ao narratário pela invocação direta, inerente às palavras bíblicas – “em verdade, vos digo”. Por sua vez, o discurso narrativizado – “cotejava o passado com a presente” – dá lugar, sob a forma de discurso indireto livre, à emissão da personagem: “Quem era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista.”

Verifica-se que a enunciação, instalada pela interação narrador-narratário, é plenivalente, pois reúne em si uma pluralidade de vozes em que se evidenciam dissonâncias axiológicas. Essa constatação se justifica pelas rupturas identificáveis nos enunciados do narrador: pronunciadas por ele, as palavras nem sempre lhe pertencem uma vez que reproduzem ora o dogmatismo profético do discurso religioso, ora o sentimento de exaltação das palavras do ator Rubião.

Deslocado de seu contexto, o enunciado bíblico se desestrutura e assume dupla função significativa: por um lado, remete à existência de uma verdade séria e insofismável, voltada para os valores espirituais; por outro, assume os matizes da circunstância existencial de ator para sublinhar o materialismo capitalista, cuja sensação de posse se estende ao inapreensível. A contraposição das significações evidencia o sarcasmo oriundo do julgamento do narrador que ridiculariza o estado patêmico da personagem e denuncia a falsidade de seu objeto de desejo.

Os enunciados em que o ator compara a situação do passado com a do presente, sintetizando uma e outra nos termos antagônicos professor/capitalista, também se deixam permeiar pela avaliação negativa do narrador, uma vez que são atualizados no âmbito do discurso desse. Assim, enquanto o ator Rubião se configura pela afirmação dos valores da concepção burguesa de mundo, o enunciadador nega a esses mesmos valores a legitimação pelo ridículo que lhes empresta por sua contextualização em uma série cujos elementos não se enquadram no mesmo paradigma. Percebidos como recurso retórico que determina a convergência de duas vocalizações, os enunciados traduzem a ambivalência axiológica ou a plurifocalização e indiciam a natureza polifônica da narrativa.

A insurgência das várias vozes conjuga-se a uma percepção visual também assinalada pela variabilidade e mobilidade, características que contribuem para que a instalação dos olhares assumam, neste romance machadiano, implicações que transcendem o objetivo de instituir a troca de informações e a adesão do receptor ao universo contado.

---

<sup>15</sup> ASSIS, *Quincas Borba*, p.643.

A frase introdutória presentifica a subjetividade actorial, vinculando-a à *ação de fitar*. Essa ação conjuga-se a um sujeito semiótico – Rubião –, pois ele concentra a condição de sujeito de estado e de operador de uma transformação, manifestando um fazer cognoscitivo perceptivo que, enquanto processo, é aspectualizado pela duratividade. A natureza sensorial da representação do fazer desdobra-se, porém, pela participação de outro agente, posto que denuncia o olhar que provém do sujeito da enunciação. Esse, por sua vez, exerce, sobre o enunciatário, uma manipulação duplamente orientada: para o *fazer-fitar*, já que pressupõe novo sujeito espectador, e para o *fazer-creer*, na medida em que as estratégias de visualização reforçam o pacto de veridicção.

O acesso ao relato se dá, portanto, não só através da emissão verbal, mas também por intermédio da convergência e do cruzamento de olhares que ela invoca. Concebido a partir da orientação do olhar do narrador onisciente, que transita de uma apresentação panorâmica para cênica, de um tratamento global ou pictórico para dramático, o capítulo introdutório cria efeitos de distância e de aproximação. Isso ocorre porque o ponto de vista do narrador, para o qual converge o do narratário (cuja inclusão no procedimento da observação está inscrita na expressão “Quem o visse”) é secundado pela emergência do olhar do ator, que determina as características cênicas da apresentação e, em decorrência disso, o tratamento simultaneamente pictórico e dramático. A orientação subjetiva do olhar expõe detalhes que, em sua gradação – chinelas, casa, jardim, enseada, morros, céu – ampliam o espectro visual, ao mesmo tempo em que canalizam o ponto de vista do narratário para o do protagonista. O termo “tudo”, com que é sintetizada a descrição, concentra tanto a dimensão progressiva do olhar do ator Rubião – que vai da autovisualização ao entorno –, quanto a de sua passionalidade, uma vez que o estado de euforia, resultante da “sensação de propriedade”, faz com que o sujeito inclua o espaço englobante, como próprio.

As notações espaço-temporais que constroem uma interação dialética com os ângulos de observação do sujeito expressam, igualmente, o estado de passionalidade. O espaço tópico – o *aqui e agora* – circunscreve o presente do ator a que se contrapõe o espaço heterotópico – o *lá e o então*. A casa de Botafogo e suas adjacências, a indumentária do ator, a determinação do momento não só criam a ilusão da espacialidade, conferindo verossimilhança ao narrado, como também sugerem um espaço “fora de campo”, recuperado pela memória visual do ator que focaliza o passado em sua equiparação com o presente. Todavia, o segmento narrativo resulta das operações pragmática e cognitiva prévias, das quais o estado de euforia é resultante. Dessa forma, registra a mudança operada a partir de um programa de aquisição, bem como o fazer interpretativo do ator, para instalar a diferença entre dois estados, dois lugares, dois tempos. A dissimilitude, no entanto, não anula o estágio anterior, fazendo com que confluem dois estados patêmicos: o de euforia, ditado pelo alcance do objeto-valor, a herança de Quincas Borba; e o de disforia, pela insurgência da razão que mostra a inadequação entre o sujeito e seu objeto, pois, ainda que detenha os bens do filósofo e guarde as palavras dele, ainda que resida no Rio de Janeiro, Rubião traz em si o professor de Barbacena.

A ambivalência do sujeito, sua ruptura afetiva, é iconizada pela orientação subjetiva do olhar, voltado ora para o espaço externo, ora para o espaço íntimo, e pelo enunciado verbal, também demarcado por essa mesma cisão:

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 aí 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!<sup>16</sup>

O breve capítulo, que sucede ao de abertura, principia pelo enunciado avaliativo do narrador que registra a distância que se interpõe entre razão e sentimento para, depois, invadir a mente do protagonista e captar aí a dualidade. Ela é manifestada pela orientação do enunciado do narrador ao enunciado do protagonista, resumindo-se, sob a expressão discursiva única, a dissonância da dupla vocalização, sendo, ainda, contrapostos os pensamentos ditados ou pelo coração ou pelo espírito. Nessa representação, o movimento do olhar assume a função de vetor relacional: ele distingue interior e exterior, sentimento e razão, passado e presente, sendo, paradoxalmente, o recurso que integra o antagonismo do próprio ator, para explicitar, sob a fusão, os opostos inserção/exclusão, unidade/dispersão.

Embora seja estática, a cena da apresentação de Rubião, formalizada nos três primeiros capítulos, carrega-se do dinamismo próprio às encenações teatrais, em função do ritmo dual que a ela transferem os enunciados lingüísticos, percebidos como se fossem expostos por meio de um diálogo, e da mobilidade do olhar. Estrutura contratual semelhante à da comunicação do enunciado através da vocalização, as incidências do olhar expõem uma perspectiva variável: ora global e direta, resultante do ângulo de visão do narrador, ora oblíqua, organizada pela percepção do protagonista e mediatizada pelo narrador. A instalação desse dispositivo inclui o olhar do narratário, constituindo-se uma relação especular de pontos de vista, os quais presentificam os actantes do ato interenunciativo e promovem a crença no narrado, embora também denunciem sua natureza de artefacto.

Os sememas *fitar, admirar, olhar, acompanhar* introduzem o ponto de vista subjetivo do ator que captura a ocularização do narratário e orienta seu percurso, ao mesmo tempo em que, indiretamente, provoca a inclusão do olhar do leitor no espaço diegético. Canalizado pelo ação e percepção do protagonista, o olhar do leitor “volta-se para a história e a observa”<sup>17</sup>, capta-a através de impressões, e, ao ajustar seu ponto de vista aos do narratário e do ator, a reconstitui pelo “olho da mente”<sup>18</sup>. Daí decorrem não apenas os efeitos de mobilidade, que transformam o *narrar* em *mostrar*<sup>19</sup>, mas, simultaneamente, e por uma ação de implicação recíproca, os efeitos de realidade e de proximidade, de que resulta, para o receptor, *o desejo de mais ver*.

Entretanto, a coincidência desses campos de visão não exclui as informações provenientes do ângulo perceptivo do enunciatador. Com efeito, a alternância da profundidade visual, que joga com planos e contraplanos, só se investe de significação quando integrada ao olhar abrangente do narrador, onde a pluralidade dos direcionamentos é acolhida e onde se institui a avaliação das escolhas que procedem do protagonista. Em decorrência disso, o dispositivo da observação, que situa objetos uns em relação aos outros<sup>20</sup>, implementa informações e juízos de valor, pois ultrapassa a finalidade de compor o espaço figurativo para revelar operações de expansão ou de condensação de sentido, de que decorre o espaço figural

---

<sup>16</sup> ASSIS, *Quincas Borba*, p.643.

<sup>17</sup> LUBBOCK, Percy. *A Técnica da Ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976, p.74.

<sup>18</sup> SIMON, Herbert A. Literary Criticism: a cognitive approach. *Stanford Humanities Review*, v.4-1, p.1-25, 1995, p.11.

<sup>19</sup> A distinção entre *narrar* e *mostrar* tem por base a teoria dos efeitos, presente na oposição mimese/diegesis, segundo as concepções platônica e aristotélica, e nos critérios de validação artística *showing/telling*, propostos por Henry James, retomados por Percy Lubbock, Georg Lukács e Wayne Booth.

<sup>20</sup> Machado se utiliza do recurso da reorientação do olhar que, na linguagem fílmica, recebe a denominação de *raccourci* e produz a contraposição de objetos, personagens e espaços pelo corte das seqüências.

ou simbólico<sup>21</sup>. Ele resulta da confluência de metáforas e símiles de natureza visual que, ao semantizarem a dualidade, se apresentam como elementos coextensivos à figurativização do ator.

Incluídos no fluxo temporal dos acontecimentos, a canoa e o canoeiro, “que os olhos de Rubião acompanham, arregalados,” apresentam uma relação de similaridade com o ator. Os movimentos pendulares e cadenciados do remador se harmonizam com o desdobramento de Rubião, cuja subjetividade é expressa à medida que se inter-relacionam, ritmicamente, os planos cosmológico e noológico; ao fender a água sob o influxo da ação dos remos, também o canoeiro distingue dois momentos, o do presente e o do passado, sem, contudo, anular os vínculos que este determina com aquele, uma vez que eles se desenham como sulcos na superfície polida da água. Representação metafórica do estado de alma do ator, a canoa e o canoeiro se configuram como uma “imagem mental”<sup>22</sup> que possibilita ao leitor apreender sensorialmente o conceito da dualidade, que passa a ser imaginariamente visível.

Objetos que compõem o cenário e dados da caracterização do actor também contribuem, por seus traços semânticos, para referendar a isotopia da divisão, ainda que figurativizem outros temas correlatos a esse. O par de figuras, um Mefistófiles e um Fausto, cuja matéria, o bronze, Rubião contrapõe ao ouro e à prata; os dois criados, um espanhol e outro francês, diferenciados dos crioulos de Minas por serem brancos; as duas “gravuras inglesas, que pendiam da parede por cima dos dois bronzes”, as borlas do chambre, as suíças, “o par de olhos viçosos”, assumem, em seu binarismo, significação simbólica. Por um lado, eles remetem à realidade pré-existente, instituindo a ilusão referencial pelo recurso à sensorialidade; por outro, semantizam a atualidade, a ostentação, a profusão, a simetria e o equilíbrio próprios ao universo burguês – a que o protagonista acede tendo o capital por salvo-conduto –, bem como a inadaptação dele a esse mesmo universo. Assim, se os objetos configuram a dimensão eufórica da conquista do sujeito, sinalizam igualmente sua disforia, expondo-se como simulacros da falta, da lacuna, provocada pela dispersão.

Neste sentido, as estatuetas de bronze que representam Mefistófiles e Fausto são fundamentalmente análogas: em sua dupla materialidade, visualmente reconstituída, indiciam a divisão do ator Rubião; paralelamente, presentificam a escravização a que ele se submete ao trocar sua identidade pela posse da herança do filósofo do Humanismo. Como Mefistófiles, Quincas Borba concretiza, pela doação universal dos bens, o desejo do novo Fausto, porém esse, tal qual o primeiro, entrega a alma em troca de suas aspirações, já não obcecado pelo saber mas pelo ter.

O reconhecimento do caráter simbólico dos objetos comprova que a ocularização, neste texto machadiano, contribui para engendrar uma axiologia e um universo passional polêmicos, que impõem um contrato de leitura paradoxal. Referendados como elementos plásticos da figurativização do ator, cujo olhar os capta, os componentes visuais contribuem com a adesão do leitor ao fictício, uma vez que promovem o *fazer-ver* e o *fazer-criar*. Apreendidos a partir do processo especular em que se multiplicam os actantes e em decorrência do qual se lhes recusa um perfil uniforme, as imagens evocadas pelo dispositivo do olhar suspendem a crença na referencialidade instituída, para determinar um *fazer-ver* orientado para o *fazer-não-criar*, em que a visualização e seus efeitos são percebidos como resultantes de estratégias discursivas. Conseqüentemente, essa ambivalência invoca um olhar crítico do leitor, que, para proceder à interpretação dos signos da visualidade deve articular os dados explícitos aos implícitos e,

---

<sup>21</sup> FONTANILLE, 1989, p.84.

<sup>22</sup> SIMON, 1995, p.10.



assim, transitar do nível das descrições para o das indiscrições do texto, com o intuito de estabelecer sua rede de sentidos.

Ao correlacionar as significações do enunciado e os procedimentos da enunciação, o leitor identifica a iconicidade que se estabelece entre ambos e passa a cooptar com um processo em que o suporte material da palavra cria a sedução do espetáculo para denunciar os enganosos ardis do olhar. Entretanto, para apreender a reflexão ética e estética deste texto machadiano, é necessário acompanhar Rubião em seu percurso, que vai além dos três capítulos iniciais, e atender ao convite que o enunciador assim formula: “Vem comigo, leitor; vamos **vê-lo**, meses antes, à cabeceira do Quincas Borba”<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> ASSIS, *Quincas Borba*, p.644.