

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

DENISE DE QUINTANA ESTÁCIO

Uma insanidade narrativa: configuração urbana e realismo em *Quincas Borba*

PORTO ALEGRE

2016

DENISE DE QUINTANA ESTÁCIO

Uma insanidade narrativa: configuração urbana e realismo em *Quincas Borba*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa – pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Professor Orientador: Antônio Marcos Vieira Sanseverino

PORTO ALEGRE

2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

COMISSÃO DE GRADUAÇÃO



ATA DA DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

No dia **06** do mês de **julho** de dois mil e **dezesesseis**, às 11 horas, na **Sala 119** do prédio administrativo do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul foi realizada a defesa do Trabalho de Conclusão de Curso pela **aluna Denise de Quintana Estácio**, intitulado **Uma insanidade narrativa: configuração urbana e realismo em *Quincas Borba***.

A Comissão Examinadora, constituída pelos professores **Regina Zilberman e Luíza Milano** sob a presidência do orientador **Antônio Marcos Vieira Sanseverino**, atribuiu, como **CONCEITO FINAL** A.

Por ser expressão da verdade, lavra-se a presente ATA, que vai assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Regina Zilberman

Luíza Milano

Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Agradecimentos

Ao longo de quatro anos e meio de estudos letristas, muitas pessoas andaram junto comigo pelo caminho e a todas devo meu agradecimento. Algumas, no entanto, mais do que companheiras de percurso, foram decisivas para a feitura deste trabalho e para a formação da Denise de hoje. A elas agradeço diretamente aqui.

A meu orientador, Antônio, que sempre trouxe, para além do olhar crítico sobre meu trabalho, uma nova perspectiva ou recomendação de leitura, e a meus colegas de grupo de pesquisa, Bruna, Rodrigo e Jana, agradeço as conversas deliciosas, machadianas ou não, que sempre mantivemos. O acolhimento recebido e as profundas discussões literárias na sala 207 e no Apolinário transformaram uma parceria de trabalho em uma saborosa amizade.

À professora Célia Ferraz de Souza, por me apresentar à história urbana, lá em meados dos anos 1990, e que sequer imagina para que campos a ex-bolsista levou o assunto; ao professor Guto Leite, por perceber, antes de mim, meu pendor machadiano e indicar-me ao grupo de pesquisa do Antônio; às professoras Claudia Caimi e Luiza Milano, por levarem nossa relação além daquela de professora/aluna, pela inspiradora competência e amor a seu trabalho, pelos cafés, almoços e cervejas de manjericão, o meu agradecido reconhecimento.

À minha família letrista, os queridos colegas de curso Henrique, Filipe, Isa, Júlia, Gui, Miu, Fabi, Ellen e Giovane, por me mostrarem que se aprende mais e melhor com alegria e que, na companhia certa, um café com papo no bar vale o mesmo que uma aula, em certos casos até mais (esta foi uma lição bem entendida e aplicada, garanto), agradeço o afeto, as gargalhadas, os abraços, os estudos e a camaradagem: a Letras ganhou mais sabor e cor com vocês.

Quando, com meia vida percorrida, a gente decide mudar o caminho e tomar uma nova estrada do quilômetro zero, o suporte amoroso das pessoas próximas é o que nos mantém na trilha. Meus pais, Noemi e Jorge, minha avó Olga, meus irmãos, Martha, Aurélio e Fabrício, minhas cunhas, Paty e Claudinha, e minhas sobrinhas, Vitória e Clara, resignaram-se com as muitas ausências, aceitaram dividir comigo horas de nerdices e literatices, e até toparam servir de cobaia para a quase professora. Sem eles, nem uma palavra deste trabalho, ou dos muitos que fiz durante o curso, teria sido escrita. Portanto, a eles não apenas agradeço, como também dedico esta monografia.

Em Eudóxia, que se estende para cima e para baixo, com vielas tortuosas, escadas, becos, casebres, conserva-se um tapete no qual se pode contemplar a verdadeira forma da cidade.

Cada habitante de Eudóxia compara a ordem imóvel do tapete a uma imagem sua da cidade, uma angústia sua, e todos podem encontrar, escondidas entre os arabescos, uma resposta, a história de suas vidas, as vicissitudes do destino.

Sobre a relação misteriosa de dois objetos tão diferentes entre si como o tapete e a cidade, foi interrogado um oráculo. Um dos objetos – foi a resposta – tem a forma que os deuses deram ao céu estrelado e às órbitas nas quais os mundos giram; o outro é um reflexo aproximativo do primeiro, como todas as obras humanas.

Ítalo Calvino, *As Cidades Invisíveis*

Resumo

A influência do realismo europeu do século XIX na literatura brasileira encontra dificuldades de adoção de uma forma literária que não se adapta à realidade local, dificuldades que podem ser transpostas também para a representação urbana. Partindo do pressuposto de que Machado desenha, em *Quincas Borba*, um arco de observação histórica do Rio de Janeiro, buscamos realizar uma leitura do romance sobre o pano de fundo da representação urbana como critério de análise do realismo no romance. A partir do exame do uso da linguagem pelo narrador, via estudos enunciativos, percebemos que o narrador de *Quincas Borba* altera o tempo todo o efeito de realidade que se torna uma construção de sentido moldada por aproximação e afastamento dos acontecimentos narrados, o que espelha a insanidade progressiva de Rubião. Com um narrador insano e oscilante, percebe-se um movimento de distanciamento da objetivação realista moderna auerbachiana. Assim, *Quincas Borba* torna necessário que se aproximem a linguagem e o contexto histórico como critérios de análise da configuração urbana. Partindo da noção de paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, em que pistas e indícios operam como detalhes reveladores, visamos à identificação do modo como o espaço urbano cobre-se de significação. Ao mesmo tempo, procedemos à elaboração de um mapa/imagem do Rio de Janeiro, adaptando-se o trabalho de Kevin Lynch. Os indícios textuais com que se vinculam ação e espaço levam à percepção de que Machado preocupava-se de modo intenso em criar um vínculo entre espaço ficcional e espaço urbano, a partir de mimese e de interpretação do Rio de Janeiro. Concluimos que a cidade é representada como uma mancha de fundo onipresente e desfocada, que, associada aos jogos narrativos, sedimenta formalmente uma dualidade externa que se resolve literariamente pelo paradoxo de um narrador insano perfeitamente situado historicamente.

Palavras-chave: Romance. Realismo. Imagem urbana. Machado de Assis. *Quincas Borba*.

Abstract

The influence of European Realism on nineteenth-century Brazilian literature faced many difficulties related to the adoption of a literary form that did not suit local conditions. These difficulties were also incorporated into urban representation. Assuming that Machado de Assis has traced a historical observation of Rio de Janeiro in *Quincas Borba*, we read the novel focusing on urban representation as criteria for the analysis of Realism. Also, the investigation of the narrator's use of language via studies of enunciation led to the realization that the narrator frequently changes the effect of reality, by moving towards and away from narrated events, in a way that mirrors Rubião's progressive insanity. Therefore, an insane and oscillating narrator distances himself from the characteristic objectivity of Auerbach's Modern Realism. Thus, *Quincas Borba* demands both language and historical context for analyzing the urban setting. From Carlo Ginzburg's indicial paradigm, in which traces operate as revealing details, we aimed at identifying the meanings urban space might evoke within the narrative. We realized that the textual evidence connecting action and space leads to the perception that Machado was concerned in creating a link between fictional and urban space, from mimesis and interpretation of Rio de Janeiro. To conclude, the city is represented in *Quincas Borba* as an omnipresent and unfocused background, which, coupled with narrative games, formally settles an external duality that is literarily solved by the paradox of a both insane and historically situated narrator.

Keywords: Novel. Realism. Urban Imagery. Machado de Assis. *Quincas Borba*.

Sumário

Introdução.....	9
1 O Rio de Janeiro de <i>Quincas Borba</i> : uma leitura histórica.....	12
2 <i>Quincas Borba</i> e a subjetividade do narrador em terceira pessoa.....	22
3 Imagens e índices: uma metodologia de leitura do espaço urbano literário.....	28
3.1 Mapeamento: imagens narrativas.....	29
3.2 De volta ao texto: paradigma indiciário.....	30
4 O Rio de Janeiro em <i>Quincas Borba</i> : configuração urbana e realismo.....	32
4.1 A imagem do Rio de Janeiro.....	32
4.2 Índices e significação.....	36
4.2.1 Índice distintivo.....	37
4.2.2 Índice associativo.....	38
4.2.3 Índice de fundo.....	38
4.2.4 Índice metonímico.....	39
4.2.5 Descrição.....	39
4.3 Realismo desfocado em <i>Quincas Borba</i>	40
Considerações finais.....	44
Referências.....	47
Apêndices.....	50
Anexos.....	55

Introdução

Na passagem de cidade de mercado para cidade industrial, no século XIX, as grandes capitais europeias sofreram um crescimento acelerado fruto de um surto de expansão e de especulação imobiliária. A instauração de um modelo urbano de modernidade burguesa, calcado no “determinismo geográfico e no racismo” (HARVEY, 2015, p. 360) alterou, como consequência imediata, a organização urbana, que até então remodelava os moldes medievais de forma lenta e sem grandes mudanças estruturais. A cidade tornou-se rapidamente dependente da ampliação de uma grade especulativa¹, da segregação espacial e do sistema de transporte público. A rua

superdesenvolvida no plano comercial [tomava] o lugar do quintal e da praça protegida da cidade medieval, ou da praça aberta e do parque da ordem barroca. Assim, aquele deserto pavimentado, adaptado primeiramente ao tráfego sobre rodas, tornou-se também parque, passeio e campo de jogos. (MUMFORD, 1982, p. 462).

A complexidade da estrutura resultante das transformações urbanas ocorridas entre os séculos XVIII e XIX encontrou reflexo em outra estrutura em transformação: o romance. A questão da representação² urbana no romance europeu relaciona-se a fundo com a aproximação progressiva entre a seriedade³ e o cotidiano, aproximação que marca a literatura europeia a partir do século XVIII (AUERBACH, 2011, p. 369). Para o pesquisador alemão, essa aproximação é feita inicialmente pela representação das questões individuais e de quadros de costumes, parte de uma realidade que “é aceita como se apresenta”. A experiência cotidiana dos interiores das salas, com os ritmos “regulares e repetidos” do mundo privado burguês, atua sobre a forma do romance e modifica seu ritmo narrativo, pondo em evidência

¹ No processo de expansão das cidades, os prolongamentos são organizados em quadras e lotes, estes reduzidos a unidades de compra e venda. O padrão mecânico resultante transforma a relação da população com o espaço urbano, relação esta que deixa de estar vinculada à noção de vizinhança e de lugar. O contraste entre os planos de Siena e de Nova Iorque ilustra bem a diferença, que também se faz visível em ampliações de grandes cidades europeias, como Londres e Berlim. (MUMFORD, 1982, p. 457-467).

² Podemos problematizar a palavra *representação* do ponto de vista de uma teoria geral do discurso, levando-se em conta os diferentes modos de ancoragem do texto literário na realidade. A figurativização do real no romance é feita por meio de contratos enunciativos, ou de veridicção, que são redefinidos a cada crise de representação (FIORIN, 2008a). Na estética realista-naturalista, o contrato dominante é de tipo *objetivante*, em que a mimese do real ocorre na relação direta entre sujeito e objeto. Analisando a prosa machadiana, no entanto, Fiorin conclui que esta relação ocorre por meio de um contrato *semiótico*, ou seja, não mais de forma direta, mas mediada pela linguagem: “a verossimilhança, nesse tipo de contrato, é uma construção interna à obra e não uma adequação ao referente” (Id., *ibid.*, p. 206), como será discutido mais profundamente adiante.

³ Segundo Auerbach (2011), o sério seria um estilo, intermediário entre o baixo e o elevado, de tratamento da realidade. Situado entre a comédia, exclusiva das camadas baixas, e à tragédia, das camadas altas, representa uma mistura de estilos que rompe com a tradição clássica de representação.

os prosaicos afazeres do cotidiano, por meio de enchiementos romanescos⁴ (MORETTI, 2003a). Com a ampliação do cotidiano para as ruas da cidade, ou, como afirma Benjamin (1989, p. 47), com o “fenômeno da rua como interior”, a cidade passa a integrar a temática do romance no realismo moderno.

[...] assim como a *flânerie* pode transformar toda a Paris num interior, numa moradia cujos aposentos são os quarteirões, não divididos nitidamente por soleiras como os aposentos de verdade, por outro lado a cidade pode abrir-se diante do transeunte como uma paisagem sem soleiras. (BENJAMIN, 1989, p. 192).

Inicialmente usando a cidade como pano de fundo, os romances realistas do século XIX passaram a integrar a complexidade urbana à narrativa de tal modo que, para Johnson (2009, p. 871), “não seria exagero definir essa solução do problema [...] como uma das inovações narrativas mais originais e largamente imitadas da literatura oitocentista”. Os encontros fortuitos característicos da vida na cidade criavam eventos inseridos na forma narrativa, muitas vezes, pelos enchiementos romanescos de que fala Moretti.

A relação entre cidade e modernidade encontrou reconhecida expressão literária na representação da Paris do Segundo Império (1852-1870). As transformações urbanas levadas a cabo por Napoleão III, sob a batuta de Haussmann e calcadas no desejo burguês de modernidade, marcaram o imaginário da cidade e, por meio da literatura, revelaram “a dialética da cidade e a maneira como o eu moderno pode ser constituído” (HARVEY, 2015, p. 44), especialmente no caso da monumental obra de Honoré de Balzac. Não por acaso, Auerbach (2011, p. 419) identifica, na cuidadosa descrição material do meio urbano de Balzac, a conformação de uma atmosfera moral ao situá-lo como um dos fundadores do realismo moderno.

A influência do realismo moderno francês do século XIX na literatura brasileira encontra dificuldades de adoção de uma forma literária que de nenhum modo se adapta à realidade local⁵, dificuldades que podem ser transpostas também para a representação urbana. O Rio de Janeiro do período, muito embora passando também por uma série de transformações, apresentava uma realidade sabidamente muito diversa daquela das capitais europeias.

⁴ Em “O século sério”, Franco Moretti (2003a, p. 3) destaca os preenchimentos romanescos como “episódios em que não acontece grande coisa e dos quais, terminada a leitura, mal nos lembramos”. São um dos atributos da “seriedade *burguesa*”, ou seja, a “imitação séria do cotidiano” que define o realismo moderno auerbachiano.

⁵ Trata-se da impossibilidade de representação do paradoxo ideológico-social brasileiro – uma elite escravista e burguesa ao mesmo tempo – na forma do romance europeu, conforme aponta Schwarz (2000a).

A obra de Machado de Assis não seria exceção. O Rio de Janeiro possui posição de grande relevância no texto machadiano, que o tratava como um “pano de fundo onipresente” (GLEDSON, 2006, p. 347) em boa parte de seus contos, crônicas e romances. Nos romances da chamada virada machadiana, iniciada com a publicação de *Memória póstumas de Brás Cubas* (1880), o Rio encontra-se presente já nas primeiras linhas. No entanto, o autor fluminense lidava com uma modernização balizada por práticas de importação do modelo europeu que não encontravam eco na realidade escravista do Império brasileiro, em um flagrante contraste com o Segundo Império francês.

Tendo em vista a problemática da representação dessa realidade fraturada – ao mesmo tempo liberal e escravocrata, nas palavras de Schwarz (2000a) – na forma romanesca, este trabalho propõe-se ao estudo da configuração urbana literária em *Quincas Borba* como forma de investigação do realismo machadiano. Optou-se por trabalhar com a terceira edição em livro, de 1899, e não a versão inicial publicada em folhetim, entre 1886 e 1891, na revista *A Estação*. Estruturada em quatro partes, esta monografia trata o romance do ponto de vista histórico e de uso da linguagem, bem como aplica uma metodologia de análise que leva a ambos em consideração.

O primeiro capítulo aborda e problematiza a leitura da cidade no romance a partir do contexto histórico, em que os eventos narrados, centrados na cidade, são tratados como documentação das práticas sociais do período. Por sua vez, o segundo capítulo discute as características do narrador, via estudos enunciativos, com o intuito de investigar as instâncias da linguagem que estruturam uma narrativa em terceira pessoa com marcas de subjetivação.

O terceiro capítulo apresenta a metodologia de análise que sustenta esta pesquisa, a saber, a elaboração da imagem do Rio de Janeiro a partir das ocorrências urbanas em *Quincas Borba*, via Franco Moretti (2003) e Kevin Lynch (1980), e a consequente análise do modo de inserção da cidade na narrativa, via Carlo Ginzburg (1989). Os resultados obtidos são examinados no quarto capítulo, no qual, levando em consideração os elementos discutidos nas seções iniciais do trabalho, discute-se como o tratamento do espaço urbano em *Quincas Borba* abre espaço para o exame do realismo na obra.

1 O Rio de Janeiro de *Quincas Borba*: uma leitura histórica

Partindo do pressuposto de que Machado desenha, em *Quincas Borba*, um arco de observação da História do Rio de Janeiro, parece-nos natural uma leitura contextualizada do romance sobre o pano de fundo das mudanças pelas quais passava a Capital Federal na passagem da década de 1860 para a de 1870. Atravessado pelas transformações oriundas do fim da Guerra do Paraguai, das demandas abolicionistas que culminariam com a promulgação da Lei do Ventre Livre, e do fortalecimento do movimento republicano, o Rio de Janeiro do Segundo Reinado (Figura 1) é uma cidade que se modifica espacial e socialmente.

No período narrado no livro, entre 1867 e 1871, o Rio era uma cidade em transição, partindo de uma sociedade rural e escravocrata, adentrando um sistema capitalista com o surgimento de uma nova elite financeirizada e internacionalizada (NEEDELL, 1993, p. 20), que secularizava e produzia novas formas de interação social.

As velhas formas de sociabilidade modificaram-se consideravelmente junto com a configuração da nova realidade cultural. Os indivíduos inseriram-se em outras formas de convivência social, e outros laços irromperam em inimagináveis espaços e tempos, em modos variados, adequados à sociedade burguesa e capitalista, que se consolidava e avançava, adotando parâmetros considerados mais modernos em sua existência dinâmica. (BORGES, 2001, p. 50).

Em contato com franceses e ingleses no Rio e em estudos na Europa, essa nascente burguesia cultivada convivia com o padrão colonial, ou seja, com a remanência da escravidão (Figura 2) e do agregado. Gledson (2003, p. 74) destaca que a possibilidade de mobilidade social é um dos elementos importantes no contexto histórico de *Quincas Borba*, em que se parte de uma sociedade estamental para uma sociedade de classes ainda não de todo amadurecida (FAORO, 2001). O casal Palha exemplifica à perfeição essa nova elite urbana que surge, com costumes que se consolidavam sobre modos e modas europeus e sob a progressiva sociabilização da mulher⁶. Rainha do seu lar, Sofia brilha também na rua, em

⁶ Esse processo de transição encontra-se bem documentado em outros textos de Machado de Assis. O papel da mulher na passagem de um Rio eminentemente rural para um Rio “internacionalizado” aparece, por exemplo, no contraste entre Mariana e Sofia no conto “Capítulo dos Chapéus”: para além da questão central da diversidade de “chapéus”, verifica-se que Sofia circula confortavelmente por uma movimentada Rua do Ouvidor, enquanto Mariana “levava a alma doente dos encontrões, vertiginosa da diversidade de coisas e pessoas” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 385). Do mesmo modo, o narrador de *Casa Velha* destaca o quanto a casa “governada” por D. Antônia remetia a “ares de outro tempo” (Id., *ibid.*, v. 3, p. 192). Assim, a capital fluminense moderniza-se ao passar do mundo da casa velha para o da diversidade de chapéus. A modernização do Rio no século XIX, no entanto, manterá um pouco de cada, como se lê na história de Mariana e do chapéu de seu marido.

comissões filantrópicas, nos teatros e bailes, operando como “relações públicas da casa com o mundo exterior” (BORGES, 2001, p. 56), enquanto seu marido realiza os negócios que darão suporte financeiro à ascensão social do casal.

Salvo em comidas era escasso consigo mesmo. Ia muitas vezes ao teatro sem gostar dele e a bailes, em que se divertia um pouco – mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. (ASSIS, 2008, v. 1, p. 788).⁷

Sofia acostumava habilmente a prima às distrações da cidade; teatros, visitas, passeios, reuniões em casa, vestidos novos, chapéus lindos, joias. (p. 820).

Por outro lado, a decadência da atividade cafeeira na província, o progressivo esgotamento do sistema escravista e a chegada de levas de imigrantes europeus acarretaram um adensamento da população urbana de baixa renda e uma conseqüente crise no sistema habitacional. Ao crescente aumento das levas de portugueses contrapõe-se o declínio da população urbana de cativos, marcando uma fase do mercado de trabalho fluminense a que Alencastro (1988, p. 43-44) chama de luso-africana:

a inserção de trabalhadores portugueses reduz a dimensão da escravidão urbana mas também transforma a sua natureza. Afeita ao âmbito da economia familiar urbana e rural, a maioria dos cativos vê seu estatuto evoluir para uma situação mais próxima da servidão doméstica do que da escravidão.

Desse modo, paralelamente à incipiente burguesia letrada, “emerge uma camada social cuja estratificação tinha sido retardada pela escravidão urbana”, a do proletário europeu, constituída predominantemente de imigrantes portugueses pobres (ALENCASTRO, 1988, p. 50). Para além do suprimento de mão-de-obra, a chegada dos europeus ao Rio faz parte de um desejo de embranquecimento da população da capital (CHALHOUB, 1996, p. 94-5), desejo que, se pouco interessava aos proprietários de terra, agradava imensamente ao poder político e à elite intelectualizada da cidade⁸. Em seu primeiro encontro com Rubião, no trem que os leva ao Rio, Palha introduz o tema ao comentar a fala do trono⁹:

⁷ Todas as citações de *Quincas Borba* foram extraídas da edição das *Obras Completas em Quatro Volumes*, publicadas pela Nova Aguilar (ASSIS, 2008, v. 1, p. 759-928).

⁸ Respondendo ao desejo da Corte de europeização da população, de acordo com Alencastro (1988), esse movimento inicia uma alteração na origem da mão-de-obra citadina: escravos urbanos passam a ser vendidos para fazendas de café em São Paulo e imigrantes europeus (portugueses, em sua maioria) passam a ocupar cada vez mais os postos de trabalho urbano, a ponto de mudar a proporção de cativos no Rio de Janeiro. Ainda segundo Alencastro (Ibid., p. 43), “entre os trabalhadores de 1.013 estabelecimentos artesanais e industriais recenseados no Rio de Janeiro em 1852, contava-se 64,5% de escravos e 35,5% de trabalhadores livres, brasileiros ou estrangeiros. Em 1872, o recenseamento estabelece — entre os artesãos e os trabalhadores — 10,2% de cativos, 40,6% de trabalhadores livres estrangeiros e 49,0% de trabalhadores livres brasileiros”.

⁹ Em trecho da *Fala do Trono na Abertura da Assembleia Geral, de 22 de maio de 1867*, disse o Imperador: “O elemento servil no Império não pode deixar de merecer oportunamente a vossa consideração, provendo-se de modo que, respeitada a propriedade atual, e sem abalo profundo em nossa primeira indústria – a agricultura –,

Cristiano Palha maldisse o governo, que introduzira na fala do trono uma palavra relativa à propriedade servil; mas, com grande espanto seu, Rubião não acudiu à indignação. Era plano deste vender os escravos que o testador lhe deixara, exceto um pajem; se alguma coisa perdesse, o resto da herança cobriria o desfalque. Demais a fala do trono que ele também lera mandava respeitar a propriedade atual. Que lhe importavam escravos futuros, se não os compraria? (p. 776)¹⁰.

De fato, ao se instalar na cidade e a conselho de Palha, já na condição de amigo, Rubião contrata empregados brancos para seu palacete de Botafogo:

O criado esperava teso e sério. Era espanhol; e não foi sem resistência que Rubião o aceitou das mãos de Cristiano; por mais que lhe dissesse que estava acostumado aos seus crioulos de Minas, e não queria línguas estrangeiras em casa, o amigo Palha insistiu, demonstrando-lhe a necessidade de ter criados brancos. Rubião cedeu com pena. O seu bom pajem, que ele queria pôr na sala, como um pedaço da província, nem o pôde deixar na cozinha, onde reinava um francês, Jean; foi degradado a outros serviços. (p. 762).

Foi no Centro, com suas características coloniais de heterogeneidade espacial, que se assentaram os cortiços (Figura 3) em que viviam parte dos imigrantes europeus pobres, que não se encontram representados, no romance, fora de seu contexto de trabalho. Essas habitações coletivas, somadas aos problemas crônicos de saúde pública e a surtos epidêmicos de tifo, cólera e febre amarela, abrem espaço para a importação dos discursos higienistas em voga na Europa (VAZ, 1994, p. 584), que não só estimulam a aplicação de práticas profiláticas¹¹ e o papel da medicina, como também conferem caráter científico às mais absurdas teses pró-escravismo¹² (ALENCASTRO, 1997, p. 78-79). Como se sabe, o “Humanitismo” do filósofo Quincas Borba não se achava desacompanhado no Rio do século XIX.

sejam atendidos os altos interesses que se ligam à emancipação. Promover a colonização deve ser objeto de vossa particular solicitude”.

¹⁰ Entre as inúmeras camadas de leitura que o trecho oferece, a primeira e mais direta dá conta de um Palha avaliando o único passageiro “plácido e satisfeito” nas proximidades. Primeiro, avalia se é proprietário de terras, a que a resposta de Rubião serve como negativa. Nos próximos tópicos, Rubião não só entrega ao jovem todo seu desconhecimento acerca dos assuntos correntes na corte, como também sua condição de herdeiro de grande fortuna. Ao final, percebe-se que a política da corte serve de pano de fundo a um diálogo cheio de sutilezas, que situa a ambos no contexto político da década de 1860 (GLEDSON, 2003, p. 107ss).

¹¹ Na esteira das demandas de saúde pública, em meados de 1860, o engenheiro inglês Edward Gotto elaborou uma planta cadastral da área central da cidade, com a finalidade de demarcar o projeto de rede de água e esgoto que seria implantada pela City Improvements Company ao longo de mais de 20 anos. O projeto de 1866-70 (GOTTO, 1871) apresenta um plano muito detalhado da região, que, inclusive, serve de base aos mapas elaborados neste trabalho. De 1890 a 1897, Gotto viria a presidir a City Company (Cf. o obituário de Edward Gotto, disponível em <http://www.gracesguide.co.uk/Edward_Gotto>). A maior parte do mapa de Gotto foi vetorizado e disponibilizado, pela UNICAMP, a partir de pesquisa do Prof. Jefferson Cano, para consulta online, no endereço <<http://www.ifch.unicamp.br/cecult/mapas/mapasgotto/introgotto.html>>.

¹² Alencastro (1997, p. 79-80) menciona o surgimento de disciplinas ligadas a um “racismo científico”, como a frenologia e a negrologia, que dão espaço a uma “defesa científica da escravidão”.

Ao lado dos cortiços, a área central também abrigava setores de serviço e comércio cada vez mais sofisticados. Era lá que se destacava, como eixo articulador da nova sociabilidade, a rua do Ouvidor (Figura 4). Mais espaço de interação do que de circulação, nessa rua encontravam-se os pontos comerciais e de serviços de maior prestígio da cidade, era ali que se davam os encontros políticos e que circulavam as notícias.

Ao contrário, a ânsia de ir ao Flamengo, à noite, vinha tornar as horas mais arrastadas. Era cedo, cedo para tudo, para ir à rua do Ouvidor, para voltar à Botafogo. O dr. Camacho estava em Vassouras defendendo um réu no júri. Não havia divertimento algum público, festa, nem sermão. Nada. (p. 836).

Já o tempo não passava por ele como por um vadio sem ideias. Rubião, à falta delas, tinha agora imaginação. Outrora vivia antes dos outros que de si, não achava equilíbrio interior, e o ócio esticava as horas, que não acabavam mais. Tudo ia mudando; agora a imaginação tendia a pousar um pouco. Sentado na loja do Bernardo, gastava toda uma manhã, sem que o tempo lhe trouxesse fadiga, nem a estreiteza da rua do Ouvidor lhe tapasse o espaço. (p. 881).

Tamanha força simbólica legava à estreita e longa rua certo caráter de *boulevard* parisiense no imaginário fluminense. Nesse sentido, Borges (2001, p. 58) afirma que o francês era praticamente a “língua oficial” da rua do Ouvidor:

A língua e cultura francesas estavam presentes nas conversações, nos nomes das lojas, nos artigos comprados e, inclusive, no jeito de andar de muitas senhoras, que "imitavam as francesas" com um "tique-tique afrancesado", abandonando a maneira "corno sempre andaram" com "vagar e paciência", passando a "pisar leve e rápido".

Entre as prendas que Maria Benedita deve aprender, o francês ocupa, junto com o piano, posição de destaque: “Dona Maria Augusta não compreendia a consternação da sobrinha. Para que francês! A sobrinha dizia-lhe que era indispensável para conversar, para ir às lojas, para ler um romance...” (p. 816).

As novas práticas sociais ampliam-se não só nos espaços públicos, iluminados a gás desde os anos 1850, mas também nos espaços internos: em torno do piano, no salão também iluminado à gás, “saraus, bailes e serões musicais tomavam novo ritmo” (ALENCASTRO, 1997, p. 47), como ilustram as muitas reuniões na casa de Palha e Sofia: “Tende paciência; é vir agora outra vez a Santa Teresa. A sala ainda está alumiada, mas por um bico de gás, apagaram-se os outros, e ia apagar-se o último, quando o Palha mandou que o criado esperasse um pouco lá dentro” (p. 801).

Em termos de evolução urbana, a cidade assumiu a direção Sul como eixo principal de deslocamento das camadas de alta renda. Inicialmente, esse crescimento deu-se mais pelo adensamento do que pelo surgimento de novos bairros, num processo único no Brasil de

imobilidade das elites (VILLAÇA, 2001, p. 171). Desse modo, Catete, Laranjeiras, Flamengo e Botafogo (Figura 5) permaneceram bairros aristocráticos da capital, mas cresceram consideravelmente ao abrigar a nova burguesia ascendente. Ao contrário do Centro, no entanto, a homogeneidade de uso – residencial de alta renda – revela mais uma consequência das mudanças porque passava a Capital Federal: a segregação espacial.

A partir dos anos 1850, os palácios em estilo neoclássico (Figura 6) tornaram-se amostra de prestígio da nobreza do Segundo Reinado. A rua do Catete, por exemplo, recebeu, na década de 1860, o Palacete do Ribeirinho e o Palácio de Nova Friburgo (Palácio do Catete). Sua arquitetura modifica o padrão colonial da residência senhorial. Do mesmo modo, a construção de um palacete em Botafogo vem a coroar o êxito do casal Palha em sua trajetória ascendente. Na direção oposta, Rubião muda-se para uma “casinha” no Flamengo, ironicamente, na mesma rua (Figura 7) em que se situa o Palácio do Catete; dali segue para uma casa de saúde e, então, volta a Barbacena.

São Cristóvão e a zona Oeste, por sua vez, perderam progressivamente o *status* de área residencial nobre, passando a abrigar unidades industriais (ABREU, 1997, p. 55) e tornando-se o eixo de crescimento para as camadas populares, a partir da Cidade Nova, que está ausente do enredo. Ainda outra ausência chama atenção: a do transporte coletivo. No período em que se passa a história, o Rio era cortado por diversas linhas de carros puxados a tração animal, as diligências (Figura 8). De acordo com Borges (2001, p. 58), “com o desenvolvimento desses modernos e relativamente “democráticos” meios de locomoção coletivos, e mesmo na moderna confusão das gentes nas ruas de comércio centrais, os aburguesados misturavam-se com outros segmentos sociais”.

No entanto, as personagens de *Quincas Borba* não tomam esses carros. Eles usam, seguidamente, carros próprios ou de aluguel em seus deslocamentos, mas nada de transporte público. As diligências aparecem muito lateralmente no romance: “– Olha, lá vai o Rubião; parou, está olhando para cima, espera talvez a diligência ou o carro. Ele tinha carro. Lá vai andando...” (p. 908). Em um romance enraizado em questões de ascensão (e queda) social, o apagamento dos bairros mais populares e das diligências vem para marcar ainda mais o lugar que as personagens ocupam na sociedade em transformação. Ao contrário do que diz Borges, a diligência não é para os “aburguesados” de *Quincas Borba*. Um Rubião enlouquecido e empobrecido é o único que se supõe usar o transporte público.

Conquanto evidente, a interpretação de fundo histórico estabelece um quadro problemático na relação entre romance e contexto, pois pressupõe uma objetividade narrativa que não concorda com um narrador irônico como o de *Quincas Borba*. As possíveis nuances de sentido e peculiaridades da obra ficcional ficam de fora de uma leitura focada apenas na historicidade do romance, que acaba tratado como documento de registro historiográfico.

Assim sendo, o destaque para a configuração da cidade do Rio de Janeiro como ancoragem histórica levanta a questão acerca do quanto uma relação tão direta apaga a integração entre a complexidade urbana e a forma narrativa. A leitura exclusivamente de fundo histórico, por mais relevante que seja, dada a riqueza de dados concretos, torna-se falha na medida em que não leva em consideração a estrutura narrativa (SCHWARZ, 1987, p. 168) tampouco a mediação da linguagem.



Figura 1. Panorama do Rio de Janeiro: Alfândega: Trapiche (Litografia, Laurent Deroy, 1861). Saveiros e escaleres movimentam-se nas proximidades da Alfândega. Os barcos de pequeno porte levam os viajantes, como Maria Benedita e Carlos Maria, e trazem os imigrantes que tanto perturbaram Rubião até o cais. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.



Figura 2. Prainha-Valongo, vista da Saúde (Litografia, Eugène Ciceri, ca. 1850). Rubião assistiu, de um ponto próximo a este, a chegada dos navios que traziam, ilegalmente no período do romance, os escravos (“a vida lá dentro”) para serem negociados nos armazéns. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.



Figura 3. Estalagem localizada na rua do Senado (Fotografia, Augusto Malta, 1906). Este tipo de moradia coletiva na área central abrigava escravos libertos e imigrantes. Fonte: CHALHOUB, 1996, Figura 2.



Figura 2. Rua do Ouvidor (Fotografia, Rafael Castro y Ordoñez, 1862). Tomada pelo comércio sofisticado da cidade, em um flagrante contraste entre forma e função simbólica, esta estreita via faz o papel de *boulevard* da cidade. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.



Figura 5. Baía de Botafogo vista do Flamengo (Fotografia, George Leuzinger, entre 1860 e 1879). O padrão colonial das edificações ainda se mantém, nas mansões da baía, no período em que se passa o romance. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.



Figura 6. Palácio do Catete (Fotografia, Marc Ferrez, 1897). O antigo Palácio de Nova Friburgo, na esquina da rua do Catete com a rua do Príncipe, aqui apresenta-se com as musas no lugar das águias originais. Na época de sua construção, de 1858 a 1866, o estilo neoclássico do edifício contrastava com as casas coloniais do entorno, como se vê na Figura 5. Fonte: Revista Moderna, edição n. 25, novembro de 1898, p. 8. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.



Figura 7. Diligência em Botafogo (Fotografia, Marc Ferrez, 1880?). O transporte público de tração animal recolhe um passageiro diante das casas coloniais que, quando feita a fotografia, já procuravam modificar, pela aplicação de platibandas, os telhados de feição colonial. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.



Figura 8. Rua do Príncipe (Fotografia, George Leuzinger, entre 1864 e 1870). As casas em estilo colonial convivem com as obras do Palácio de Nova Friburgo. A casinha no canto inferior esquerdo bem poderia ser a última morada de Rubião antes da mudança para a casa de saúde. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.

2 *Quincas Borba* e a subjetividade do narrador em terceira pessoa

A questão do uso da linguagem em *Quincas Borba* é das mais espinhosas. A forma inaugurada com Brás Cubas parece não encaixar em um narrador em terceira pessoa que, segundo Lajolo e Zilberman (1996, p. 35-7), é impertinente, arrogante, megalômano e onipotente em sua relação de interlocução com o leitor. Em uma leitura do ponto de vista da oposição benvenistiana pessoa/não pessoa (BENVENISTE, 2005, p. 254), a própria concepção de “narrador em terceira pessoa” constitui-se um paradoxo nos próprios termos. Às pessoas *eu/tu* o linguista francês opõe a não pessoa *ele*. Desse modo, a expressão “narrador em terceira pessoa”, conquanto consagrada nos estudos literários, refere-se, de fato, a uma ausência de pessoa na narrativa. Ao atribuímos subjetividade a esse narrador, construímos um paradoxo sobre um paradoxo. Por quê?

A oposição pessoa/não pessoa relaciona-se à preocupação de Benveniste com a “definição dos âmbitos objetivo e subjetivo da língua” (FLORES, 2013, p. 97). Desse modo, vincula-se aos planos enunciativos temporais descritos por ele (BENVENISTE, 2005, p. 260ss): enunciação¹³ histórica e enunciação do discurso. Na primeira, lida-se com os tipos de enunciação que suponham um locutor e um ouvinte em uma interlocução de caráter oral, mesmo quando na forma escrita.

Na segunda, exclusiva da língua escrita, percebe-se que desaparecem todas as marcas de subjetividade de um locutor que trata de acontecimentos ocorridos no passado, manifesto formalmente pelo aoristo, estando excluída “toda forma linguística ‘autobiográfica’”. O historiador não dirá jamais nem *eu* nem *tu* nem *aqui* nem *agora*” (BENVENISTE, 2005, p. 262). Assim, os narradores do realismo francês aproximam-se sobremaneira do historiador benvenistiano¹⁴, ou seja, de um narrador que se ajusta ao “realismo atmosférico” de Balzac e,

¹³ Flores (2013, p. 32) esclarece que o uso do termo *enunciação* neste texto de Benveniste, indicando que, pelo sentido dado, torna-se mais compreensível interpretá-lo como *tipos de enunciado*, uma vez que se relaciona diretamente a produtos observáveis. Seguiremos usando o termo *enunciação*, mas dentro do sentido apontado pelo pesquisador brasileiro.

¹⁴ Segundo Benveniste (2005, p. 267), “na prática, passa-se de um ao outro instantaneamente. Cada vez que no seio da narrativa histórica aparece um discurso, quando o historiador, por exemplo, reproduz as palavras de uo do discurso”. O que se percebe é que, no realismo moderno francês, o narrador mantém-se na maioria das vezes afastado, com poucas intervenções de caráter subjetivo, em forma de comentários. Moretti (2003, p. 11, nota 9) vincula essa quebra de objetividade a uma mistura entre passado e futuro própria do momento da formação de um novo paradigma, como é bem o caso de Stendhal e Balzac. Em Flaubert, por outro lado, em que a

em seu modo extremo, ao “realismo apartidário, impessoal e objetivo” flaubertiano (AUERBACH, 2011, p. 432).

O contrário acontece neste narrador machadiano: há um movimento de afastamento da objetivação realista, talvez relacionado com a impossibilidade de aproximação do modelo europeu à realidade brasileira, que encontra eco na configuração literária do espaço urbano. Com suas digressões e falas diretas ao leitor, o narrador de *Quincas Borba* está constantemente oscilando entre enunciação histórica e de discurso. Para Fiorin (2008a, p. 206), as diferenças entre narrador e locutor ficam borradas pelo estabelecimento de um contrato veridictório de tipo semiótico (cf. nota 2).

Nesse tipo de contrato, a construção de efeitos de sentido ocorre por meio de uma “representação mediada pela linguagem” em que a mimese é “interna à obra e não uma adequação ao referente” (FIORIN, 2000a, p. 206). Desse modo, o narrador assume um eu, projeta-se no interior do enunciado e, ao fazê-lo, instaura ainda um narratário explícito no texto: o leitor.

Deixemos o Rubião na sala de Botafogo, batendo com as borlas do chambre nos joelhos, e cuidando na bela Sofia. Vem comigo, leitor, vamos vê-lo meses antes, à cabeceira do Quincas Borba. (p. 763).

Não, senhora minha, ainda não acabou este dia tão comprido; não sabemos o que se passou entre Sofia e o Palha, depois que todos se foram embora. Pode ser que acheis aqui melhor sabor que no caso do enforcado. (p. 801).

O tratamento do leitor/narratário é feito de inúmeras formas. Nas instâncias de discurso, o leitor é marcado predominantemente como *vós*, em uma “generalização metafórica” do *tu* calcada na [falsa] polidez (BENVENISTE, 2005, p. 258) ou por um aposto irônico (“meu rico senhor”, “leitor curioso”, “leitora amada”). Frequentemente, o narrador postula um *tu* por meio de uma debreagem enunciativa, mas imediatamente o anula via embreagem enunciativa, garantindo a manutenção de uma enunciação de tipo histórico.

Rubião quase caiu para trás. Adivinhais por quê. (p. 772).

Tudo esperava o outro, menos isto. Daí o espanto em que se dissolveu a cólera; daí também uma sombrinha de pesar, que é o que o leitor menos espera. (p. 807).

Muitas leituras constataram esta peculiar relação narrador/narratário, seja como o “leitor imaginário” de Gledson (2011, p. 39) ou o “leitor tutelado” de Lajolo e Zilberman

impessoalidade do narrador é levada ao extremo, a subjetividade presente é a das personagens (AUERBACH, 2011, p. 435).

(1996, p. 37). Qualquer que seja o caso, a percepção de uma hipertrofia da subjetividade, como assinala Rouanet (2007) acerca de Brás Cubas, aponta para uma relação de interlocução em total desigualdade.

De qualquer modo, cassa-se a palavra ao leitor, dócil aos mandos e desmandos do narrador que, ao fim e ao cabo, fica falando sozinho, tanto quanto o ensandecido Rubião; e o leitor, como o fiel cão Quincas Borba, acompanha-o com fidelidade encanto e prazer. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 38).

A relação fica marcada pelo capricho do narrador que se situa em um (ou muitos) patamar acima do leitor (ROUANET, 2007, p. 35). Por detrás disso, instaura-se um ambiente de não confiabilidade do narrador, uma vez que ficam borradas as fronteiras entre o narrador da enunciação histórica e o locutor da enunciação do discurso. Os jogos narrativos sucedem-se e misturam-se, o “narrador assume explicitamente a narrativa, mostrando que ela é construção do narrador, que não é mimese da realidade” (FIORIN, 2008a, 207) e a metanarrativa torna-se uma constante de composição.

Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tantos outros – velhos todos – em que a matéria do capítulo era posta no sumário: “De como aconteceu isto assim, e mais assim”. Aí está Bernardim Ribeiro, aí estão outros livros gloriosos. Das línguas estranhas, sem querer subir a Cervantes nem a Rabelais, bastavam-me Fielding e Somollett, muitos capítulos dos quais só pelo sumário estão lidos. Pegai em *Tom Jones*, livro IV, cap. I, lede este título: “Contendo cinco folhas de papel”. É claro, é simples, não engana a ninguém; são cinco folhas, mais nada, quem não quer não lê, para os últimos é que o autor concluiu obsequiosamente: “E agora, sem mais prefácio, vamos ao seguinte capítulo”. (p. 858-9).

– Oh! – murmurou Sofia.

Com espanto? Com indignação? Como medo? São muitas perguntas a um tempo. Estou que a própria dama não poderia responder exatamente, tal foi o abalo que lhe trouxe a declaração do moço. Em todo caso, não foi com incredulidade. Não posso dizer mais senão que a exclamação saiu tão frouxa, tão abafada, que ele mal pode ouvi-la. (p. 824).

Considerando que a pessoa instaura o discurso ao mesmo tempo em que se situa como referência espacial e temporal, buscamos identificar como operam os mecanismos de instalação dessas instâncias. Fiorin (2008b), a partir de Greimas, identifica dois procedimentos principais, debreagem e embreagem, que, do mesmo modo, apresentam-se em dois tipos distintos, enunciativo e enuncivo.¹⁵

¹⁵ Segundo Fiorin (2008b) o conceito de debreagem pode ser entendido como a projeção das instâncias do sujeito, do espaço e do tempo para fora da enunciação e para dentro do enunciado. A debreagem enunciativa “é aquela que instala no enunciado os actantes da enunciação (*eu/tu*), o espaço da enunciação (*aqui*) e o tempo da enunciação (*agora*). [...] A debreagem enunciva é aquela em que se instauram no enunciado os actantes do enunciado (*ele*), o espaço do enunciado (*algures*) e o tempo do enunciado (*então*)”. A cada tipo de debreagem criam-se efeitos de sentido diversos; subjetividade, na enunciativa; e objetividade, na enunciva. (Id., *ibid.*, p. 43-4), já que os tipos enunciativos e enuncivos relacionam-se respectivamente com os sistemas benvenistianos de enunciação de discurso e de enunciação histórica (Id., *ibid.*, p. 57, nota 15). Já o conceito de embreagem realiza

Isso posto, percebe-se que as instâncias actanciais, temporais e espaciais flutuam constantemente ao redor do narrador e, conseqüentemente, do leitor. A expectativa do uso de uma debreagem de tipo enuncivo, característica da enunciação histórica, é quebrada a todo o momento, criando uma oscilação temporal e espacial que acompanha o eu hipertrofiado do narrador.

Rubião e o cachorro, entrando em casa, sentiram, ouviram a pessoa e as vozes do finado amigo. Enquanto o cachorro farejava por toda a parte, Rubião foi sentar-se na cadeira aonde estivera quando Quincas Borba referiu a morte da avó com explicações científicas. A memória dele recompôs, ainda que de embrulho e esgarçadamente, os argumentos do filósofo. (p. 775).

O trecho acima ilustra uma debreagem enunciva em que se instauram o *ele* (Rubião, o cachorro), o *algures* (a casa) e o *então* (um tempo não concomitante com o tempo do narrador: alternância entre aoristo e imperfeito). Toda a construção indica o distanciamento do narrador em relação ao evento narrado que, pela “eliminação de marcas de enunciação do texto [...] produz efeito de sentido de objetividade” (FIORIN, 2008a, p. 45). No exemplo abaixo, ocorre o oposto:

Queres o avesso disso, leitor curioso? Vê este outro convidado para o almoço, Carlos Maria. Se aquele tem os modos “expansivos e francos” – no bom sentido laudatório –, claro é que ele os têm contrários. Assim, não te custará nada vê-lo entrar na sala lento, frio e superior, ser apresentado ao Freitas, olhado para outra parte. Freitas, que já o mandou cordialmente ao diabo por causa da demora (é perto do meio-dia), corteja-o agora rasgadamente, com grandes aleluias íntimas.

Também podes ver por ti mesmo que o nosso Rubião, se gosta mais do Freitas, tem o outro em maior consideração; esperou-o até agora, e espera-lo-ia até amanhã. Carlos Maria é que não tem consideração a nenhum deles. (p. 783).

O narrador altera as referências actantes, espaciais e temporais entre um trecho e outro. No segundo, a marcação não é mais *ele*, mas *eu/tu* (narrador/narratário); o espaço é *aqui* (a ordem/convite para que o leitor “veja” Carlos Maria situa o par narrador/narratário na sala em que se passa a cena); e o tempo é *agora* (uso do presente do indicativo e do advérbio “agora”; uso do futuro e do passado em relação a um presente da enunciação) e definido: perto do meio-dia. A debreagem é de tipo enunciativo e passamos, então, a um eu plantado na cena, que não mais a narra, mas a comenta para o leitor. Em seguida, de um salto, voltamos à debreagem enunciva e segue a narrativa em tempo histórico: “E, malgrado essa disparidade de caracteres, o almoço foi alegre. Freitas devorava, com alguma pausa é certo – e, confessando

o movimento contrário ao da debreagem: “é ‘o efeito de retorno à enunciação’, produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como a denegação da instância do enunciado. [...] Toda embreagem pressupõe uma debreagem anterior”, que estabelece a categoria a ser neutralizada. Os tipos enunciativos (discurso) e enuncivos (história) também ocorrem do mesmo modo, mas o efeito de sentido depende da debreagem que os precede (Id., *ibid.*, p. 48).

a si mesmo que o almoço, se tivesse vindo à hora marcada (onze), talvez não trouxesse o mesmo sabor” (p. 783).

Além disso, a constante oscilação de vozes – discurso direto, indireto e indireto livre, às vezes no mesmo trecho – igualmente confere a instabilidade¹⁶ característica do contrato de tipo semiótico.

No dia seguinte, Quincas Borba acordou com a resolução de ir ao Rio de Janeiro, voltaria no fim de um mês, tinha certos negócios... Rubião ficou espantado. E a moléstia? E o médico? O doente respondeu que o médico era um charlatão, e que a moléstia precisava espalhar-se, tal qual a saúde. Moléstia e saúde eram dois caroços do mesmo fruto, dois estados de Humanitas.

– Vou a alguns negócios pessoais – concluiu o enfermo –, e levo, além disso, um plano tão sublime, que nem mesmo você poderá entendê-lo. Desculpe-me esta franqueza; mas eu prefiro ser franco com você a sê-lo com qualquer outra pessoa. (p. 767-8).

No excerto citado, a alternância entre os três tipos de discurso mantém-se organizada pelo narrador, via debreagem interna (discurso direto), citação (discurso indireto) ou combinação entre duas vozes (discurso indireto livre, mais aproximado do discurso indireto no caso de Quincas Borba, pendendo para o direto no caso de Rubião). Assim, os interlocutores são mantidos no mesmo contexto.

Por outro lado, no trecho que segue, temos um caso em que o narrador usa do discurso indireto livre de modo a destacar o desequilíbrio interno de Rubião.

Vestiu o colete e foi abotoá-lo diante de uma das janelas, que dava para os fundos, no momento em que uma caravana de formigas ia passando pelo peitoril. Quantas vira passar outrora! Mas, desta vez, nunca soube como, pegou de uma toalha, deu dois golpes, atropelou as tristes formigas, matando uma porção delas. Talvez alguma lhe pareceu “boa figura e bonita de corpo”. Logo depois arrependeu-se do ato; e, realmente, que tinham as formigas com as suas suspeitas? Felizmente, começou a cantar uma cigarra, com tal propriedade e significação, que o nosso amigo parou no quarto botão do colete. Sôôôô... fia, fia, fia, fia, fia, fia... Sôôôô... fia, fia, fia, fia, fia...

Oh! Precaução sublime e piedosa da natureza, que põe uma cigarra viva ao pé de vinte formigas mortas, para compensá-las. Essa reflexão é do leitor. Do Rubião não pode ser. (p. 840).

Inicialmente a voz da personagem é identificável em meio ao contexto, como é típico do discurso indireto livre. Em seguida, o canto da cigarra é misturado à voz de Rubião e o discurso embaralha-se, assumindo um tom de desatino. No parágrafo seguinte, o narrador delega a palavra uma vez mais, para, logo depois, desfazer a própria composição ao atribuir a

¹⁶ Fiorin (2008b, p 20) chama atenção para o sentido do termo instabilidade: “Instável não é desorganizado, caótico, sem qualquer princípio de ordem. Isso seria não-significante. Instável é o que não é fixo, o que não é permanente e, principalmente, o que muda de lugar”.

fala ao leitor (em uma embreagem actancial de tipo enunciativa), dando a entender que Rubião estava tão perturbado que não poderia construir aquele discurso. A objetividade do tempo histórico desfaz-se na absurda atribuição de voz ao leitor, um *tu* “disfarçado” de *ele*.

De mais a mais, constata-se uma inusitada concessão de fala ao cão, a rosas, a estrelas e ao próprio sol, em uma atitude jocosa, numa postura, parte irônica e parte insana, de desmanche do real. Ao jogar com diferentes pontos de vista, o narrador explode a concepção objetiva da narrativa: não existem verdades absolutas, “os discursos estabelecidos são mostrados como simples discursos e não como expressão fiel de uma verdade dada fora deles” (FIORIN, 2008b, p. 210).

Sofia cuidou que ainda podia sair; estava inquieta por ver, por andar, por sacudir aquele torpor, e esperou que o sol varresse a chuva e tomasse conta do céu e da terra; mas o grande astro percebeu que a intenção dela era constituí-lo lanterna de Diógenes, e disse ao raio úmido: “Volta, volta ao meu seio, raio casto e virtuoso; não vás tu conduzi-la onde o seu desejo a quer levar. Que ame, se lhe parece; que responda aos bilhetes namorados – se os recebe e não queima –, não lhe sirvais tu de archote, luz do meu seio, filho das minhas entranhas, raio, irmão dos meus raios...” (p. 899).

Por meio de um choque irônico, a enunciação histórica tem seu caráter anulado. Ao conferir interioridade e voz ao sol, o narrador joga com a pressuposição da objetividade realista, pela manipulação dos tipos enunciativos de história e de discurso, em sua relação com o contexto da enunciação.

Consequentemente, o leitor vê-se diante de um narrador oscilante que altera o tempo todo as instâncias enunciativas. O efeito de sentido torna-se uma construção moldada por um movimento de vai e vem entre subjetividade e objetividade, via aproximação e afastamento dos acontecimentos narrados, o que esclarece o paradoxal título desta seção. Seu comportamento, ora jocoso, ora insano, entrava o tratamento sério da realidade histórica típico do realismo moderno. Além disso, rompe-se a relação direta entre representação e referente, estranhamente, em uma obra cuja ancoragem no cotidiano mostra-se essencial. Como ocorre, então, a mimese do real em um texto de marcada intenção realista (GLEDSON, 2011, p. 125), porém com um narrador oscilante, jocoso e insano como organizador? Uma perspectiva fundamentada puramente nas particularidades narrativas também não se sustenta no caso de *Quincas Borba*.

3 Imagens e índices: uma metodologia de leitura do espaço urbano literário

A leitura de *Quincas Borba* abre espaço para abordagens diversas que se complexificam na medida em que lidam com uma obra que não se deixa abarcar completamente por um ou outro ponto de vista de análise. Este foi o caso da discussão de fundo histórico, bem como a de uso da linguagem. A interpelação das relações de ordem externas separadamente das internas, ou vice-versa, permite uma aproximação que, conquanto inegável, é sempre incompleta.

Com uma temática, por sua vez, também delimitada – a questão da representação do espaço urbano em *Quincas Borba* –, torna-se necessário um movimento que aproxime a linguagem e o contexto histórico como critérios de análise da configuração urbana. Segundo Fiorin (2008b, p. 257), Benveniste não se aprofunda muito na questão do espaço. No entanto, pela análise linguística tornou-se possível avaliar a subjetividade do organizador do texto e o tipo de contrato de representação que daí se obtém.

Cabe questionar que tipo de vínculo o espaço urbano literário possui com a narrativa. A bem da verdade, acreditamos, conforme Fiorin (2008b, p. 259), que ele dialoga mais a fundo com a semântica da espacialidade, a ambientação, do que propriamente com a sintaxe. A dificuldade com a qual nos deparamos resulta justamente da peculiaridade do narrador em questão. Poderíamos seguir para uma aproximação totalmente materialista, nos moldes do estudo de Roberto Schwarz (2000b) sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Todavia, na dialética forma literária e forma social, a questão da semântica espacial ficaria um tanto de lado, enquanto que a organização da narrativa ganharia proeminência.

Em contrapartida, Franco Moretti (2003b) aponta para a relação espaço geográfico e literatura, ao tomar o romance como forma simbólica de representação. Não obstante a preocupação com a relação cidade/literatura seja um dos referenciais mais importantes para esta pesquisa, o trabalho de Moretti apresenta uma dificuldade no que se refere à metodologia de elaboração dos mapas. O modo como os planos são elaborados pressupõe uma representação objetiva da cidade (ANEXO I), ou seja, as marcações denotam um narrador distanciado, cuja “tendência a apagar os traços individuais de um objeto [seja] diretamente proporcional à distância emocional do observador” (GINZBURG, 1989, p. 163). Para

solucionar essa questão, buscamos o trabalho do urbanista Kevin Lynch, que desenvolveu uma metodologia de elaboração de imagens das cidades, uma forma de representação que permite maior aproximação da subjetividade do observador.

3.1 Mapeamento: imagens narrativas

Assim sendo, desenvolvemos uma metodologia de mapeamento, visando à elaboração de mapas literários, sobrepostos ao mapa da cidade. Os mapas do Rio de Janeiro foram elaborados adaptando-se o esquema desenvolvido por Kevin Lynch (1980, p. 16) para o desenho de imagens de cidades estadunidenses. Elementos como logradouros/percursos, limites, bairros, cruzamentos e pontos marcantes/equipamentos urbanos¹⁷ foram destacados dos textos para constituição de cada plano, conforme ilustra a Figura 9.

	Logradouros/Percursos	Cruzamentos	Bairros	Pontos marcantes Equipamentos urbanos	Limites
Elemento de maior ocorrência					
Elemento de menor ocorrência					

Figura 9. Elementos da imagem urbana (adaptado de LYNCH, 1980).

O processo de Lynch lidava com três etapas de mapeamento – mapa-esboço, forma-esquemática e imagem evocada pelos usuários (ANEXO II) –, e uma de entrevistas. O primeiro aproximava-se muito da representação cartográfica da cidade, enquanto que o segundo era elaborado por técnicos urbanistas para demarcação dos elementos sobre o mapa-esboço. A imagem dos usuários era obtida por meio de entrevistas a mais de um indivíduo e configurava a imagem de um meio urbano criada por um ou mais observadores/usuários desse meio, conformando “uma imagem mental generalizada do mundo exterior que o indivíduo retém” (LYNCH, 1980, p. 14).

A presença de um narrador subjetivado em *Quincas Borba* permite que se faça uma leitura do mesmo modo que um usuário do meio urbano. Afinal, um romance em que a cidade seja um dado tão marcado pode vir a gerar uma imagem do Rio vinculada ao espaço literário criado por esse narrador. Por isso, não foram feitas simples marcações sobre um mapa

¹⁷ A fim de localizar corretamente os equipamentos nos mapas, buscamos seus endereços no *Almanak Laemmert* (ALMANACK..., s/d).

existente, seguindo o trabalho morettiano, mas coletadas no texto as referências feitas ao Rio de Janeiro. Assim, adaptamos a técnica de Lynch para duas etapas de mapeamento (mapa-esboço e imagem) e uma de levantamento dos elementos urbanos mencionados no texto.

De posse desses dados, cada elemento foi inserido em um “mapa em branco”. Uma malha prévia, sem escala gráfica, foi construída a partir de mapa¹⁸ do período, e utilizada apenas como mapa-base (APÊNDICE A). As ocorrências de elementos urbanos no romance foram compiladas e organizadas em uma série de cinco quadros (APÊNDICE B) e, posteriormente, alimentaram a elaboração da imagem do Rio. O jogo de vazios e cheios que constitui o resultado desse trabalho pode dizer muito sobre o modo como o narrador se apropriava e, portanto, representava a cidade. Afinal,

as imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador – com grande adaptação e à luz dos seus objetivos próprios – seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê. (LYNCH, 1980, p. 16).

Isso posto, procedeu-se a análise da imagem do Rio sob a luz da narrativa e do contexto político-histórico em que essa se ancora. O traçado resultante permite o estudo de uma relação de ordem externa, vinculada à “natureza espacial das formas literárias: cada uma delas com sua geometria peculiar, suas fronteiras, seus tabus espaciais e rotas favoritas” (MORETTI, 2003b, p. 15). Todavia, o texto possui relações que se articulam internamente, cuja leitura demanda a compreensão do “domínio semiótico em torno do qual um enredo se aglutina e se organiza” (MORETTI, 2003b, p. 15), neste caso específico, em torno do espaço urbano e sua manipulação por parte do narrador.

3.2 De volta ao texto: paradigma indiciário

Uma leitura meramente formal não se mostra suficiente para a compreensão do modo de representação urbana em *Quincas Borba*. O trabalho do pesquisador norte-americano tinha por meta o uso de seus resultados para fins de projeto e planejamento urbano. Por isso, o autor escolheu manter-se apenas no escopo formal, não adentrando as questões de significado

¹⁸ *Plan of the city of Rio de Janeiro*: Brazil/surveyed in 1866 under the direction of Edward Gotto (GOTTO, 1871, cf. nota 11).

(LYNCH, 1980, p. 18-19). Assim sendo, destacamos o movimento de retorno do mapa ao texto, buscando identificar os procedimentos de escrita que inserem a cidade na narrativa.

À pergunta de Moretti (2003, p. 88), “por meio de quais mecanismos narrativos [os romances] tornaram [as cidades] 'legíveis'?”, acrescentamos uma segunda questão orientadora: como o narrador do romance opera o espaço urbano narrativamente? Uma leitura formal não seria capaz senão de dar os passos iniciais na busca de respostas a essas questões.

Como Moretti (2003), entendemos que, ao oferecer uma visão externa da presença urbana na prosa machadiana, a imagem aqui apresentada abre o caminho para uma nova ordem de análise, uma que se dê internamente à narrativa. Portanto, ao objetivo inicial de mapeamento e análise da imagem do Rio de Janeiro no romance, acrescentamos um segundo: a identificação do modo de inserção do espaço urbano em *Quincas Borba*.

Partindo da noção de paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (1989), em que pistas e indícios operam como detalhes reveladores, visamos à identificação, nos textos lidos, do modo como o espaço urbano cobre-se de significação. O procedimento de Ginzburg foca a leitura a partir de detalhes da obra que permitam recompor o sentido global do romance para além do mais evidente, caso do enredo principal. Os indícios textuais com que se vinculam ação e espaço levam à percepção de que Machado preocupava-se de modo intenso em criar um vínculo entre espaço ficcional e espaço urbano, a partir de mimese e de interpretação do Rio de Janeiro.

4 O Rio de Janeiro em *Quincas Borba*: configuração urbana e realismo

4.1 A imagem do Rio de Janeiro

O levantamento dos elementos urbanos presentes em *Quincas Borba* revela a abrangência do Rio de Janeiro no romance, que abarca grande diversidade de áreas. Notadamente, como mencionado no Capítulo 2, as personagens circulam por uma quantidade enorme de lugares: bairros, ruas, praças, restaurantes, hotéis, etc. Os quadros que resultaram do levantamento das ocorrências dos elementos urbanos foram utilizados posteriormente para elaboração da imagem do Rio (Figura 10) a partir da narrativa.

O detalhamento do espaço urbano está em consonância com a modernização da capital no último terço do XIX, bem como sua maior estratificação social. A recriação do ambiente histórico por parte do narrador constitui-se uma “modelagem subjetiva” em que a voz que organiza a narrativa é de alguém que também faz parte do círculo, que o conhece e frequenta e cuja “intenção visa à descrição objetiva” de suas personagens “através de um processo subjetivo”, criador de uma imagem subjetiva (AUERBACH, 2011, p. 24).¹⁹ O ambiente da rua, os carros próprios ou de aluguel, os teatros, as festas e as igrejas que fazem parte da rotina de socialização das personagens não se mostram estranhos ao narrador.

A imagem resultante revela um ambiente urbano variado, distribuído simultaneamente em espaços homogêneos, como nos bairros da zona Sul, e heterogêneos, como no Centro. A grelha de ruas centrais principais dirige-se, partindo da rua do Ouvidor, por suas principais artérias em direção ao Sul, onde se localizam os bairros de Santa Tereza, Flamengo e Botafogo, local de residência do casal Sofia/Palha e de Rubião. A Oeste, são poucos os bairros citados e menos ainda as vias.

¹⁹ No segundo capítulo de *Mimesis*, “Fortunata”, Auerbach afirma que o procedimento de Petrólio “trata-se do mais aguçado subjetivismo, que é ainda salientado pela linguagem individual por um lado – por outro trata-se de uma intenção objetiva [que] leva a uma ilusão mais sensível e concreta da vida”. A oscilação entre a objetividade histórica e a subjetividade do discurso presente em *Quincas Borba* tem como resultado um efeito semelhante. Além disso, o estudioso alemão identifica semelhante procedimento em autores modernos como Proust, mas com diferença de tom: satírica na obra antiga, trágica e problemática na moderna.



Figura 10. A imagem do Rio de Janeiro em *Quincas Borba*.



Figura 11. A imagem cindida e o apêndice.

Merece destaque o percurso Praia Formosa/Saco do Alferes/Gamboia/Saúde. O longo devaneio/passeio de Rubião omite o nome de uma presença física poderosa: o Valongo. Em poucos momentos o narrador foi tão descritivo. Ele abre espaço para o olhar de Rubião, cujo desconforto, ou “desconcerto” para usar um termo schwarziano (SCHWARZ, 2000a, p. 21), gerado por essa longa descrição do lado mais perverso da realidade social encontra consonância no desenho resultante.

Foi ainda a pé durante largo tempo; passou o Saco do Alferes, passou a Gamboa, parou diante do cemitério dos Ingleses, com seus velhos sepulcros trepados pelo morro, e afinal chegou à Saúde. Viu ruas esguias, outras em ladeira, casas apinhadas ao longe e no alto dos morros, becos, muita casa antiga, algumas do tempo do rei, comidas, gretadas, estripadas, o cais encardido e a vida lá dentro. (p. 837).

Um lugar cuja visita se deve ao tédio de Rubião, a presença da região é associada à compaixão por um amigo doente ou, na leitura do cocheiro que o leva, à transgressão de um escuso encontro amoroso. Resulta em um traço solto, um percurso sem início e sem fim, totalmente desconectado dos demais lugares, que, por sua vez, formam uma rede em direção oposta.

Também se encontra desconectado São Cristóvão e seu morador ilustre. Ao fim e ao cabo, o imperador só aparece em delírios do protagonista ou muito lateralmente: o romance mantém-se distante do poder monárquico. O caminho até o Paço da Boa Vista, via Cidade Nova, não é mencionado uma vez sequer, criando um grande vazio onde a rota até São Cristóvão deveria estar. Aliado das elites agrárias do Rio de Janeiro e do Nordeste, o império brasileiro não se identifica com a classe cultivada e urbana da burguesia em formação (NEEDELL, 1993, p. 21), à exceção da intenção de “embranquecimento” da capital. Portanto, as personagens circulam – a trabalho, em compras ou a passeio – pelo centro e moram na zona Sul ou em chácaras, como no caso de D. Fernanda.

Dos equipamentos urbanos, a Câmara dos Deputados é o que mais constantemente é citado, como máxima possibilidade de inserção nas camadas do poder imperial. No entanto, nenhuma das personagens principais de *Quincas Borba* chega a aproximar-se de fato dela, à exceção do marido de D. Fernanda, que começa deputado, sonha tornar-se ministro e obtém, ao final, uma presidência de Província.

Entretanto, o espaço mais afastado é o espaço da exclusão institucional. A Praia Vermelha, onde se situava o Hospício D. Pedro II, é mencionada rapidamente como uma das

opções enumeradas por Palha para lidar com o enlouquecido – e empobrecido! – Rubião, caso se tornasse seu tutor. É quase um apêndice no mapa, distante como se esperava (ou ainda se espera) que ficassem os “alienados”.

O plano resultante divide nitidamente a cidade em dois espaços, separados por um vazio de representação. Levando-se em conta que “ao recriar a cidade nós criamos e recriamos a nós mesmos, tanto individual como coletivamente” (HARVEY, 2015, p. 83), a imagem cindida encontra consonância em uma realidade contraditória recriada e selecionada pelo narrador.

4.2 Índices e significação

A forte presença do espaço urbano nos textos aponta para a precisão realista na representação do momento histórico que fundamenta a obra. No entanto, na composição machadiana não se percebe a preocupação com a seriedade historicamente fundamentada que Auerbach (2011) destaca nos textos realistas modernos. É digno de nota que o narrador apresente uma chave de leitura da cidade, vinculada ao olhar da chegada do protagonista: “Mas logo depois vinha a imagem do Rio de Janeiro, que ele conhecia, com os seus feitiços, movimento, teatros em toda a parte, moças bonitas, ‘vestidas à francesa’” (p. 773). No lugar de uma descrição longa e detalhada, o romance situa a matéria histórica como uma impressão subjetiva, vinculada à interioridade de Rubião. Como discutimos anteriormente, esse recurso é um dos elementos de complexificação do narrador de *Quincas Borba*.

Assim, o excerto apresentado ilustra o núcleo problemático da relação com o espaço local – o Rio de Janeiro visto por quem chega do interior nos anos 1870: Rubião vendo um *avatar* da França – como critério de representação²⁰. Como demonstrado, a narrativa não se

²⁰ A subjetivação do espaço urbano fica mais clara ao compararmos com outro texto de Machado que representa o olhar de chegada do protagonista, o conto “A Parasita Azul”, publicado no *Jornal das Famílias* (1872) e, em livro, em *Histórias da Meia-Noite* (1873). No conto, o goiano Camilo Seabra retorna ao Brasil após oito anos vivendo em Paris. Na chegada, o jovem, “parisiense até a medula dos ossos” e com “nostalgia do exílio”, olha “com desdém olímpico para todas as lojas da Rua do Ouvidor, que lhe pareceu apenas um beco muito comprido e muito iluminado. Achava os homens deselegantes, as senhoras desgraciosas” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 147-8). Por outro lado, Macedo, o narrador/protagonista do conto “Mariana” (publicado no *Jornal das Famílias*, em 1872) aproxima-se do olhar de Rubião: “Também achei mudado nosso Rio de Janeiro, e mudado para melhor. O jardim do Rocío, o bulevar Carceller, cinco ou seis hotéis novos, novos prédios, grande movimento comercial e popular; tudo isso fez no meu espírito uma agradável impressão”, afirma o recém-chegado de Paris (Id., *ibid*, p. 1007).

constrói por quadros, mas por imagens a partir de uma “modelagem subjetiva”, que marca o ponto de vista do narrador (ou da personagem à qual ele se apegar), resultando em uma “movimentação interior do mundo histórico” (AUERBACH, 2011, p. 24-5), no caso deste trabalho, o meio urbano. Desse ponto de vista, a chave de leitura de um Rio à imagem e semelhança da Paris do Segundo Império espelha o próprio desejo de grandeza de Rubião, que se manifestará por completo com a loucura da personagem.

Mediante a criação dessas imagens subjetivas, o narrador opera o espaço urbano de modo indiciário e, na imensa maioria das vezes, sem preocupação descritiva. Pelo contrário, os lugares apontam instâncias que, numa leitura atual, poderiam mesmo passar despercebidas. A cidade está ali como uma mancha de fundo onipresente, cuja dimensão semiótica pode até se perder ao longo do tempo e das mudanças de sentido de cada lugar. Essa configuração aparenta-se muito ao caso venatório, como coloca Ginzburg (1989, p. 152), em que os “dados são sempre dispostos pelo observador de modo tal a dar lugar a uma sequência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser ‘alguém passou por lá’”. Para compreender como isso se dá, identificamos, na obra estudada, cinco categorias não excludentes de significação.

4.2.1 Índice distintivo

A cidade serve como marca de distinção social. Na maior parte das vezes, refere-se ao local de moradia das personagens de modo a marcar seu lugar na sociedade, mas também está associado aos equipamentos urbanos. São dados de percepção imediata para o leitor contemporâneo de Machado, mas que se tornam complexos a leitores mais afastados da realidade do XIX.

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, [...]. (p. 761).

– Você precisa casar, Maria Benedita – disse-lhe dali a dois dias, de manhã, na chácara, em Matacavalos. Maria Benedita tinha ido ao teatro com ela e passara lá a noite. (p. 866).

Vou; mas já não estamos na mesma casa; mudamo-nos para os Cajueiros, rua da Princesa... (p. 916).

Passaram-se alguns meses, veio a guerra franco-prussiana, e as crises de Rubião tornaram-se mais agudas e menos espaçadas. Quando as malas da Europa chegavam cedo, Rubião saía de Botafogo, antes do almoço, e corria a esperar os jornais; comprava a *Correspondência de Portugal*, e ia lê-la no Carceller. Quaisquer que fossem as notícias, dava-lhes os sentidos da vitória. (p. 895-6).

Este último excerto merece destaque por apresentar uma sutil articulação entre lugar e personagem. Tratava-se de um trecho da rua Direita, próximo à Igreja do Carmo, onde havia uma série de estabelecimentos comerciais sofisticados, frequentados pela corte de Pedro II. Era apelidado *boulevard* Carceller pela presença da confeitaria de mesmo nome. O espaço da cidade, desse modo, assinala a frequente associação entre o Segundo Império Francês, como marca da modernidade, e o Segundo Reinado brasileiro (ALENCASTRO, 1997, p. 43). No entanto, o irônico narrador situa Rubião, na ilusão de ser Napoleão III, no aristocrático ambiente.

4.2.2 Índice associativo

Funcionam como “cadeias de associações” (JOHNSON, 2009, p. 874), em que os contatos entre os habitantes de uma cidade servem como origem dos eventos narrados. Sinalizam costumes típicos do meio urbano que, independentemente do sentido do lugar, oportunizam interações entre as personagens, isto é, o lugar não importa por seu valor histórico, mas pelo encontro entre personagens.

No entanto, Rubião e Palha desciam do paquete para a lancha e tornavam ao cais Pharoux. Vinham cuidadosos e calados. Palha foi o primeiro que abriu a boca:

– Ando há tempos para dizer-lhe uma coisa importante, Rubião. (p. 874).

No domingo seguinte, Dona Fernanda foi à igreja de Santo Antônio dos Pobres. Acabada a missa, viu surgir do movimento dos fiéis que se cumprimentavam entre si, ou saudavam o altar, nada menos que o primo, ereto, risonho, gravemente trajado, estendendo-lhe a mão. (p. 869).

4.2.3 Índice de fundo

A cidade funciona como pano de fundo para a reflexão das personagens e/ou do narrador. Diferentemente do item anterior, esses eventos não acarretam maiores consequências narrativas, a cidade figura como um cenário para um passeio pela interioridade das personagens.

Certo é que o nosso Rubião, singelo como um bom mineiro, mas desconfiado como um paulista, ia cheio de cuidados, pensando em retirar-se quanto antes. Pode crer-se que, desde que saiu de casa, entrou no largo de São Francisco, e desceu a rua do Ouvidor até a dos Ourives, não viu nem ouviu coisa nenhuma. (p. 797-98).

Merece destaque a ativação da memória do protagonista pela associação entre lugar e sentimento neste trecho. A passagem pelo largo de São Francisco e a indecisão na escolha de um tálburi, juntos, desencadeiam a lembrança do episódio do enforcamento (“Então lembrou-

se de um velho episódio esquecido, ou foi o episódio que lhe deu inconscientemente a solução”) e tem início o longo *flashback* da execução.

4.2.4 Índice metonímico

O espaço urbano é utilizado como instância metonímica, um dos usos mais comuns. A rua e o bairro indicam um lugar específico, como a casa de algum personagem. Poucas vezes o narrador refere-se diretamente ao “palacete de Rubião” ou à “casa de Sofia”, os bairros ou ruas em que as residências se situam cumprem essa função. Associado ao índice distintivo, remete a um lugar físico e social ao mesmo tempo.

Tende paciência; é vir agora outra vez a Santa Teresa. (p. 801).

Perguntou-lhe por que é que não ia ao Flamengo, logo à noite, para ajuda-los a distraí-la? (p. 834).

Pensou em falar a Carlos Maria, interrogá-lo, e chegou a ir à rua dos Inválidos, no dia seguinte, três vezes; não o encontrando, mudou de parecer. (p. 830).

O grande número de vezes em que os bairros dos protagonistas são citados – 17 vezes, Botafogo; 16 vezes, Santa Teresa; e nove vezes, Flamengo – por si só é testemunho do quanto esse recurso se faz presente. Das 17 vezes em que o bairro de Botafogo aparece, por exemplo, 11 indicam precisamente o palacete de Rubião. O mesmo vale para Santa Teresa, em que 14 das 16 menções referem-se à residência do casal Palha.

4.2.5 Descrição

Pouco utilizada, a descrição indica espaços de estranhamento, embora não seja a descrição propriamente dita que indique o estranhamento, mas o fato dela se fazer necessária. Em um texto em que esse tipo de detalhamento é praticamente ausente, a presença do texto descritivo, nos poucos casos em que acontece no romance, aponta para ou falta de familiaridade ou para o desconforto com o local ou a situação por parte de narrador e personagem.

Entretanto, a praia ia mudando de aspecto. Dobrava para o Saco do Alferes, vinham as casas edificadas do lado do mar. De quando em quando, não eram casas, mas canoas, encalhadas no lodo, ou em terra, fundo para o ar. [...] Foi ainda a pé durante largo tempo; passou o Saco do Alferes, passou a Gamboa, parou diante do cemitério dos ingleses, como seus velhos sepulcros trepados pelo morro, e afinal chegou à Saúde. Viu as ruas esguias, outras em ladeira, casas apinhadas ao longe e no alto dos morros, becos, muita casa antiga, algumas do tempo do rei, comidas, gretadas, estripadas, o cais encardido e a vida lá dentro. (p. 837).

Rubião acordou. Era a primeira vez que ia a um paquete. Voltava com a alma cheia dos rumores de bordo, a lufa-lufa das gentes que entravam e saíam, nacionais, estrangeiros, estes de vasta casta, franceses, ingleses, alemães, argentinos, italianos,

uma confusão de línguas, um cafarnaum de chapéus, de malas, cordoalha, sofás, binóculos a tiracolo, homens que desciam ou subiam por escadas para dentro do navio, mulheres chorosas, outras curiosas, outras cheias de riso, e muitas que traziam de terra flores ou frutas – tudo aspectos novos. Ao longe, a barra por onde tinha de ir o paquete. Para lá da barra, o mar imenso, o céu fechado e a solidão. (p. 874).

Voltamos, agora, ao momento em que um percurso longo pelo Centro aparece no livro, quando Rubião relembra o cortejo do enforcamento. Inicialmente, o narrador não se mostra descritivo, a sequência de ruas centrais funciona como índice de fundo para os pensamentos do jovem Rubião. Quando ele encontra o grupo de pessoas assistindo à leitura da sentença, o tom ganha contornos bem mais graves:

Na esquina da rua dos Ourives deteve-o um ajuntamento de pessoas, e um préstimo singular. Um homem, judicialmente trajado, lia em voz alta um papel, a sentença. Havia mais o juiz, um padre, soldados, curiosos. Mas as principais figuras eram dois pretos. Um deles mediano, magro, tinha as mãos atadas, os olhos baixos, a cor fula, e levava uma corda enlaçada no pescoço; as pontas do barão iam nas mãos de outro preto. Este outro olhava para a frente e tinha a cor fixa e retinta. Sustentava com galhardia a curiosidade pública. Lido o papel, o préstimo seguiu pela rua dos Ourives adiante; vinha do Aljube e ia para o Largo do Moura. (p. 798).

O tom objetivo é quebrado em seguida pela interioridade do jovem Rubião – “Era tão raro ver um enforcado!” –, em uma impressionante narrativa em que os tempos passado e presente misturam-se no choque com a violência do escravismo. A lembrança dessa violência, ironicamente, servirá de alívio (“elixir que de todo parecia curá-lo”), quando de volta ao presente, para seu conflito entre a atração por Sofia e a lealdade a Palha. Assim, o desconforto de Rubião o leva a dois momentos de apagamento que só se resolvem pela intromissão do cocheiro e pela ironia do narrador.

Em todos os exemplos aqui apresentados, o narrador constrói quadros exatos do meio, sempre pelos olhos de Rubião, sempre pelo tempo histórico. O efeito de objetivação obtido faz com que tais quadros fixem a realidade concreta da cidade e apontem para as contradições sociais que nela residem.

4.3 Realismo desfocado em *Quincas Borba*

Verifica-se, portanto, que o conteúdo real-concreto da cidade na narrativa está configurado indiciariamente. Mesmo nos raros momentos em que percebemos uma descrição mais cuidadosa, ela indica algo além do descrito. O processo de representação indiciário torna

a leitura do Rio em *Quincas Borba*, igualmente, amarrada à experiência concreta da cidade e desobrigada dela.

A própria simplicidade dessas referências e a falta de descrições detalhadamente “realistas” podem fazer com que nem as notemos. [...] Machado ama essas comédias e paradoxos, em que a geografia da cidade comenta, quase em silêncio, as ações e emoções dos seus personagens. (GLEDSON, 2006, p. 348).

O dado urbano, escondido e à vista ao mesmo tempo, com grande precisão em sua aplicação, remete a um regime de representação realista, apesar das aspas cuidadosas com que Gledson marca o termo. Afinal, o realismo nem sempre é descritivo. Stendhal, uma das influências declaradas de Machado, não deixa de ser um pioneiro na estética, mesmo que a leitura dos eventos narrados em *O vermelho e o negro* seja “quase completamente incompreensível sem o conhecimento mais exato e detalhado da situação política, da estratificação social e das condições econômicas de um momento histórico muito definido” (AUERBACH, 2011, p. 406).

O ancoramento no cotidiano por meio de detalhes reveladores do contexto histórico concorda com a concepção de que Machado “escreveu e reescreveu a história do Brasil [e, por Brasil, leia-se Rio de Janeiro] no século XIX” (CHALHOUB, 2003, p. 17). A presença, embora inconstante, de um narrador com caráter de historiador benvenistiano põe em evidência a intenção realista de que fala Gledson (2003, p. 125), que a presença maciça do espaço urbano na narrativa corrobora.

“Vou agarrá-la antes de chegar ao Catete”, disse Rubião subindo pela rua do Príncipe. Calculou que a costureira teria ido por ali. Ao longe descobriu alguns vultos de um e outro lado; um deles pareceu-lhe de mulher. Há de ser ela, pensou; e picou o passo. Entende-se naturalmente que levava a cabeça atordoada: rua da Harmonia, costureira, uma dama, e todas as rótulas abertas. Não admira que, fora de si, e andando rápido desse um encontrão em certo homem que ia devagar, cabisbaixo. Nem lhe pediu desculpa; alargou o passo, vendo que a mulher também andava depressa. (p. 842-3).

O trecho acima exemplifica a posição histórica do narrador, que usa apenas por um momento o “presente intemporal”, um tipo de ocorrência rara na enunciação histórica, segundo Benveniste (2005, p. 262-3). No capítulo seguinte, o narrador abandona Rubião em sua perseguição à costureira de Sofia pelas ruas do Flamengo e se apega ao passante, em um interlúdio que, apoiado em uma coincidência pouco verossímil e desnecessária, brinca com a noção de posição de classe ao mesmo tempo em que retarda a resolução da questão da

costureira²¹. No início do próximo capítulo, Rubião avista a mulher conversando com um homem, apenas para perdê-la novamente:

Quando Rubião chegou à esquina do Catete, a costureira conversava com um homem, que a esperara, e que lhe deu logo depois o braço; viu-os ir ambos, conjugalmente, para o lado da Glória. Casados? Amigos? Perderam-se na primeira dobra da rua, enquanto Rubião ficou parado, recordando as palavras do cocheiro, a rótula, o moço de bigodes, a senhora de bonito corpo, a rua da Harmonia... rua da Harmonia; ela dissera rua da Harmonia. (p. 844).

O tempo histórico abre espaço, desta vez, para o discurso indireto livre em que as vozes de narrador e personagem se misturam. Nem a interrupção com a história do passante, nem a ironia latente do narrador quebram a concepção histórica da narrativa: os eventos ocorrem no passado (aoristo e imperfeito são os tempos predominantes), a um *ele* (Rubião, a costureira), que se encontra *algures* (ruas do Flamengo). Ao leitor, ansioso por uma resposta ao problema da infidelidade de Sofia, resta aguardar vários capítulos para recebê-la. Embora o episódio do “esclarecimento” seja não só famoso, como também muito estudado, é para a mudança na posição do narrador que pretendemos, mais uma vez, apontar.

Capítulo CVI

... Ou, mais propriamente, capítulo em que o leitor, desorientado, não pode combinar as tristezas de Sofia com a anedota do cocheiro. E pergunta confuso: – Então a entrevista da rua da Harmonia, Sofia, Carlos Maria, esse chocalho de rimas sonoras e delinquentes é tudo calúnia? Calúnia do leitor e de Rubião, não do pobre cocheiro, que não proferiu nomes, não chegou sequer a contar uma anedota verdadeira. É o que terias visto, se lesses com pausa. Sim, desgraçado, adverte bem que era inverossímil que um homem, indo a uma aventura daquelas, fizesse parar o tálburi 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 – ruas transversais, onde o tálburi podia ficar esperando.

– Bem; o cocheiro não soube compor. Mas que interesse tinha em inventar a anedota? (p. 852-3).

Em sua definição da prosa realista moderna, Auerbach (2011, p. 440) destaca o “tratamento sério da realidade cotidiana”, que chega ao extremo da exatidão descritiva em Balzac e da objetivação em Flaubert. Tomando o caminho contrário, o narrador de *Quincas Borba* instaura um regime de discurso em que se revela, inicialmente, como um *eu* jocoso; associando a dúvida de seu narratário/leitor ao título do capítulo, ele brinca com a própria construção de sua narrativa. Em seguida, pelo uso de uma embreagem actancial (“calúnia do leitor e de Rubião”), situa o interlocutor no mesmo nível do iludido protagonista, para então

²¹ A história do diretor de banco que saiu feliz porque acabara de humilhar Palha, quando, pouco antes, havia sofrido uma humilhação semelhante por parte de um ministro. Ao imitar os gestos deste último, ele coloca-se acima do comerciante. Interessa destacar que o desvio, o acaso, o traço inverossímil indicam a quebra de uma certa lógica realista em que todos os acontecimentos devem estar amarrados. Esse episódio fica apenas como interlúdio, não sendo retomado no romance.

rebaixá-lo, de modo agressivo (“É o que terias visto, se lesse com pausa. Sim, desgraçado, adverte bem que era inverossímil [...]”) e em interlocução direta – o leitor passa a ser tratado por *tu*. Ao final, revela-se quase insano, cedendo a voz ao leitor em discurso direto. Em meio a isso tudo, cita Shakespeare, Hamlet nas ruas do Rio, a seu atordoado interlocutor. Atordoado, se não pela surpresa, como supõe Suriani (2010 apud GLEDSON, 2011, p. 39), pelo tom hostil.

O uso da linguagem, particularmente devido à constante oscilação entre enunciação histórica e do discurso, provoca uma inconsistência nos efeitos de sentido que perturba a leitura do livro. Em um momento, o narrador está na posição do historiador ou do narrador realista que se afasta da matéria narrada, recurso que gera confiança na verossimilhança interna do que é apresentado. Quando se passa para a enunciação de discurso, os jogos narrativos a que o leitor é submetido desmantelam a esperada objetividade e a seriedade no tratamento do cotidiano, próprias do texto de moderna matriz realista. Ao desviar para uma interpretação equívoca do leitor, leva-se à desconfiança da própria lógica narrativa do realismo e da historiografia, tal como se apresentavam no século XIX.

O regime do discurso instaurado leva-nos a lidar com uma narrativa que coloca em questão a própria representação realista no romance: a cidade está lá, mas depois de tanto desvario, sequer a percebemos. O espaço urbano torna-se desfocado pelo atrito entre duas formas de representação concorrentes. De qualquer maneira, ambas sedimentam formalmente uma dualidade externa (marcada na imagem do Rio) que se resolve literariamente pelo paradoxo de um narrador insano perfeitamente situado historicamente. O momento histórico do romance, de um Rio de Janeiro em que convivem a modernidade burguesa e a tradição senhorial,

implica a criação de um novo tipo de personagem, que representa uma entidade muito maior e mais vaga, a “nação brasileira”: e na verdade, segundo creio, Rubião é o único personagem criado por Machado em seus romances do qual se pode dizer, com justiça, que simboliza algo tão completo e conflitivo. (GLEDSON, 2003, p. 127).

Mais que um novo tipo de personagem, podemos dizer que a realidade contraditória demanda, do ponto de vista interno, a coexistência de duas formas opostas de configuração do real. Do ponto de vista externo, pode-se inferir que a solução formal adotada resolve um conflito do próprio autor como cronista de seu tempo.

Considerações finais

O tratamento indiciário do espaço urbano aqui identificado aponta para um recurso de afastamento da concepção realista de seu tempo, sem que Machado deixe de trabalhar a matéria histórica como eixo fundamental de articulação do conjunto. De certo modo, é possível falar de uma narrativa que ganha consistência quando se pensa o enraizamento dos romances machadianos no Rio de Janeiro, um espaço atravessado pela história. Nesse caso, a concepção de que a cidade opere como “pano de fundo onipresente” (GLEDSON, 2006, p. 347), citada no início desse trabalho, perde um bocado de sua potência.

Ao contrário do realismo oitocentista francês, em que o “pano de fundo [...] se tornou *mais importante que o primeiro plano*” (MORETTI, 2003, p. 14, grifo do autor), em *Quincas Borba*, o espaço urbano figura como uma mancha vaga cuja função simbólica e narrativa como que se dissolve em meio às inconsistências do narrador. Nesse caminho, pode-se dizer que o realismo desfocado machadiano, diverge da forma dada pelo realismo moderno nos moldes auerbachianos. A realidade é submetida a um tratamento jocoso e insano de tal modo que, mesmo quando o narrador se coloca fora do enredo e usa da objetividade do historiador benvenistiano, não se obtém a seriedade no tratamento do cotidiano própria da estética realista.

Ao mesmo tempo, a mera presença de uma narrativa em tempo histórico, embora oscilante, desmonta em parte a afirmação de Fiorin (2008b, p. 206) de que, devido ao contrato de representação de tipo semiótico, a mimese seja uma “construção interna à obra e não uma adequação ao referente”. Podemos afirmar que nem sempre é assim. Em *Quincas Borba*, percebemos, na intenção objetivante da enunciação histórica, o nexos entre o romance e a realidade histórico-urbana, porém esta encontra-se ofuscada em sua representação, pelas idiosincrasias do narrador.

O narrador externo dos textos realistas possui uma função narrativa que, em equivalência direta com a perspectiva objetiva do historiador, remete ao mito da onisciência do narrador. Um posicionamento não marcado do locutor – ausência das instâncias do *eu/aqui/agora* – o situa em um não lugar, ou seja, em todos os lugares, exteriores ou interiores, e em um não tempo, isto é, em uma eternidade em que todos os tempos são

possíveis. Como resultado, a narrativa inspira-se no desejo de construção da totalidade e em uma visão de conjunto dos acontecimentos histórico-sociais, intenção clara em Balzac (AUERBACH, 2011, p. 429).

Com seu narrador oscilante, Machado quebra essa concepção em *Quincas Borba*. Na constante passagem da história ao discurso, o posicionamento ambíguo do organizador do texto coloca em evidência o quanto o acaso, a fragmentação, a descontinuidade e a simultaneidade de imagens são recorrentes. Estes elementos compositivos parecem indicar que Machado, em busca de uma solução formal para a desigualdade entre forma histórica brasileira e forma literária europeia (SCHWARZ, 2000a), flerta com recursos da prosa moderna, ao mesmo tempo em que mantém o tom satírico-moralista do romance inglês do século XVIII. O episódio da ativação da memória de Rubião, por exemplo, apresenta certa semelhança com o processo de liberação de “ideias e cadeias de ideias” por uma ocorrência externa casual que Auerbach (2011, p. 487) identifica nas obras realistas do pós-guerra, como o chá com madalenas para o narrador proustiano ou não ser convidada a um almoço para Mrs. Dalloway. Muito embora, no caso brasileiro, o procedimento não opere como eixo articulador da narrativa, sua mera presença merece destaque.

Modelagem subjetiva, mudança de pontos de vista, ausência de seriedade, insanidade. Ora, como pode isso ser considerado Realismo? A insistência dos manuais de historiografia literária na inserção dos romances da virada machadiana no cânone realista brasileiro não leva em consideração as particularidades da prosa do autor fluminense. No caso específico do romance aqui estudado, revela-se uma incongruência de classificação difícil de explicar quando da sua leitura. Fica-nos a impressão que os livros escolares partem da premissa de que os estudantes não lerão mais do que um resumo de *Quincas Borba*. Uma pena, e um prejuízo imenso na formação dos leitores literários.

Para finalizar, algumas palavras sobre a concepção deste trabalho e suas perspectivas futuras fazem-se necessárias. A análise do uso da linguagem em *Quincas Borba*, calcada no trabalho de José Luiz Fiorin e em parte da obra de Émile Benveniste, deixa patente nossa necessidade de aprofundamento nos estudos enunciativos. As inúmeras possibilidades de leitura que se abrem pela aproximação entre a linguística da enunciação e os estudos

literários, demandam a compreensão ampliada dos conceitos enunciativos e de sua aplicação na análise da obra literária.

Outrossim, a complexa relação entre tradição patriarcal e modernização urbana no Brasil do século XIX, condensada na configuração literária do espaço urbano como o *locus* das contradições e tensões sociais, reforça a relevância de uma leitura atenta ao tema. Ao se concentrar no Rio de Janeiro, Machado de Assis não fez uso de um cenário neutro. O esforço de incorporar os índices da transformação urbana da capital do Império parece apontar para o escritor preocupado em estabelecer um nexos adequado entre ficção e realidade.

Não peço, decerto, os estafados retratos do Romantismo decadente; pelo contrário, alguma coisa há no Realismo que pode ser colhido em proveito da imaginação e da arte, mas sair de um excesso para cair em outro, não é regenerar nada: é trocar o agente da corrupção.

[...] Resta-me concluir, e concluir aconselhando aos jovens talentos de ambas as terras de nossa língua, que não se deixem seduzir por uma doutrina caduca, embora no verdor dos anos. Este messianismo literário não tem a força da universalidade nem da vitalidade; traz consigo a decrepitude. Influi, decerto, em bom sentido e até certo ponto, não para substituir as doutrinas aceitas, mas corrigir o excesso de sua aplicação. Nada mais. Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética. (ASSIS, 2008, v. 3, p. 1241-2).

Deixamos, portanto, declarada aqui nossa intenção de dar prosseguimento à pesquisa, com ampliação do recorte e, igualmente, do referencial teórico utilizado. O pesquisador iniciante ainda não manipula com a maturidade e a segurança necessárias o aporte conceitual variado que a pesquisa acadêmica exige. Portanto, não só novas leituras, mas também releituras são ações que se pretende para a continuação deste trabalho.

Referências

Sites consultados

ACERVO Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervodigital/>>. Acesso em: 27/05/2016.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial do Império do Brasil. 1844-1889. Rio de Janeiro: H. Leammert & C. Disponível em: <<http://www-apps.crl.edu/brazil/almanak>>. Acesso em: 22/05/2014.

GOTTO, Edward. *Plan of the city of Rio de Janeiro: Brazil/surveyed in 1866 under the direction of Edward Gotto*. London: Robert J. Cook, 1871. 1 atlas, 29 plantas, color., 28 cm x 42 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart326448/cart326448.pdf>. Acesso em: 22/04/2013.

REVISTA Moderna. Paris: n. 25, nov. 1898, 56 p. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=282383&pagfis=1006&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#>>. Acesso em: 13/06/2016.

Bibliografia

ABREU, Maurício de A. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. Proletários e escravos: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1972. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 21, p. 30-56, 1988.

_____. Vida privada e ordem privada no Império. In: *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 11-93.

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. 4 v.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas; v. 3.

BENVENISTE, Émile. As relações de tempo no verbo francês. In: _____. *Problemas de linguística geral I*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005, p. 260-276.

BORGES, Valdeci Rezende. Em busca do mundo interior: sociabilidade no Rio de Machado de Assis. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 49-69, 2001.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- _____. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 2001.
- FIORIN, José Luiz. A crise da representação e o contrato de veridicção no romance. *Revista do GEL*, S. J. do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 197-218, 2008a.
- _____. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2008b.
- FLORES, Valdir do Nascimento. *Introdução à teoria enunciativa de Benveniste*. São Paulo: Parábola, 2013.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- _____. Machado de Assis e o Rio de Janeiro em vários tempos. In: _____. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. Dossiê: duas crises machadianas. *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 32-55, 2011.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In; _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989., p. 143-179.
- HARVEY, David. *Paris: capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- JOHNSON, Steven. Complexidade urbana e enredo romanesco. In: MORETTI, Franco (org.). *O Romance, I: A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 865-886.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- MORETTI, Franco. O século sério. *Novos Estudos*, n. 65, p. 3-33, 2003. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/99/20080627_seculo_serio.pdf>. Acesso em: 28/05/2014.
- _____. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MUMFORD Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- NEEDELL, Jeffrey D. Rio de Janeiro: capital do século XIX brasileiro. In: *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 19-73.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? – Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000a, p. 11-31.

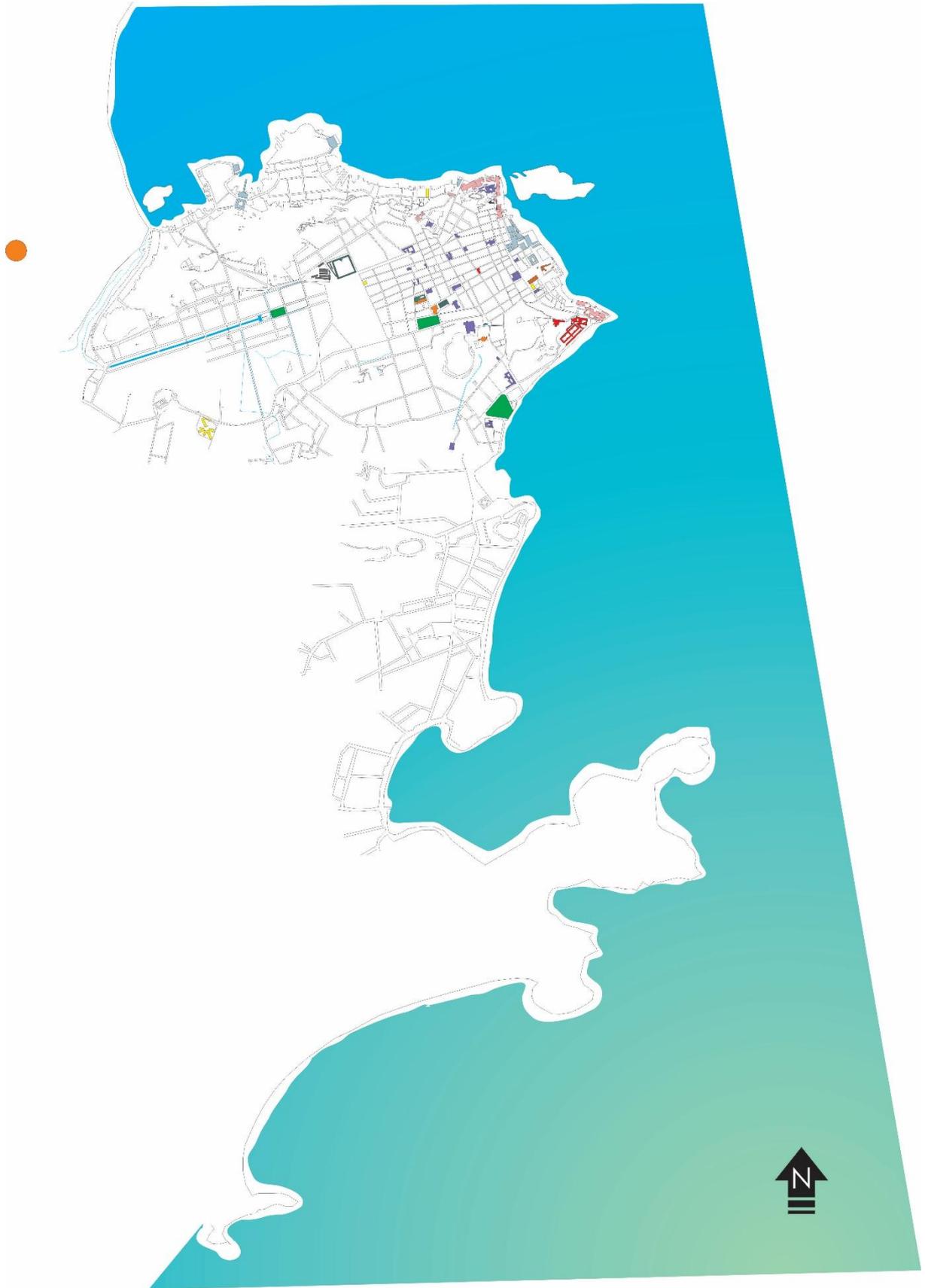
_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000b.

VAZ, Lilian Fessler. Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos – a modernização da moradia no Rio de Janeiro. *Análise Social*. Lisboa, v. XXIX (3º), n. 27, p. 581-597.

VILLAÇA, Flavio. *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; Lincoln Institute, 2001.

Apêndices

APÊNDICE A – Mapa-esboço do Rio de Janeiro elaborado a partir de Gotto (1871).



APÊNDICE B – Levantamento das ocorrências de elementos urbanos em *Quincas Borba*.

Logradouros - Percursos	Ocorrências
Rua da Harmonia	14
Rua do Ouvidor	9
Rua dos Inválidos	9
Campo da Aclamação	8
Rua do Catete	6
Rua da Ajuda	5
Rua dos Ourives	4
Rua do Príncipe	3
Rua Dois de Dezembro	1
Rua da Saúde	1
Rua de São José	1
Rua dos Arcos	1
Rua Municipal	1
Rua Direita	1
Rua São Clemente	1
Rua do Senado	1
Praça da Constituição	1
Largo do Paço	1
Largo São Francisco	1
Largo do Moura	1
Rua da Quitanda	1
Rua da Lapa	1
Rua Marquês de Abrantes	1
Rua da Alfândega	1
Rua do Passeio	1
Rua de São Cristóvão	1
Rua da Princesa	1
Praça do Comércio	1
Rua dos Barbonos	1
Rua Sr. Dos Passos	1
Rua das Mangueiras	1
Rua Bela da Princesa	1
Passeio Público	1
Largo da Ajuda	1
Largo da Carioca	1
Rua de São Lourenço	1
Estrada da Tijuca	1
Rua de Mata-Cavalos (do Riachuelo)	1
Rua da Misericórdia	1
Total	89

Quadro 1. Ocorrências de logradouros.

Cruzamentos	Ocorrências
Rua de São José + da Misericórdia	1
Rua do Ouvidor + Ourives	1
Rua da Ajuda + São José	1
Rua do Príncipe + Catete	1
Total	4

Quadro 2. Ocorrências de cruzamentos.

Bairros	Ocorrências
Botafogo	17
Santa Teresa	16
Flamengo	9
Tijuca	6
Catete	2
Engenho Velho	2
Mata-Porcos	1
Cajueiros	1
Gamboa	1
Total	55

Quadro 3. Ocorrências de bairros.

Ponto Importante - Equipamento Urbano	Ocorrências	Endereço
Câmara dos Deputados	15	Cadeia Velha, rua da Misericórdia
Cais Pharoux	2	prox. Largo do Paço
Paço Imperial	2	Largo do Paço
Estação da Corte	1	Campo da Aclamação
Hospedaria União	1	?
Hotel de La Bourse	1	Rua da Alfândega, 8
Aljube	1	Rua da Prainha
Igreja São Francisco de Paula	1	Largo de São Francisco
Banco do Brasil	1	Rua da Alfândega, 9 (esq Candelária)
Igreja Santo Antônio dos Pobres	1	Rua dos Inválidos, s/n
Loja do Bernardo	1	Rua do Ouvidor, 80
Confeitaria Carcelar (Hotel do Norte)	1	rua 1º de Março, 5 (Boulevard Carcelar)
Capela Imperial	1	Largo do Paço
Teatro Lírico	1	Rua da Guarda Velha, 7
Cemitério dos Ingleses	1	Rua do Barão da Gambôa, 135 (Gamboa)
Cemitério São Fco Xavier (Freitas)	1	Praia de São Cristóvão (provável)
Convento da Ajuda	1	Rua da Ajuda esq rua do Passeio
Total	33	

Quadro 4. Ocorrências de pontos importantes/equipamentos urbanos.

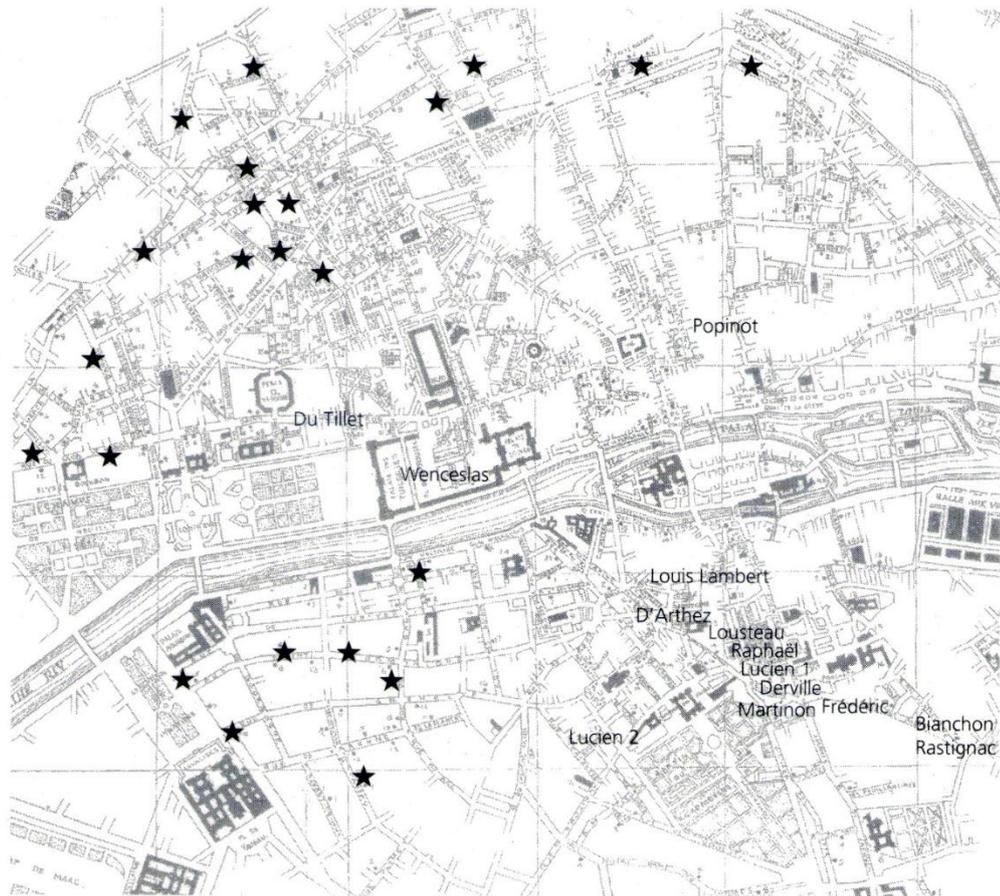
Limites/Outros	Ocorrências
Praia do Flamengo	6
Praia Formosa	4
Praia de Botafogo	3
Saco do Alferes	2
Praia dos Lázarus	1
Praia Vermelha	1
Praia de São Cristóvão	1
Gamboa	1
Total	19

Quadro 5. Ocorrências de limites/outros.

Anexos

ANEXO I – Objetos de desejo das personagens de *A Comédia Humana* (MORETTI, 2003, p. 107).

46b. “Aquele mundo esplêndido que ele quisera conquistar”



★ objetos de desejo

ANEXO II – Três etapas de mapeamento de Kevin Lynch (1980, p. 29 e 31).

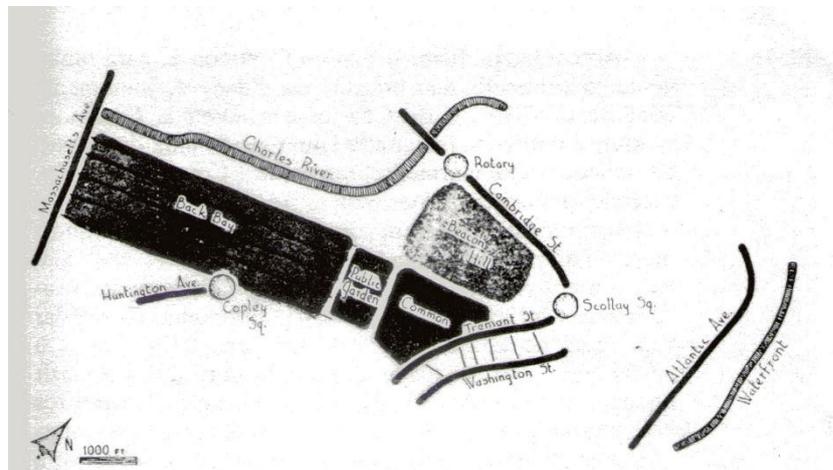
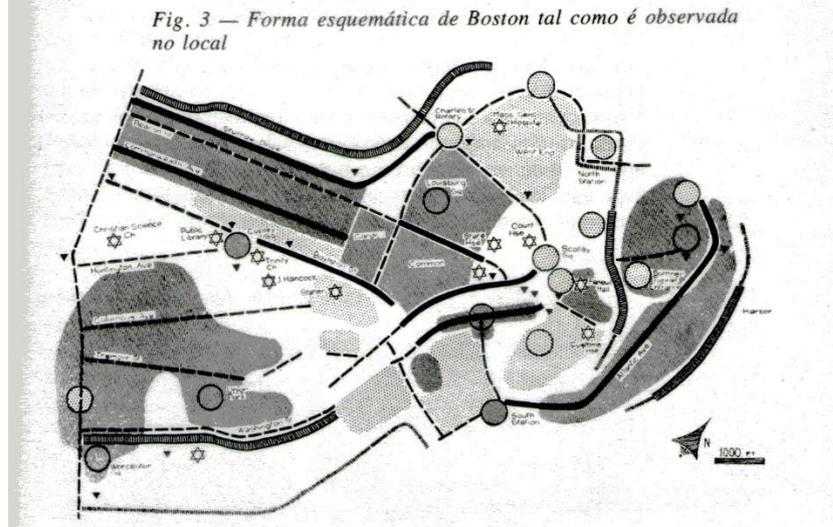
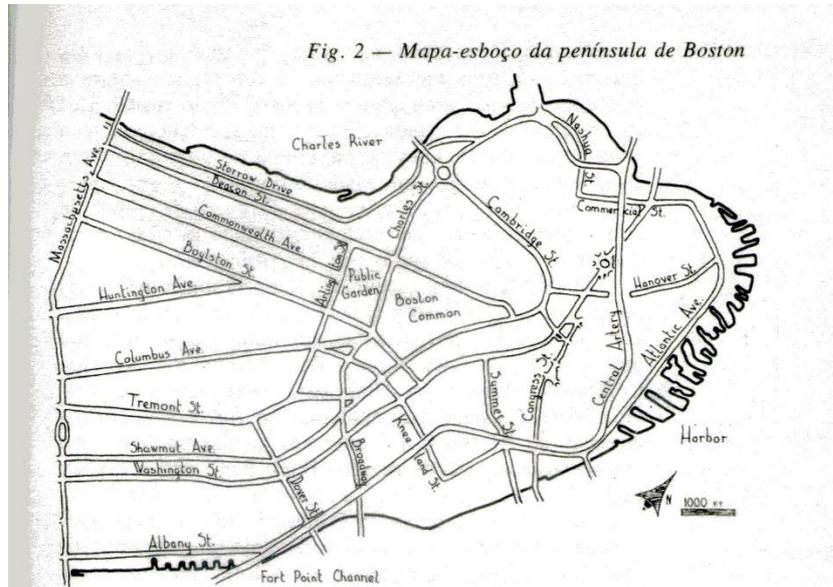


Fig. 5 — Boston que todos conhecem