

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**CARLA CRISTIANE MARTINS VIANNA**

**“DESVARIO EMBORA, LÁ TEM SEU MÉTODO!”:  
*QUINCAS BORBA*, UM OUTRO LADO DA  
SERIEDADE BURGUESA**

**PORTO ALEGRE**

**2012**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA

**“DESVARIO EMBORA, LÁ TEM SEU MÉTODO!”:  
*QUINCAS BORBA*, UM OUTRO LADO DA SERIEDADE  
BURGUESA**

CARLA CRISTIANE MARTINS VIANNA

ORIENTADOR: PROF. DR. HOMERO JOSÉ VIZEU ARAÚJO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a conclusão do Doutorado em Literatura Brasileira.

PORTO ALEGRE

2012

Para Ângela e Marcus Vinícius, as duas margens  
da minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Homero Araújo, orientador certo nas horas incertas, pelo diálogo inteligente e pelo espírito generoso com os quais convivi por dez anos, tempo que seguirá comigo.

Ao Professor Luís Augusto Fischer, pelo convite para trabalhar na reedição do *Quincas Borba*, pela leitura criteriosa do texto no exame de qualificação mas, sobretudo, pela compreensão em matéria de Literatura e vida.

Ao Professor Antônio Sanseverino, pela leitura do artigo original, pela orientação no estágio de docência e pela interlocução interessada, fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao Professor Paulo Coimbra Guedes, por ensinar e ouvir enfaticamente, comprovando pelo exemplo o verso de Drummond: “As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase”.

Ao Professor Ian Alexander, a minha gratidão pelas contribuições na banca de qualificação desta tese.

À CAPES, pela bolsa de estudo concedida.

À direção e aos colegas do Instituto Federal Sul-rio-grandense, campus Camaquã, pela compreensão e pelo apoio, sem os quais não existiria esta tese.

À minha família, pela compreensão do silêncio e da ausência. Em especial ao meu avô Manoel, por querer tanto a vida, e ao Igor, meu afilhado, pela alegria nos olhos e nos abraços.

Aos amigos, de perto e de longe, a minha gratidão sempre.

Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão.

(Machado de Assis, *Quincas Borba*)

## RESUMO

No intuito de investigar alguns temas e expedientes narrativos apresentados no romance *Quincas Borba*, a presente pesquisa inspirou-se na leitura da tradição romanesca do século XIX realizada por Franco Moretti, crítico que leu a seriedade burguesa como forma constituinte do romance em literaturas específicas. Por essa razão, o movimento argumentativo deste trabalho se orientará pelo deslocamento dialético do exposto por Moretti, bem como pela contraposição de suas ideias sobre a romanesca oitocentista com as análises do próprio Machado de Assis em seu exercício como crítico literário e da fortuna crítica machadiana de autores como Augusto Meyer, Lúcia Miguel Pereira e Roberto Schwarz. Assim, *Quincas Borba* será interpretado em seus diversos contextos, tanto no âmbito da trajetória de seu autor como romancista quanto no panorama mais amplo, representado pela literatura de autores como Balzac e Eça de Queirós. Isso porque, como pretendemos demonstrar, esse romance machadiano estrutura-se com uma forma enganosa em seu aparente ajustamento aos expedientes narrativos em voga em seu tempo.

Palavras-chave: Romance oitocentista. Seriedade burguesa. Realismo. Machado de Assis. *Quincas Borba*.

## ABSTRACT

In order to investigate some themes and narrative expedients presented in the novel named *Quincas Borba*, this research got its inspiration from the reading of the *Romanesca* tradition of the XIX (nineteenth) century performed by Franco Moretti, a critic who read the bourgeoisie's seriousness (serious style) as an essential part of the novel in specific literatures. Because of that, the argumentative movement of this study is guided by the dialectical shift shown by Moretti. This research is also guided by the contrast of Moretti's ideas about the *Romanesca* literature of the nineteenth century with analysis of Machado de Assis himself as a literary critic and literary criticism of Machado de Assis made by authors such as Augusto Meyer, Lúcia Miguel Pereira and Roberto Schwarz. Thus, *Quincas Borba* is interpreted in its various contexts, taking into account the author's journey as a novelist and the broader landscape represented by the literature of authors such as Balzac and Eça de Queirós. These two aspects are considered because we intend to demonstrate that this Machado's novel is structured using a misleading way in its apparent adjustment to the narrative expedients used in his time.

Keywords: Novels from the nineteenth century. Bourgeoisie's seriousness (serious style). Realism. Machado de Assis. *Quincas Borba*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1:</b> Gustave Caillebotte. <i>Place de l'Europe</i> . Óleo sobre tela, 1877. Chicago, Chicago Art Institute.....	25
<b>Figura 2:</b> Eugène Delacroix. <i>Medeia</i> . 1838. Paris, Museu do Louvre .....	54
<b>Figura 3:</b> Paul Delaroche. <i>A jovem Mártir</i> . 1855. Paris, Museu do Louvre.....	54



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Demonstrativo (parcial) da periodicidade da versão seriada em <i>A Estação</i> . .....	106
Quadro 2: Comparativo do romance balzaquiano e <i>Quincas Borba</i> . .....	190
Quadro 3: Comparativo de <i>O primo Basílio</i> e <i>Quincas Borba</i> . .....	226
Quadro 4: Comparativo entre as obras de Balzac, Eça de Queirós e Machado de Assis .....	276

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1 CONTEXTUALIZANDO O SÉCULO SÉRIO .....	19
1.1 O romance de Balzac e o Século Sério .....	32
1.2 <i>O primo Basílio</i> & o Século Sério.....	44
2 A LITERATURA OITOCENTISTA BRASILEIRA PELA PERSPECTIVA DE MACHADO DE ASSIS .....	60
2.1 “O passado, o presente e o futuro da literatura” .....	60
2.2 “Notícia da atual literatura brasileira, instinto de nacionalidade” .....	68
2.3 “Eça de Queirós: <i>O primo Basílio</i> ” .....	81
2.4 “A nova geração” .....	98
3 O PROCESSO DE REESCRITA DA VERSÃO SERIADA: AS MODIFICAÇÕES MAIS DECISIVAS PARA A CONFIGURAÇÃO FINAL DO ROMANCE.....	103
3.1 Contextualizando a versão seriada .....	103
3.2 Um narrador em transformação .....	110
3.3 Por um texto menos folhetinesco .....	119
3.4 Em busca de um outro método .....	138
4 <i>QUINCAS BORBA</i> & OS ROMANCES DE BALZAC .....	151
4.1 <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> e <i>Quincas Borba</i> : uma narrativa entre narrativas .....	152
4.2 Um herói romanesco reconfigurado .....	161
4.3 Machado de Assis e a negação da seriedade alencarina .....	185
5 <i>QUINCAS BORBA</i> & <i>O PRIMO BASÍLIO</i> , DE EÇA DE QUEIRÓS .....	192
5.1 <i>O primo Basílio</i> no Brasil .....	193
5.2 Um outro modo de ser realista .....	199
5.2.1 UM ESTILO ANALÍTICO NÃO DESCRITIVO .....	199
5.2.2 A IMPOSSIBILIDADE DA ONISCIÊNCIA.....	207
5.2.3 AS MULHERES MACHADIANAS, FIGURAS MORAIS.....	213
5.3 <i>Quincas Borba</i> , uma leitura nada séria de <i>O primo Basílio</i> .....	225
6 “DESVARIO EMBORA, LÁ TEM SEU MÉTODO!”: A SINGULAR SERIEDADE DE <i>QUINCAS BORBA</i> .....	241
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS... OU <i>QUINCAS BORBA</i> , UM OUTRO LADO DA SERIEDADE BURGUESA.....	280
REFERÊNCIAS .....	291

## INTRODUÇÃO

*“Estudar Machado de Assis é fácil, difícil é pesquisar autor que ainda não tem fortuna crítica.” “O que não falta é doutor em Machado de Assis no Brasil.” “É loucura se meter a estudar um autor com a fortuna crítica como a do Machado.” “Não há mais nada de novo a se dizer sobre Machado.”* Frases, frases e mais frases que circulam por aí e que nos levam a concluir que estudar Machado de Assis é, antes de tudo, aprender a lidar com alguns mitos que cercam a literatura do nosso mestre na arte narrativa.

A maioria dos brasileiros que frequentaram o ensino médio tem algum conhecimento dos olhos oblíquos e dissimulados de Capitu, leva consigo a íntima convicção da culpa ou inocência da mulher dona de olhos de ressaca e se lembra também das memórias de um abusado defunto-autor, do Quincas pretense filósofo e do Quincas cão, do Rubião e da célebre sentença “ao vencedor, as batatas”. Assim, a literatura machadiana escreveu história na literatura brasileira através dos tempos, e talvez nasça dessa intimidade a sensação de que esta já foi devidamente estudada, de que tudo já foi dito.

Acontece que o autor de uma literatura da qual se pudesse afirmar que tudo já foi dito certamente seria um escritor de uma categoria diferente daquela à qual pertence Machado de Assis. Consequentemente, pesquisar a literatura machadiana implica reconhecer nela uma complexidade de significados que não se esgotam assim tão facilmente; é reconhecer que se trata da narrativa de um autor que não pode ser lida com uma admiração isenta de espírito crítico, da mesma forma que ela não deve ser lida como um conjunto de obras cujas chaves interpretativas já foram esgotadas. Há, portanto, sempre algo de novo a ser encontrado nos textos machadianos. Se assim não fosse, este trabalho que aqui se inicia não existiria; pelo contrário, esta é mais uma tese, mais um volume para a estante bibliográfica, mais uma pesquisa que acredita ter algo novo a dizer sobre Machado de Assis, ou, mais especificamente, sobre o romance *Quincas Borba* e a sua situação no panorama maior da literatura oitocentista ocidental.

Logo, inicia-se aqui um trabalho de reflexão sobre a obra de um escritor que, desde a escola, aprendi a amar tanto como aprendi a respeitar, mas não com um respeito qualquer, pois passei a respeitá-la com aquela espécie de admiração que impõe certa distância, certo limite. Por isso, as linhas que começam aqui guardam um declarado amor e um desrespeitado medo. “Amor e medo”, título do célebre poema de Casimiro de Abreu, bem poderia servir de

título a este trabalho, não fosse o correr da vida embrulhando tudo, esquentando e esfriando, apertando e afrouxando, sossegando e depois desinquiando, parafraseando Rosa<sup>1</sup> e pensando no convite do professor Luís Augusto Fischer, na última metade de 2007, para participar do projeto da editora L&PM de reedição dos romances machadianos, mais especificamente para cuidar da fixação de texto, das notas explicativas e do posfácio de *Quincas Borba*.

A oportunidade de participar de uma reedição de um livro de Machado era um sonho que me sinto incapaz de definir agora, pois já tentei várias vezes aqui, no espaço destas linhas, e todas as tentativas pareceram incompetentes e ridículas. Todas as palavras de amor são ridículas – eis que parafrasear Fernando Pessoa se revela uma boa saída para falar da importância da literatura machadiana para a minha formação. Retomando a paráfrase de Guimarães Rosa, trabalhar com o *Quincas Borba* me sossegou por um momento e me desinquietou em vários outros.

E se me desinquietei foi porque mimetizei meu objeto de estudo, porque entrei no universo labiríntico da literatura machadiana tão a fundo que rapidamente vi as minhas certezas desestabilizadas e o meu entendimento sobre o nosso mestre maior da narrativa ser relativizado a cada nova leitura. Parecia, de fato, que havia ainda algo de novo a ser dito sobre Machado de Assis e sobre *Quincas Borba*, e era esse o motivo do desassossego.

Assim, pesquisar a literatura machadiana é, antes de tudo, compreender que Joaquim Maria Machado de Assis é autor de uma obra que pede para ser desvendada pelo leitor a cada novo contato, pois ele é, sem sombra de dúvida, o escritor de uma literatura que bem poderia servir de paradigma a Ezra Pound para sua definição de arte literária como “a novidade que PERMANECE novidade”.<sup>2</sup>

Se a literatura é realmente a novidade que PERMANECE novidade, nada mais literário do que um texto machadiano. E foi exatamente essa sensação de estar em contato com uma novidade incessante a que experimentei ao ler e reler diversas vezes *Quincas Borba* quando estava trabalhando no projeto da reedição, sendo que, a cada leitura, enxergava uma outra nuance, um índice nunca percebido, um tom específico em um trecho, uma quebra em outro. Assim, quanto mais lia, mais me desinquietava, mais tinha a impressão de que aquele romance era outra coisa, bem diversa do que eu entendera até então. Uma vez que tinha mudado o meu jeito de olhar para o texto e a situação da leitura, comecei a descobrir um romance mais interessante e elaborado do que tinha lido até então.

---

<sup>1</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande sertão veredas* [1956]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 318.

<sup>2</sup> POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002, p. 33.

O *Quincas Borba* era outro, mas eu não sabia explicá-lo, nem sequer conseguia enunciar parte do que tinha percebido sem conseguir compreender. O trabalho com o romance tinha me desinquietado e, de tanto desassossego, eis aqui esta tese, que nada mais é do que o resultado de mais de quatro anos de uma pesquisa que se debruçou sobre *Quincas Borba*, sempre tentando aproximar-se de uma explicação que pudesse responder àquela impressão de estar lendo outro *Quincas Borba*, tão complexo quanto sedutor, tão sedutor quanto intrigante. Isso porque esse romance guarda muito mais do que o entrecho da experiência na capital fluminense vivida por um ex-professor de Barbacena, herdeiro de uma fortuna, que se vê cercado de oportunistas, ou como sintetiza Augusto Meyer:

*Quincas Borba* é talvez o romance mais complexo, mais denso, mais “machadiano” de Machado de Assis. Tudo ali se move numa pesada atmosfera de dubiedade, maus pensamentos, insegurança; tudo ali é ameaçador e sombrio. E tanto mais impressiona a sua trágica sobriedade, que o autor não força jamais a nota, não recorre a essa retórica da angústia, tão em voga atualmente.<sup>3</sup>

Segundo Meyer, então, esse é “o romance mais complexo, mais denso, mais ‘machadiano’ de Machado de Assis”; embora pareça meio despropositada, essa sentença vai ao encontro da impressão que as reiteradas leituras da obra suscitaram em mim. Estamos tratando agora de um Meyer crítico que influenciou o destino da recepção crítica de nosso autor quando publicou seus estudos em meados da década de trinta do século passado. O excerto que acabamos de ler não faz parte dos primeiros estudos machadianos, mas das críticas publicadas já na década de sessenta.

De qualquer modo, quando percebeu densidade na composição de *Quincas Borba*, a voz de Meyer não teve muito eco entre a crítica, já que, historicamente, em comparação com os outros dois romances da grande fase machadiana, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, o romance de 1891 quase sempre sai perdendo quando o assunto é a complexidade da narrativa. Em outras palavras, o romance de *Quincas Borba* e *Rubião* foi lido por muito tempo como uma narrativa menos elaborada, menos densa, mais adequada à forma do romance tradicional, enfim, sendo considerado o menor dos grandes romances machadianos.

Tanto não é uma narrativa adaptada a um determinado padrão que esse romance perde parte importante da significação quando a sua reconstituição é resumida aos dados factuais do enredo, como acontece com a maior parte dos textos machadianos. Assim sendo, *Quincas*

---

<sup>3</sup> MEYER, Augusto. “O romance machadiano” [1964]. In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 334.

*Borba* vai muito além de um romance que narra a história meio triste, meio divertida, de um arrivista entre outros arrivistas na capital fluminense no tempo do Império. Trata-se de um texto que, caso seja lido como obra integrante do contexto maior do panorama literário da romanesca oitocentista ocidental, apresenta uma outra levada, um outro tom, bem “mais denso e mais ‘machadiano’”<sup>4</sup>. Esse outro tom revela uma literatura que visa dar forma ao disparate decorrente do conflito entre a burguesia brasileira e a sua “a dimensão não burguesa”.<sup>5</sup> Esta ideia diz respeito, no entanto, a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e não a *Quincas Borba*, uma vez que este último, algumas vezes, foi interpretado como o resultado estético de um esforço de aproximação entre a forma romanesca nacional e aquela realizada no Velho Mundo.

Inúmeros dados nos levam a constatar que *Quincas Borba* não é uma narrativa que buscava adequar-se às normas vigentes na romanesca de então, sendo um deles a errônea leitura daquele narrador em terceira pessoa, tão singular e difícil de ser compreendido que foi considerado como um recurso para uma tentativa de reprodução daquele narrador onisciente e impessoal típico do grande romance do século XIX europeu.

Ao passo que o comportamento do narrador deste romance permaneceu uma incógnita aparentemente resolvida criticamente, os estudos sobre o defunto Brás Cubas e o casmurro Bento Santiago – como os de Helen Caldwell e de Roberto Schwarz<sup>6</sup> – não pararam de surgir, desvelando possíveis chaves de leitura que transformaram o horizonte de recepção dessas narrativas. Assim, o narrador do *Quincas Borba*, durante muito tempo, foi lido como uma espécie de esboço mal resolvido do narrador onisciente. Esse equívoco surge quando a análise considera tal recurso formal isolado de todas as demais escolhas autorais que podemos acompanhar ao longo do desenvolvimento da narrativa.

Assim, foram imprescindíveis para o entendimento de qual seria a questão central desta pesquisa, além da tomada de consciência de que o mesmo Machado responsável pela autoria das *Memórias póstumas de Brás Cubas* era quem assinara *Quincas Borba*, a compreensão de que existia uma contradição entre esse dado e as ideias que compunham a fortuna crítica desse romance. Para isso, foram necessárias inúmeras leituras dos textos

<sup>4</sup> MEYER, Augusto. “O romance machadiano” [1964]. In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 334.

<sup>5</sup> Essa leitura do paradoxo existente no viés pouco burguês da burguesia nacional encontra-se nos estudos de Roberto Schwarz (2000, p. 57).

<sup>6</sup> No que se refere aos narradores, tanto Caldwell em *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960) quanto Schwarz com *Ao vencedor as batatas* (1977) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990) deslocaram o paradigma de avaliação dos narradores de *Dom Casmurro* e de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, respectivamente.

machadianos, não apenas dos romances, mas também dos contos e da crítica, bem como da fortuna crítica referente não somente a este romance, mas aos outros também e, principalmente, vários meses de convivência com as idas e vindas de diversas hipóteses para responder à questão: o que comunicam a forma e a temática presentes em *Quincas Borba* no contexto do século XIX?

Esse romance começou a ser publicado em folhetim no ano de 1886, estendendo-se até 1891 a sua veiculação na versão seriada. O nosso autor dedicou, portanto, um longo período de trabalho à composição de suas teias e tramas, tempo suficiente para, como convinha a todo folhetim, pesar os procedimentos formais pelos seus resultados estéticos, mas também pensá-los em contraste com a expectativa dos seus leitores. É nesse sentido que Antonio Candido concebe a arte literária:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.<sup>7</sup>

Sendo a literatura uma arte que age sobre as outras e sobre os leitores, apresentando-se não como um produto fixo, mas cambiante, sujeito às oscilações de público, por que seria o *Quincas Borba* uma narrativa que se definiria como um retrocesso na postura machadiana assumida em 1880, quando iniciou a versão seriada das memórias d'além-túmulo? Eis uma variação da pergunta que orientou este trabalho de pesquisa, uma vez que esse romance é lido aqui como uma narrativa que problematiza o panorama social e literário delineado na capital do Império. E, ao fazer uso do verbo “problematizar”, estamos pensando justamente no fato de que a própria estrutura do romance mimetiza a intenção de dialogar com a tradição romanesca na qual estava inserido o próprio Machado, mas também Balzac, Flaubert, Eça e muitos outros. Assim, encontramos na literatura do autor fluminense um exemplo pleno de que “a literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores”.

Se as literaturas agem umas sobre as outras, nada nos impede de pensarmos *Quincas Borba* inserido em um contexto em que coexistiam narrativas ainda apegadas à estética romântica e outras inspiradas por um realismo à moda de Zola. Estranho no ninho é este

---

<sup>7</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 68.

romance no qual Machado parece não levar a sério as leis que regiam o grande romance do Oitocentos europeu, ou, conforme a denominação de Franco Moretti, do “século sério”. Está certo que ele já tinha apresentado essa postura autoral na escrita das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de modo que neste outro romance ele segue a mesma postura dando um tratamento diverso daquele dedicado à forma literária do romance inaugural dessa outra fase da sua narrativa, mas ainda subvertendo as normas da arte da seriedade burguesa do século XIX. Eis aqui a razão de o capítulo inicial desta tese estar dedicado a iluminar a exposição arquitetada por Moretti a partir do estudo da arte literária nos tempos da seriedade burguesa. Entretanto, nosso capítulo vai além da reconstituição da argumentação do estudioso italiano, combinando os critérios analisados por ele em diversas obras daquele período com uma leitura analítica de *O pai Goriot* e *As ilusões perdidas*.

Ainda no primeiro capítulo, o Realismo literário será debatido a partir das ideias acerca do romance oitocentista enunciadas em *Mimesis*, pois a percepção ali encontrada ilumina ainda hoje qualquer tentativa de entendimento mais aprofundado das narrativas do século XIX. Isso porque Auerbach associou o aumento da importância da forma romanesca ao fato de ela ser exatamente uma forma séria e dedicada à pesquisa social. Assim, foi ele quem abriu caminho para que outros, como Franco Moretti, estudassem a estreita ligação entre a forma do romance e a seriedade burguesa.

Sendo assim, tanto Auerbach quanto Moretti leram uma nova configuração na narrativa do Oitocentos: um percebeu uma forma séria e apaixonada do estudo literário e da pesquisa social consolidada nas gerações de Flaubert e Zola, que veio a desencadear a modificação dos objetos literários; enquanto o outro constatou, em autores como Jane Austen, Balzac e Flaubert, uma forte tendência à neutralidade narrativa e um deslocamento do inaudito para o fundo do texto, dando a chance para o cotidiano figurar no primeiro plano. Complementares em alguns pontos, divergentes em outros, os textos dos dois estudiosos instigaram alguns dos questionamentos que inspiraram o desenvolvimento da exposição aqui empreendida, dentre eles o relativo à existência – ou ausência – de um comportamento sério na narrativa machadiana, mais especificamente em *Quincas Borba*. Tal existência, no entanto, será pesquisada no confronto entre o romance que constitui o *corpus* de análise e outros textos clássicos da romanesca oitocentista ocidental.

No segundo capítulo, por seu turno, será analisado o desenvolvimento do pensamento crítico do nosso autor a respeito da literatura brasileira em quatro textos indispensáveis para o debate da literatura nacional daquele século, a saber: “O passado, o presente e o futuro da literatura”, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, “Eça de Queirós:



*O primo Basílio*” e, por fim, “A nova geração”. Tais leituras justificam-se por trazerem, cada uma a seu tempo e a seu modo, dados valiosos das perspectivas do intelectual Machado de Assis em relação à arte literária de seu país.

Nesses ensaios podemos vislumbrar, na esteira de outras análises que já se dedicaram a essa tarefa, a poética de um autor em formação que ia, pouco a pouco, amadurecendo e ampliando os seus horizontes literários. Seja em um texto escrito no calor dos 18 anos, no qual realiza uma espécie de síntese histórica da literatura nacional, ou em outro em que bate de frente com o grande nome do romance português de então, não importa: em todos os textos selecionados está inscrita nas entrelinhas da argumentação do ensaísta a interpretação do escritor Machado de Assis de como um autor deveria proceder no engenho de uma obra do gênero romanesco, bem como do lírico e do dramático. Para quem souber ler tais entrelinhas, fica claro que o crítico antecedeu o romancista Machado de Assis. Prova disso é o próprio *Quincas Borba*, que traz realizadas em suas páginas muitas das ideias defendidas pelo crítico; ou, ainda, o fato de que o surgimento de *Memórias póstumas de Brás Cubas* acontece logo após a veiculação dos artigos que contêm a polêmica com Eça e a análise da nova geração lírica. Motivos, portanto, não faltam para que a discussão da trajetória percorrida pelo autor em busca de sua poética antecipe o debate sobre a narrativa das agruras de Rubião.

Sem perder de vista que *Quincas Borba* foi uma obra veiculada primeiramente em folhetim, no terceiro capítulo, o tema central do nosso estudo será a leitura comparativa entre a versão seriada e a versão definitiva de *Quincas Borba*, publicada em livro no ano de 1891. Tratar-se-á de uma leitura atenta às modificações referentes aos expedientes narrativos determinantes para a constituição final da narrativa, como a configuração do narrador, a apresentação das personagens e o desenvolvimento de certos episódios. Nesse ponto da análise, começará a ser problematizado o método utilizado pelo autor na composição desse romance.

Em seguida, no quarto capítulo, a discussão vai ser orientada no sentido de analisar comparativamente tanto os temas quanto o tratamento formal presentes nos romances de Balzac e em *Quincas Borba*, pois Machado de Assis incorpora a esse romance alguns expedientes balzaquianos, como a retomada de personagens e o tema da ascensão/decadência do herói romanesco. Para tanto, serão examinados alguns romances de Balzac (*Eugênia Grandet*, *O pai Goriot* e *As ilusões perdidas*) mediante uma leitura que pretende investigar a medida da seriedade machadiana.

No capítulo seguinte, o mesmo empenho em investigar a seriedade impressa – ou não – no texto de *Quincas Borba* enseja a análise, novamente comparativa, entre esse romance e

*O primo Basílio*. Esse encaminhamento deve-se ao exame no texto eciano e no machadiano dos recursos aos expedientes formais e aos temas inerentes às obras do “romance sério” descrito por Moretti. Isso porque o objetivo é dar curso à mediação entre a seriedade burguesa dos romances analisados por Moretti e a narrativa machadiana, ambientada tão às margens do capitalismo e da burguesia de feição “séria” quanto a queirosiana, ainda que cada uma delas tenha destinado um tratamento específico ao estilo sério do Oitocentos.

No sexto capítulo, a análise de *Memórias póstumas de Brás Cubas* introduzirá a discussão acerca do tratamento formal destinado por Machado de Assis aos expedientes comuns aos romances realistas oitocentistas para, em seguida, tratarmos da investigação do método narrativo constituinte de *Quincas Borba*. Isso porque é possível percebermos um método na composição desse romance, pois, se “o desvario embora, lá tem seu método”,<sup>8</sup> não há outra saída para quem tentar compreendê-lo do que abandonar-se a esta narrativa que mimetiza o desvario que era fazer literatura em pleno século XIX. E, uma vez considerado assim, *Quincas Borba* deixa de ser um romance mal resolvido e passa a ser mais uma experiência estética do nosso mestre maior em métodos e desvarios.

---

<sup>8</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 331.

## 1 CONTEXTUALIZANDO O SÉCULO SÉRIO

O esforço de contextualizar o século sério deve começar partindo do princípio de que, segundo a análise de Moretti, tal período aconteceu no século XIX. Os Oitocentos foram os anos da seriedade burguesa. Acontece que nada é assim tão simples, e o crítico em questão deixa claro em seu texto que, ao estudar a seriedade do romance oitocentista, está analisando o universo do romance formado pelo continente europeu e, mais especificamente, por alguns países, como a França, a Grã-Bretanha e a Alemanha. O século sério, portanto, está associado a um tempo e a alguns lugares. Isso porque a seriedade em questão precisa de diversos fatores para poder existir no cotidiano de uma sociedade.

Tal seriedade, que, segundo Moretti, é marca dos Oitocentos nos três países europeus mencionados, já tinha sido percebida antes por Erich Auerbach, autor de uma obra cujas proposições são paradigmáticas na avaliação do Realismo literário, por apresentarem, entre outros méritos, a constatação de que:

O romance teria ganho em amplitude e em importância, seria a forma séria, apaixonada, viva do estudo literário e da pesquisa social (observem-se as palavras *étude* e, especialmente, *enquête*); tornar-se-ia, pelas suas análises e investigações psicológicas, uma *Histoire morale contemporaine*; ter-se-ia imposto os métodos e os deveres da ciência e poderia também, portanto, reivindicar os seus direitos e as suas liberdades. Fundamenta-se aqui o direito de tratar qualquer objeto, mesmo o mais baixo, de forma séria, isto é, a extrema mistura de estilos, simultaneamente com argumentos político-sociais e científicos.<sup>1</sup>

Existe, no entanto, nessa análise de Auerbach um direcionamento específico para a interpretação da seriedade expressa nas obras naturalistas, uma vez que, para ele, a seriedade, embora já ressoasse em Balzac, só veio a ganhar força no Naturalismo. Para o autor de *Mimesis*, a narrativa séria do século XIX se configurou plenamente em autores como Flaubert e Zola, ou seja, no período posterior ao conturbado ano de 1848. Essa diferenciação entre os romances anteriores e posteriores à Segunda República e ao Império de Luís Napoleão não aparece, entretanto, na análise de Franco Moretti. Ou seja, enquanto para Auerbach a seriedade estaria mais bem representada nas obras naturalistas, para Moretti ela constitui grande parte da produção romanesca daquele século.

---

<sup>1</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis* [1946]. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 446.

A construção do pensamento de Auerbach é sinuosa, pois, em certos momentos de sua exposição sobre o tema da seriedade na literatura de então, refere-se genericamente ao realismo do século XIX, enquanto em outros trechos ele sustenta uma diferenciação entre os diferentes realismos. Leiamos outra passagem em que ele traz a temática da seriedade para o centro do debate:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos. Se observarmos corretamente, a França teve durante todo o século XIX a mais importante participação no surgimento e no desenvolvimento do moderno realismo.<sup>2</sup>

Para Auerbach, “a forma ampla e elástica do romance em prosa” incorporava tanto o “tratamento sério da realidade quotidiana” quanto “a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores” como motivos de representação literária no século XIX. O moderno realismo, no entanto, segundo o próprio Auerbach, passou por diferentes momentos ao tratar literariamente da seriedade burguesa, como podemos acompanhar no trecho a seguir:

Balzac submerge os seus heróis bem mais profundamente na temporalidade; com isto, perdem-se-lhe a medida e os limites daquilo que, anteriormente, era considerado trágico; e a seriedade objetiva diante da realidade moderna, que se desenvolveu mais tarde, esta ele ainda não possui. Qualquer enredo, por mais trivial ou corriqueiro que seja, é por ele tratado grandiloqüentemente, como se fosse trágico; qualquer mania é por ele vista como paixão. Está sempre disposto a marcar qualquer infeliz como herói ou como santo; se se tratar de uma mulher, compara-a com um anjo ou com uma madona. Demoniza todo e qualquer malvado vigoroso e, em geral, qualquer figura levemente sombria; e chega até a chamar o coitado do velho Goriot *ce Christ de la paternité*. Correspondia ao seu temperamento agitado, cálido e carente de crítica; correspondia também à moda de vida romântica, farejar por toda parte forças demoníacas secretas e exacerbar a expressão até o melodramático.

Na geração seguinte, que faz sua aparição nos anos cinqüenta, apresenta-se, neste sentido, uma violenta reação; com Flaubert o realismo torna-se apartidário, impessoal e objetivo.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Id., *ibid.*, p. 440.

<sup>3</sup> Id., *ibid.*, p.431-432.

Nesse excerto, podemos ler que, para Auerbach, “a seriedade objetiva diante da realidade moderna” desenvolveu-se na geração seguinte à de Balzac, posterior, portanto, aos acontecimentos de 1848. Assim, apenas nas obras dos autores que surgiram após o final da Monarquia de Julho e a ascensão de Luís Napoleão ao poder, como Flaubert, “o realismo torna-se apartidário, impessoal e objetivo”. Segundo a leitura de Auerbach, a seriedade que Balzac ainda não possuía desenvolveu-se nos romances naturalistas, pois “Zola não apresentava a sua arte, de forma alguma como sendo de “estilo baixo” ou cômico; quase cada uma de suas linhas delatava que tudo era considerado da forma mais séria e moralista possível”.<sup>4</sup>

De qualquer modo, encontra-se na análise de Auerbach um dos embriões da tese defendida mais tarde por Moretti, que investigou a seriedade com a qual autores como Jane Austen e Flaubert trataram, com a “extrema mistura de estilos” que caracteriza suas obras, dos diversos argumentos políticos, sociais e científicos nos Oitocentos. O crítico italiano não investigou a seriedade apenas como uma tendência temática daquele romance, mas percebeu que a seriedade burguesa do século XIX terminou ditando o trabalho com a forma literária, tendo em vista que os preenchimentos romanescos e o estilo analítico, tão frequentes na época, também refletiam a nova regularidade da vida burguesa. Vejamos:

Falarei aqui de discurso indireto livre, de estilo analítico e dos “preenchimentos” [*riempitivi*] romanescos (que são os episódios em que não ocorre algo relevante, e de que, terminada a leitura, mal se recorda). Coisas técnicas, que à primeira vista não prometem muito, mas coisas em cujo labor subterrâneo depois tomam forma alguns grandes valores do século XIX: a impessoalidade, a precisão, a conduta de vida regular e metódica, certo distanciamento emotivo, em uma palavra (uma palavra que sempre voltará), a “seriedade”. Aliás, digamos de maneira abrangente, a seriedade *burguesa*: na França, na Grã-Bretanha e na Alemanha.<sup>5</sup>

Segundo Moretti, a impessoalidade, a precisão, a conduta de vida regular e metódica, certo distanciamento emotivo — enfim, a seriedade — são dados que determinaram “coisas técnicas” como o indireto livre, o estilo analítico e os “preenchimentos”. Franco Moretti está tratando da forma estética em sua relação de dependência com o contexto social; está tratando da história da literatura como história da cultura ao ir fundo nos questionamentos suscitados pela dupla oitocentista: burguesia e seriedade. Em “O século sério”, ele dá início à formulação

<sup>4</sup> Id., *ibid.*, p. 458.

<sup>5</sup> MORETTI, Franco. “O século sério.” Tradução de Denise Bottmann. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 823, grifos do autor.

da problemática que aproxima o romance do século XIX do comportamento sério apresentado por aquela sociedade discutindo a arte de Veermer, pintor que foi na contramão da pintura do Seiscentos holandês, já que não substituiu uma arte narrativa por outra descritiva. O autor de “Mulher em azul lendo uma carta” constituiu uma importante exceção em meio à moda corrente na pintura de seu tempo, pois foi o responsável pela autoria de várias obras nas quais o componente narrativo assume “uma nova forma no que concerne ao passado”.<sup>6</sup>

A partir da leitura do livro de Svetlana Alpers<sup>7</sup> dedicado ao estudo da “arte del descrivere” na pintura holandesa do século XVII, Moretti repensa a forma da narrativa dos Oitocentos, uma vez que, mesmo em se tratando de épocas e artes diversas, a análise da pintura de Veermer é de grande valia para a compreensão da forma romanesca do Oitocentos europeu, especialmente porque a pintura burguesa de Veermer é narrativa, mas não ilustrada por uma narrativa qualquer; ao contrário, “a questão é que a narrativa *não é feita apenas de grandes cenas*. Esse foi o lampejo de gênio de Veermer”.<sup>8</sup>

Narrativa de cenas comuns, cotidianas, eis o lampejo de gênio de Veermer que, ao ser problematizado na teoria narrativa, foi aproximado por Moretti dos estudos de Roland Barthes e de Chatman, tendo em vista que, na nomenclatura do primeiro, as classes resultantes da divisão dos episódios narrativos constituíam “funções cardinais (ou nós)” e “catálises” e, para o segundo, eram “núcleos” e “satélites”. Por sua vez, Moretti passou a tratar tais conceitos como “bifurcações” e “preenchimentos”, de modo que cada “bifurcação é um ‘possível’ desdobramento da trama; o preenchimento não, é aquilo que acontece *entre* uma mudança e outra”.<sup>9</sup>

Mais importante do que a mera classificação de bifurcações e preenchimentos foi a análise empreendida por Moretti para buscar o entendimento do significado da configuração estética das narrativas dos Oitocentos, mais especificamente o das (possíveis) motivações da insistente perda de importância das bifurcações para os preenchimentos. Houve modificações profundas na forma do romance no século XIX, sendo uma das mais eloquentes exatamente a inversão de papéis entre as bifurcações e os preenchimentos.

---

<sup>6</sup> Id., *ibid.*, p. 824.

<sup>7</sup> S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*. Turim: Bollati Boringhieri, 1984, p. 13 e 16.

<sup>8</sup> MORETTI, *op. cit.*, p. 826, grifos do autor.

<sup>9</sup> MORETTI, *loc. cit.*

Em uma bifurcação subentende-se a alteração, a aventura, a mudança de rota, enquanto os preenchimentos compreendem a descrição, o cotidiano, o ordinário da vida. Todos os dois são, porém, caminhos estéticos complementares, de modo que um não exclui o outro ainda que a prevalência de um sobre o outro tenha muito a dizer sobre uma narrativa ou sobre um momento literário. Moretti, seguindo a mesma linha interpretativa da obra de Veermer, percebe na literatura dos Oitocentos uma estreita relação entre o deslocamento dos preenchimentos e as necessidades burguesas do público leitor. O cotidiano burguês, assim como os assuntos rebaixados, passa a ter um novo papel na literatura do século XIX:

São esses os preenchimentos. E Barthes tem razão, não constituem nada relevante: acrescentam mil nuances ao desenrolar do acontecimento, mas, na verdade, não conseguem nunca modificar “as alternativas que foram apresentadas”. E não conseguem fazer isso porque, como já em Veermer, são por demais *cotidianas* para que se faça isso: se janta e se joga cartas, se dá um passeio, um pouco de música, de conversas, recebem-se cartas, bebe-se uma taça de vinho ou uma xícara de chá.  
 Narração: mas do cotidiano. São esses os preenchimentos.<sup>10</sup>

Assim sendo, nos Oitocentos, o romance não manifesta mais a necessidade da presença reiterada de modificações no curso da narrativa, de aventuras extraordinárias, enfim, de bifurcações. Tal literatura reinventou a composição narrativa inscrevendo na ficção um “pano de fundo que engole o primeiro plano”.<sup>11</sup> O pano de fundo passa, portanto, a primeiro plano, esboçando uma transformação não apenas da forma, mas também das temáticas literárias e, mais ainda, do público leitor. Na análise morettiana, portanto, a importância dada ao cotidiano se deve ao fato de que “o preenchimento é uma tentativa de *racionalizar* o romance, e de liberar através disso o universo narrativo: poucas surpresas, ainda menos aventuras, e milagres nem pensar”.<sup>12</sup>

A sociedade oitocentista não desejava acompanhar somente a narrativa de aventuras e milagres, mas a descrição pormenorizada de tudo o que lhe era habitual, que lhe dizia respeito, como os detalhes da caracterização de uma vestimenta, da decoração de um salão ou de uma conversa descompromissada entre amigos. Ou, conforme Arnold Hauser, “a classe média não espera que a arte lhe proporcione violentos choques, mas entretenimento; não vê

---

<sup>10</sup> MORETTI, op.cit., p. 827.

<sup>11</sup>Id., ibid., p. 839.

<sup>12</sup>Id., ibid., p. 842.

no poeta um vate mas um *maître de plaisir*".<sup>13</sup> Sendo assim, o universo burguês do século XIX tomou a cena de diversas maneiras, desbancando formas literárias preestabelecidas para, desse modo, instaurar uma nova forma de contar histórias. Daí a passagem dos preenchimentos ao primeiro plano das narrativas:

Por que o preenchimento se firmou?, me perguntava mais acima. Por isto: ele oferecia aquele tipo de prazer narrativo compatível com a nova regularidade da vida burguesa. O preenchimento faz do romance uma "paixão calma", como soa o genial oxímoro com que Hirschmann define o moderno interesse econômico.<sup>14</sup>

Eis por que os preenchimentos, o discurso indireto livre e o estilo analítico representam índices da seriedade burguesa inscritos na forma literária. Simplesmente porque tais recursos formais estavam em sintonia com a matéria da burguesia europeia de então, que se regozijava com a leitura de extensas passagens descritivas, fruindo trechos e mais trechos de narrativas que se dedicavam a contar episódios irrelevantes, que não provocariam nenhum desdobramento, nenhuma surpresa. Por isso, a forma do romance do século XIX "oferecia aquele tipo de prazer narrativo compatível com a nova regularidade da vida burguesa".

O termo "sério" é bastante amplo e pode remeter a diversas realidades. "Sério" pode significar "compenetrado", "triste", "responsável", enfim. Por isso, ao mencionar "século sério", Moretti esclarece qual é a noção de seriedade que orienta a sua leitura da romanesca dos Oitocentos:

Alguém depara com uma obra-prima da seriedade cotidiana do século XIX, como *Place de l'Europe*, de Caillebotte, por exemplo (fig. 4), e compreende que sério não quer dizer trágico, tudo bem, mas que certamente quer dizer cauteloso, impassível, grave, negro, frio. A classe média se enrigesse [sic]; nesse momento se chama burguesia, e usa a seriedade para se distinguir do imaginário ruidoso e carnavalesco do trabalho braçal.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 745-746.

<sup>14</sup> MORETTI, op.cit., p. 842.

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p 828.





**Figura 1:** Gustave Caillebotte. *Place de l'Europe*. Óleo sobre tela, 1877. Chicago, Chicago Art Institute.<sup>16</sup>

Na visão de Moretti, a burguesia se reveste de seriedade para diferenciar-se do cotidiano “ruidoso e carnavalesco” daqueles que não usufruem do privilégio de pertencer às altas rodas da sociedade aristocrática, para demarcar o distanciamento entre as classes sociais. A impessoalidade, a conduta de vida regular e metódica, a precisão e certo distanciamento emotivo são posturas adotadas pela burguesia da época para sustentar uma imagem de seriedade afastada do universo do trabalho braçal. A vida burguesa era séria e orientada pela regularidade, por tudo o que é metódico... Sem surpresas, aventuras e milagres, ou, como enuncia o próprio Moretti:

Essa história, porém, ocorre, pois, entrecortada pela *regularidade* cada vez maior da vida privada. As personagens de Vermeer são respeitáveis, bem cuidadas; lavaram paredes e pisos, janelas e toalhas e vestidos... aprenderam a ler, a escrever, a entender os mapas, a tocar o alaúde e o cravo... Têm muito tempo livre, é verdade, mas dele não fazem um uso tão sério que pareça sempre que estejam *trabalhando*.<sup>17</sup>

Na esteira das personagens de Vermeer, Moretti exemplifica com diversas outras a experiência da regularidade da vida privada incorporada à romanesca, sendo o exemplo mais destacado em seu ensaio o Robinson Crusóe, personagem principal do romance homônimo de Daniel Defoe, publicado em 1719, ou seja, ainda no começo do século XVIII. Essa incorporação da regularidade burguesa é entendida por Moretti como um desenvolvimento formal do romance em resposta à nova realidade social, como podemos ler no seguinte trecho:

Ocorrem-me aquelas páginas da *Ética protestante* em que Weber contrapõe o capitalismo “de aventura” — destituído de controles e de escrúpulos éticos,

<sup>16</sup> Disponível em: <<http://correcteurs.blog.lemonde.fr/2009/09/20/quest-ce-donc/>>. Acesso em: 24 nov. 2011.

<sup>17</sup> MORETTI, op.cit., p. 841.

carismático, que confia descaradamente no acaso: essa figura que parece viver no mundo do *romance* e que, justamente como o *romance*, é encontrada praticamente em todas as épocas e lugares — ao *ethos* sóbrio, constante, contido, sério, do capitalismo racional-burocrático (que é, em vez disso, como o *novel*, uma invenção europeia recente). E, com efeito, isso é exatamente o mundo do romance burguês: mas não pelos seus conteúdos, não porque se fale de comerciantes e industriais e bela sociedade comercial (de que, de preferência, se fala muito pouco): é que por meio do preenchimento a lógica da racionalização investe a *própria forma* do romance, seu ritmo narrativo.<sup>18</sup>

Regularidade e racionalização são aspectos de uma seriedade que representava mais do que uma disposição anímica de uma sociedade e que, como vimos, expandia para a arte a sua lógica, de tal modo que essa mesma sociedade reconhecia a sua experiência cotidiana nas linhas dos romances ou nas telas de um Veermer seiscentista. Tratamos até aqui mais demoradamente de dois aspectos da seriedade burguesa elencados por Moretti, mas existe ainda um terceiro:

Terceiro aspecto da seriedade: a *ernste Lebensführung*, a conduta de vida sólida e responsável que é para Mann a pedra angular do mundo burguês. Não se trata tanto de questão de gravidade ética aqui, e tampouco da concentração profissional do especialista, mas de um tipo de *honestidade* comercial extensiva a todo o resto da existência: seriedade como confiabilidade, método, “ordem e clareza”, *realismo*. Justamente no sentido do princípio da realidade: em que o acerto de contas com a realidade se torna, daquela necessidade que é, um “princípio”, um valor. A contenção dos próprios desejos imediatos não é aqui mera repressão: é cultura, estilo.<sup>19</sup>

Para Moretti, em tempos de capitalismo racional-burocrático, era preciso acertar as contas com a realidade, de modo que o compromisso com o real não era apenas uma necessidade, mas também um valor. Esse dado nos leva a repensar o realismo na literatura – e nas outras artes também – não mais como uma mera opção estética, mas como uma representação do contexto maior em que estavam inseridos autores como Stendhal, Balzac e Flaubert, por exemplo. Assim como a regularidade e o racionalismo próprios do meio burguês não conheceram limites, a *honestidade* comercial também foi “extensiva a todo o resto da existência” ao ponto de que não havia como participar da dinâmica da vida burguesa sem colocar em prática a “seriedade como confiabilidade, método, ‘ordem e clareza’, *realismo*”.

---

<sup>18</sup> Id., *ibid.*, p. 842.

<sup>19</sup> Id., *ibid.*, p. 846.

Esse argumento, entretanto, precisa ser problematizado, tendo em vista que a referência de Moretti ao “capitalismo racional-burocrático” pode ajustar-se ao contexto de determinados autores e em certos períodos, mas não de todos os romancistas do século XIX. Se tomarmos a França como exemplo, podemos perceber que, durante o Oitocentos, o país passou por diversos eventos que modificaram o seu panorama político e social. Ou seja, o capitalismo racional-burocrático não serve como medida justa para a análise de todo o século XIX. É nesse sentido que se orienta a leitura de Georg Lukács sobre a literatura de Balzac, pois:

A revolução francesa e o período heróico de Napoleão haviam despertado, estimulado e mobilizado toda a energia adormecida da classe burguesa. Aquele período heróico tornaria possível à fina-flor da classe burguesa realizar diretamente o seu ideal heróico e sistematizar de acordo com esse ideal a sua vida e a sua morte. A queda de Napoleão, a Restauração e também a revolução de julho assinalam o fim do período heróico; os ideais tornam-se inúteis frivolidades e elementos decorativos da vida real; a senda capitalista, aberta pela Revolução e por Napoleão, ampliou-se a ponto de transformar-se numa cômoda estrada mestra acessível a todos.<sup>20</sup>

Nessa análise, Lukács localiza a geração de Balzac no período que sinalizou o fim do período heroico pós-napoleônico, mais precisamente, no momento em que “a senda capitalista ampliou-se” e os ideais demonstraram-se inúteis. Para ele, a literatura de Balzac traz à cena esse panorama social e político. Essa leitura guarda alguma semelhança com o modo como Arnold Hauser entende os romances balzaquianos, pois, para ele, o autor de *O pai Goriot* “vê em tudo isso a consequência da Revolução e aponta como causa original da dissolução das antigas hierarquias, sobretudo as da monarquia, da Igreja e da família, o individualismo, a livre concorrência e a ambição desordenada e irrestrita”.<sup>21</sup>

Assim como, para Auerbach<sup>22</sup>, a seriedade objetiva não havia se manifestado completamente nos romances balzaquianos, para Hauser, por sua vez, Balzac trata em seus textos do período histórico situado entre a Revolução e a Monarquia de Julho. No entanto, o mesmo Hauser é quem enuncia que “Balzac descreve mais o quadro da geração seguinte do que da sua própria e que os seus *nouveaux riches* e *parvenus*, seus especuladores e aventureiros, seus artistas e mundanas são mais típicos do Segundo Império do que da

<sup>20</sup> LUKÁCS, Georg. Balzac: Les Ilusions Perdues. Tradução de Luís Fernando Cardoso. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p.96.

<sup>21</sup> HAUSER, op.cit., p. 772.

<sup>22</sup> AUERBACH, op.cit., p. 431-432.

Monarquia de Julho”.<sup>23</sup> Em suma, a compreensão de um romancista com a trajetória como a de Balzac é tão complexa quanto a história social da França oitocentista.

Em *A teoria do romance*, Georg Lukács afirma que “a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo”.<sup>24</sup> Assim, uma vez que os heróis romanescos buscam algo, temos aqui uma definição a respeito da forma do romance que antecipa em parte um dos argumentos de Moretti sobre a relação entre forma e contexto na literatura do século XIX europeu. Ao analisar uma passagem de *As aventuras de Robinson Crusóe*, mais precisamente aquela na qual Robinson se vê tendo de lidar com as cabras com as quais dividia a ilha, Moretti<sup>25</sup> lê nas minúcias da narração, nas entrelinhas dos preenchimentos, toda a atitude de um indivíduo que incorporou a lógica vigente de contenção dos desejos imediatos, de racionalização de cada ato para, assim, conseguir este algo buscado. Isso porque a obstinação de Robinson escondia um forte impulso de sobrevivência, pois:

O desejo frustrado não explode em fúria irracional; o desejo realizado não acaba em preguiça satisfeita. Cada vez se recomeça do princípio: um preenchimento se segue a outro, até que o objetivo seja atingido. Dividir ordenadamente o fluxo confuso da vida, precisar bem os elementos, ligar com método meios e fins — em suma, de novo: racionalizar a existência — é o primeiro passo para dominá-la. O estilo analítico revela aqui a sua origem pragmática, a meio caminho entre a natureza de Bacon (a que se comanda quando se lhe obedece) e a burocracia de Weber, com sua “exclusão do amor e do ódio, de todos os elementos afetivos puramente pessoais, em geral irracionais e não calculáveis”.<sup>26</sup>

A era burguesa exigia dos indivíduos a ordenação do fluxo confuso da vida não como uma necessidade, mas como uma cultura, a cultura da seriedade, que, por sua vez, só era alcançada com uma atitude que denotasse confiabilidade, método, “ordem e clareza”, *realismo*. O mundo narrado na ficção tinha de enunciar parte da experiência que representava viver em um momento da história em que todas as ciências e todas as artes estavam em meio a um processo de intensas modificações, solucionando problemas, invertendo lógicas,

---

<sup>23</sup> Id., *ibid.*, p. 785.

<sup>24</sup> LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 60.

<sup>25</sup> MORETTI, *op.cit.*, p. 846-847.

<sup>26</sup> Id., *ibid.*, p.847.

experimentando novas estéticas. Marx, Engels, Comte, Darwin, Taine, Balzac, Flaubert, Freud... De fato, no século sério, o método, a “ordem e clareza” e o *realismo* pautavam as mais diversas áreas.

Seguindo esse raciocínio, poderíamos relacionar a cultura da burguesia oitocentista aos procedimentos formais de uma literatura delineada por traços marcados pela objetividade, pela comunicabilidade e, sobretudo, pela seriedade. Esta literatura era, portanto, consequência de um esforço metodológico no trato com a forma textual, uma vez que a seriedade daquele século se manifestava no texto literário pelo uso de técnicas como a de ocultar o máximo possível o posicionamento ideológico ou emotivo da voz narrativa para que, mesmo que ilusoriamente, a obra transmitisse a ideia, bem oitocentista, da impessoalidade “objetiva”, num procedimento analisado por Moretti nos seguintes termos:

Impessoalidade “objetiva”: eis um belo modo de resumir a essência do estilo analítico. Este é “objetivo”, entre outras (como também será, pois a “seriedade ‘objetiva’ de *Mimesis*), não porque os seus muitos detalhes possam abolir a diferença entre a representação e o seu objeto (isso nunca será possível, sejam quantos forem os detalhes), mas porque a sua presença maciça *impele a personalidade do escritor para as margens do quadro*. Não é tanto a objetividade que aumenta, em suma, mas a subjetividade que diminui.<sup>27</sup>

Um texto, ainda que não lhe faltem descrições que busquem, nos detalhes, apagar diferenças entre o mundo representado e a matéria real, ainda assim, pode trazer a marca de uma subjetividade. Talvez por isso Moretti afirme que “não é tanto a objetividade que aumenta, em suma, mas a subjetividade que diminui”, porque tem mesmo de diminuir em nome não só da objetividade, mas também da regularidade e da racionalização incluídas no conceito de seriedade. Levando em consideração que a um romance que se pretende compromissado com a impessoalidade objetiva não convém ter o seu enredo levado por uma voz narrativa que deixe transparecer a sua presença, fica mais fácil entender o porquê de a personalidade do escritor ter sido impelida para as margens do quadro, já que “o narrador que tudo sabe e tudo julga sai de cena, substituído justamente por doses maciças de estilo indireto livre”.<sup>28</sup>

Quando o assunto é o ajustamento de formas literárias a necessidades materiais de uma época, não podemos esquecer que a opção por um procedimento técnico jamais livrará o

---

<sup>27</sup> Id., *ibid.*, p. 848.

<sup>28</sup> Id., *ibid.*, p. 861.

texto das consequências acarretadas por tal escolha; em outras palavras, o foco narrativo, a linguagem, o estilo, cada um dos recursos autorais não permanece isolado, porque é “típico da evolução literária, esse estafeta que conduz do preenchimento ao estilo analítico, e deste à descrição: a nova técnica não fica isolada, mas provoca uma pequena reação em cadeia no resto da obra”.<sup>29</sup> Sendo assim, o recurso ao estilo indireto livre foi ditado pela necessidade de dar vazão a narrativas próprias de um momento em que não havia mais espaço para a subjetividade explícita de um narrador, uma vez que “é um estilo tolerante, indireto livre, mas é também sempre o estilo da *socialização*: não da individualidade”.<sup>30</sup>

No romance do século sério, segundo Moretti, as descrições conservadoras e a narração burguesa travavam “um embate decisivo pela forma do romance realista”, de modo que o burguês e o conservador terminaram por dividir a mesma forma, e “a esse pequeno milagre de equilíbrio, o estilo indireto livre deu o toque final”<sup>31</sup>, tendo em vista que:

[...] o estilo indireto livre é a técnica ideal para dar forma a esse compromisso: deixa um espaço livre à voz individual (e um espaço *variável*, conforme as personagens e as circunstâncias: exatamente como sucede às pessoas de carne e osso no decurso de sua socialização); mas ao mesmo tempo mistura e subordina a expressão individual ao tom abstrato e suprapessoal do narrador. E parece quase vir à luz uma *terceira* voz, uma voz intermediária e quase *neutra* — como justamente naquela página de *Orgulho e preconceito*, em que é realmente difícil desembaraçar as emoções de Elisabeth do bom senso de Austen, tão profundamente se acham misturadas.<sup>32</sup>

O compromisso com a racionalização das relações pessoais, com a impessoalidade, era cumprido por uma voz intermediária e quase neutra (discurso indireto livre) que se origina do discurso suprapessoal do narrador aproximado do discurso individual da personagem, uma vez que “o estilo indireto livre é um lugar de encontro entre discurso direto e indireto, entre personagem e narrador, entre diegese e mimese”.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Id., *ibid.*, p.861.

<sup>30</sup> Id., *ibid.*, p. 859.

<sup>31</sup> Id., *ibid.*, p. 854.

<sup>32</sup> Id., *ibid.*, p. 858.

<sup>33</sup> Id., *ibid.*, p. 855.

Já que as técnicas formais não atuam separadas umas das outras, mas tecendo a narrativa em conjunto, o mais importante não é tentar descobrir qual recurso deu origem ao outro, mas tentar compreender o alcance do efeito estético resultante do encadeamento das escolhas autorais, como fez Moretti<sup>34</sup> ao refletir sobre a narrativa balzaquiana e o efeito da mistura de narrações burguesas e descrições conservadoras. Isso porque considera a narrativa descritiva do romancista francês um modo composicional de dar vida ao estilo analítico-impessoal, no qual relega, inevitavelmente, o histórico a um plano inferior para que as descrições façam o trabalho de contar a história como se ela se contasse por si mesma.

Há nas histórias de Balzac – mas não é exclusividade dos textos dele – a descrição a serviço da seriedade, tendo em vista que as inúmeras cenas descritivas presentes nos seus romances detêm o curso dos acontecimentos, dando uma parada na narração para fixar a história de maneira que, às vezes, quase não se percebe que existe ali um registro da matéria de então. Dessa maneira, é logrado um efeito estético conciliatório, que “dá o melhor de si ao forjar um *compromisso* entre sistemas ideológicos diversos”, obtendo-se, como produto final, textos nos quais vigoram estruturas compósitas que comunicam, para aqueles que souberem perceber, a convivência de ideias tão opostas como “o capitalismo e o plano da narrativa, com o ritmo regular do seu novo presente e o conservadorismo político e as pausas descritivas, em que é mais forte o peso e a visibilidade do passado”.<sup>35</sup>

Trata-se de dissonâncias ideológicas que caracterizam o século XIX, sendo que o século sério foi um momento da história europeia no qual tudo se revestiu de gravidade, em que as pessoas e coisas passaram a ser regidas pelos preceitos da regularidade, da racionalização. Na sociedade da seriedade, a personalidade tinha de ser disfarçada e a língua nivelada. Foi esse o panorama vivenciado por autores como Balzac e Flaubert; de fato, ao tratarmos de romance, temos de ter em mente

Essa forma que nasce metade burguesa e metade conservadora e que não se livra dessa dupla hipoteca a que deve, aliás, tanto da sua inteligência histórica. Essa forma séria e um pouco triste, que com tanto empenho busca mudar o imaginário da Europa e torná-lo, como se diz, *menos romanescos*.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Id., *ibid.*, p. 854.

<sup>35</sup> MORETTI, *loc. cit.*

<sup>36</sup> Id., *ibid.*, p. 863.

A intensa busca de equilíbrio e de neutralidade aliada à cultura da racionalização próprias desse momento da sociedade burguesa dos Oitocentos, antes de mudarem o imaginário *romanesco* da Europa, tiveram, portanto, de transformar a própria forma do gênero romance, alterando o panorama da produção e recepção literárias da época.

### 1.1 O romance de Balzac e o Século Sério

Autor de referência quando o assunto é o realismo literário, Honoré de Balzac, o mais prolífico romancista francês de todos os tempos, foi objeto de estudo de Erich Auerbach em *Mimesis* e, como já foi tratado aqui, de Franco Moretti em seu estudo sobre a tendência séria da sociedade e da cultura oitocentista. É comum recorrer ao exemplo de Balzac quando se quer pensar o romance realista, porque, nas mais de oitenta obras que formam o conjunto da *Comédia Humana*, ele criou uma literatura que enuncia as idiossincrasias comuns às narrativas daquele momento histórico. Em uma estante com a bibliografia de sua autoria, dentre outras obras, encontramos *A mulher de trinta anos* (1831), *Eugênia Grandet* (1833) e *O pai Goriot* (1835). Cada um desses livros, por motivos diversos, faz parte do imaginário dos leitores do romance do século XIX. E cada um deles traz inscrita em suas linhas a matéria da burguesia oitocentista, tanto na forma quanto no conteúdo.

Empreenderemos, neste primeiro capítulo, uma breve reflexão que se centrará na análise de apenas dois romances balzaquianos, a saber: *O pai Goriot* e *As ilusões perdidas*. E faremos isso porque pretendemos aprofundar a discussão sobre a possível seriedade burguesa expressa no romance do século da Comuna de Paris, tendo ciência de que um trabalho que se proponha a estudar o conjunto da obra de Balzac requereria um tempo e um espaço que excederiam largamente os limites de uma tese que tem como objetivo principal realizar uma análise do romance machadiano, de *Quincas Borba*, mais precisamente. Mais adiante, no quarto capítulo, juntar-se-á a eles, nessa discussão, *Eugênia Grandet*.

Por enquanto, o que nos interessa aqui é analisar em que medida *O pai Goriot* e *As ilusões perdidas* trazem para a ficção a seriedade do século XIX tal como foi descrita por Moretti. E a escolha de Balzac entre tantos outros nomes que compõem o cânone oitocentista é justificada pelo fato de ter sido ele um autor que se propôs a traçar um amplo panorama da sociedade francesa daquele momento, de ter sido um autor que exerceu influência nas mais diversas literaturas, como a brasileira, por exemplo, e, por fim, por ter Moretti enxergado na França a seriedade burguesa como cultura da sociedade.



Enquanto para Moretti a literatura de Balzac é compreendida como representativa da seriedade burguesa, para Auerbach, conforme já tratamos anteriormente, a representação da seriedade objetiva ainda não havia se realizado totalmente nos romances balzaquianos. Para o autor de *Mimesis*, portanto, a seriedade burguesa só veio a realizar-se nos romances naturalistas, pois, ao tratar da seriedade em Balzac, ele afirmou que “a seriedade objetiva diante da realidade moderna, que se desenvolveu mais tarde, esta ele ainda não possui”.<sup>37</sup> E foi além disso ao enunciar ainda que “na geração seguinte, que faz sua aparição nos anos cinqüenta, apresenta-se, neste sentido, uma violenta reação; com Flaubert o realismo torna-se partidário, impessoal e objetivo”.<sup>38</sup> Ou seja, o século sério no qual Moretti inclui a literatura de Balzac, para Auerbach, só teve início depois de 1848, com a geração de Flaubert e Zola.

Há aqui um acorde dissonante entre a leitura da seriedade burguesa empreendida por Moretti e aquela realizada por Auerbach, pois a análise deste leva em conta também a romanesca de autores que publicaram durante o Segundo Império francês, enquanto Moretti, apesar de citar rapidamente Zola, não incorpora à sua discussão os romances naturalistas. A seriedade burguesa descrita por Moretti, portanto, coloca lado a lado a literatura pré e pós-48, sem discutir as nuances existentes na produção dessas diferentes gerações. Auerbach, por sua vez, não apenas expõe o desenvolvimento do realismo oitocentista, como enuncia certa preferência pelos naturalistas, que dedicaram um tratamento sério ao quarto estado:

Mas a irrupção da mistura realista de estilos, que Stendhal e Balzac tinham imposto, não podia deter-se diante do quarto estado; devia seguir a evolução política e social; o realismo devia abranger toda a realidade da cultura contemporânea, na qual, embora predominasse a burguesia, as massas já começavam a pressionar ameaçadoramente, à medida que se tornavam cada vez mais conscientes da sua própria função e do seu poder. O povão, em todas as suas partes, devia ser incluído no realismo sério como tema: os Goucourt tinham e permaneceram com a razão; assim o demonstra a evolução da arte realista.<sup>39</sup>

Para Auerbach, a inclusão do quarto estado como assunto literário fez parte da “evolução da arte realista”, deixando, conseqüentemente, a razão com os irmãos Goucourt. Nessa leitura, o realismo sério só tomou forma, de fato, na produção dos autores que sucederam Balzac, dentre eles, além dos Goucourt, Flaubert e, mais tarde, Zola. Essa

<sup>37</sup> AUERBACH, op.cit., p. 431-432.

<sup>38</sup> AUERBACH, loc.cit.

<sup>39</sup> Id., ibid., p. 446-447.

diferenciação entre os diversos tratamentos à seriedade do romance realista que não aparece na argumentação de Moretti é determinante na exposição de Auerbach para o entendimento do realismo de Flaubert. Leiamos a transcrição da exposição de Auerbach, extensa, mas necessária para a nossa análise:

Quando se compara esta forma de representação com as de Stendhal e Balzac, deve-se expor preliminarmente que também aqui podem ser encontradas as duas características decisivas do realismo moderno, também aqui acontecimentos quotidianos e reais de uma camada social baixa, da burguesia provinciana, são levados muito a sério – ainda falaremos sobre o caráter especial desta seriedade – e também aqui os acontecimentos quotidianos estão submersos muito exata e profundamente numa época histórico-contemporânea determinada (a época da monarquia burguesa); embora isso ocorra de forma menos evidente do que no caso de Stendhal ou de Balzac, não deixa de ser incontestável. Nestas duas características fundamentais existe, em contraste com todo o realismo anterior, unanimidade entre os três escritores; mas a posição de Flaubert diante do seu objeto é totalmente diferente. No caso de Stendhal e de Balzac, ouvimos com freqüência, quase constantemente, aliás, o que o autor pensa acerca de suas personagens e dos seus acontecimentos; Balzac acompanha algumas vezes as suas narrações com comentários comovidos, ou irônicos, ou morais, ou históricos, ou econômicos. Ouvimos também muito amiúde o que as próprias personagens pensam ou sentem, e isto ocorre freqüentemente de tal maneira que o autor se identifica com a personagem numa situação dada. Estas duas coisas faltam em Flaubert quase inteiramente. A sua opinião sobre os acontecimentos e as personagens não é expressa; e quando as próprias personagens se manifestam, isto nunca ocorre de tal forma que o autor se identifique com a sua opinião, ou com a intenção de levar o leitor a se identificar com ela. Seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participassem; muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado. Sobre esta convicção, isto é, sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert.<sup>40</sup>

Nesse excerto, Auerbach aproxima o realismo de Flaubert daquele praticado por Stendhal e Balzac no que se refere ao tratamento literário dos acontecimentos cotidianos e “reais de uma camada social baixa, da burguesia provinciana” e à contextualização de suas obras em uma “época histórico-contemporânea determinada”. No entanto, ele analisa detalhadamente o modo como o discurso da voz narrativa é construído, enaltecendo o discurso indireto livre flaubertiano em detrimento das intervenções do “autor” nas narrativas

---

<sup>40</sup> Id., *ibid.*, p. 435.

de Stendhal e Balzac. E Auerbach não é o único a contrapor a forma dos romances de Flaubert àquela presente nos textos balzaquianos:

Flaubert significa sobretudo, comparado com os exageros e os efeitos violentos de Balzac, a completa renúncia ao enredo melodramático, aventuroso e, de fato, até ao meramente excitante; a predileção por descrever a monotonia, o desânimo e a falta de variedade da vida cotidiana; a evitação de todos os extremos na modelação de seus personagens, a recusa em enfatizar o bem e o mal deles; a renúncia a tudo isso, à propaganda, às lições morais, em suma, a toda intervenção direta nos modos de proceder e a toda interpretação direta dos fatos.<sup>41</sup>

Hauser, como Auerbach, também contrapõe o texto de Flaubert ao de Balzac, saindo em defesa da renúncia ao “enredo melodramático”, bem como da recusa a “toda interpretação direta dos fatos” expressa na obra do autor de *Madame Bovary*. Ambos os críticos estão, portanto, tratando do uso do discurso indireto livre, no qual, segundo Moretti, “o narrador que tudo sabe e tudo julga sai de cena, substituído justamente por doses maciças de estilo indireto livre”.<sup>42</sup> É o caso do narrador flaubertiano, cujo “papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participassem”.<sup>43</sup>

Desse modo, ao analisarmos o romance de Balzac diante da seriedade burguesa do século XIX, é preciso que façamos a distinção entre os vários aspectos que devem ser analisados em suas obras, pois o romance de sua autoria apresenta tanto expedientes próprios da seriedade burguesa descrita por Moretti quanto outros que se distanciam da análise empreendida em “O século sério”. Um dos pontos que aproxima alguns romances de Balzac do romance sério morettiano reside no tratamento destinado ao cotidiano, uma vez que, em *O pai Goriot*, a trama entra em acordo com as transformações ocorridas naquele momento, como, por exemplo, a descoberta do cotidiano como resultado de uma experiência em constante mutação, que precisava ser descrita para ser registrada e entendida. É o que podemos ler no trecho que segue:

---

<sup>41</sup> HAUSER, op.cit., p. 802.

<sup>42</sup> MORETTI, op.cit., p. 861.

<sup>43</sup> AUERBACH, op.cit., p.435.

Eugênio, que entrara pela primeira vez no quarto do pai Goriot, não pôde evitar um gesto de estupefação, ao ver o quarto miserável onde vivia o pai, após ter admirado o luxo da filha. A janela não tinha cortinas. O papel que forrava as paredes estava desbotado em vários lugares, devido à umidade, e enrugado, deixando ver o reboco da parede amarelado pela fumaça. O velho estava deitado num catre, tendo sobre o corpo um cobertor fino e sobre os pés um acolchoado feito com os pedaços aproveitáveis de vestidos velhos da Sra. Vauquer. O assoalho era úmido e cheio de poeira. Diante da janela, havia uma dessas velhas cômodas em pau rosa, mais grossas na parte média, e com puxadeiras de cobre torcido em forma de ramos, ornados de folhas ou flores; um velho móvel, servindo de mesa, sobre o qual havia um jarro d'água dentro da bacia e todos os utensílios necessários para fazer a barba. A um canto, os sapatos. Ao lado da cama, uma mesinha de cabeceira sem porta nem tampo de mármore. A um canto da chaminé, onde não havia o menor vestígio de fogo, achava-se a mesa quadrada, de noqueira, cuja travessa servira para o pai Goriot amassar sua sopeira de prata dourada. Uma secretária em mau estado, sobre a qual estava o chapéu do velho, uma poltrona com o assento afundado e duas cadeiras completavam o lastimável mobiliário. A flecha do leito, presa ao forro por um trapo, sustentava um velho cortinado de xadrez encarnado e branco. O mais humilde criado vive, certamente, muito melhor na sua água-furtada do que o pai Goriot na casa da Sra. Vauquer.<sup>44</sup>

Para Moretti, durante o século XIX, “a trama se adensa, enche-se de mil coisas (como quase tudo na época: as nações se enchem de estradas, depois, de ferrovias; as cidades, de casas, estas, de móveis, os móveis, de infinitos objetos”<sup>45</sup>, o que pode elucidar a compreensão deste trecho de *O pai Goriot*, pois, se a trama no Oitocentos adensou-se incorporando mil pormenores, esses mesmos mil pormenores foram integrados, de um jeito ou de outro, à narrativa de Balzac. É o que constatamos na leitura dessa preciosidade de minúcia descritiva, guiada pelo ponto de vista de um narrador que está disposto a diminuir o ritmo da narração factual para dedicar-se a pesquisar a ambientação das personagens. Além disso, este trecho constitui um contraponto à descrição detalhada, feita pelo mesmo narrador, do cenário luxuoso em que vivia a filha do velho Goriot. Assim são as narrativas de Honoré de Balzac: expandem-se nos contrastes que não titubeia em registrar. A pobreza do pai Goriot só é, de fato, comovente, quando contraposta à riqueza sustentada pelas filhas, bem como esta mesma riqueza só tem o peso que tem por conhecermos os pilares nos quais se alicerça.

---

<sup>44</sup> BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Tradução de Gomes da Silveira, Vidal de Oliveira e Berenice Xavier. Porto Alegre: Editora Globo, 1949, p. 112.

<sup>45</sup> MORETTI, op.cit., p. 863.

O romance balzaquiano cumpria com a busca de equilíbrio e neutralidade inerente ao estilo sério dos Oitocentos, e a técnica das descrições detalhistas fazia parte desse projeto, equivalendo na forma a uma premência da vida social. Tanto foi assim que o século XIX foi o século do “preenchimento” narrativo, recurso que mimetizava o estilo de vida da sociedade burguesa e do qual Balzac fazia uso, conforme comprova a passagem a seguir:

Para explicar o quanto esse mobiliário está velho, rachado, apodrecido, oscilante, carcomido, manco, zarolho, inválido, moribundo, **seria necessário fazer uma descrição que retardaria o interesse dessa história e que o leitor apressado não perdoaria.** O pavimento de tijolos vermelhos está cheio de depressões devidas ao esfregar e às repetidas pinturas. Reina ali, enfim, a miséria sem poesia; uma miséria econômica, concentrada, gasta, que não tem ainda lodo, mas manchas; que não tem buracos nem andrajos, mas uma podridão envelhecida.<sup>46</sup>

Não é possível considerarmos o trecho destacado como uma espécie de definição dos “preenchimentos” analisados por Moretti? Não são os preenchimentos descrições que retardam o interesse da história? Ou será que os leitores apressados do século XIX não se incomodavam com as minúcias descritivas a que Balzac era tão afeito? Se voltarmos à argumentação de Moretti, podemos concluir que até mesmo os leitores afoitos não se importavam com a leitura de um preenchimento, pois “ele oferecia aquele tipo de prazer narrativo compatível com a nova regularidade da vida burguesa”.<sup>47</sup> Em meados do século XIX, conhecer o real estado em que se encontravam os tijolos das casas das personagens não era fora de propósito, mas, pelo contrário, fazia parte da expectativa de leitura daqueles leitores que buscavam na ficção acompanhar condutas de vida tão regulares e metódicas quanto as suas. Nada mais sério do que isso, pois mediante essa técnica a trajetória do ambicioso Rastignac pode ser sentida em toda a sua complexidade.

Balzac soube como poucos colocar a descrição a serviço da ordenação do fluxo confuso da vida, levando a sério a confiabilidade e o método. Entretanto, para ele, a técnica das descrições não o auxiliava a atingir uma impessoalidade objetiva que deslocasse “a personalidade do escritor para as margens do quadro”.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> BALZAC, op.cit., p. 19, grifo nosso.

<sup>47</sup> MORETTI, op.cit., p. 837.

<sup>48</sup> Id., ibid., p. 848.

Conforme Moretti, no século sério, a realidade da matéria de então expandia a todos os setores da vida, inclusive à arte, o culto de um estilo caracterizado pela postura analítica, impessoal, distanciada emotivamente e neutra. No entanto, em *O pai Goriot*, testemunhamos uma voz narrativa que deixa escapar indícios de uma subjetividade latente, assim como podemos verificar na leitura do seguinte excerto:

Eugênio de Rastignac atingira essa disposição de espírito que devem ter conhecido os rapazes superiores ou aqueles a quem uma posição difícil comunica momentaneamente as qualidades dos homens de escol. Durante seu primeiro ano de permanência em Paris, o pouco trabalho exigido pelas matérias do começo do curso da Faculdade o havia deixado livre para saborear as delícias visíveis da Paris material. Nunca sobra tempo para um estudante, se ele quiser conhecer o repertório de cada teatro, estudar as desembocaduras do labirinto parisiense, conhecer os costumes, aprender a língua e habituar-se aos prazeres particulares da capital, esquadrinhar os bons e maus lugares, frequentar as aulas que agradam, inventariar as riquezas dos museus.<sup>49</sup>

Há que se ler com perspicácia esse excerto de *O pai Goriot*, pois nos deparamos aqui com um discurso que não disfarça a subjetividade de uma voz que não é a de Rastignac e nem de um narrador que se mantém às margens do quadro narrado. À primeira vista, esse excerto nos informa, logo na parte inicial do romance, a vida estudantil de Eugênio de Rastignac em Paris, as suas atividades e os seus anseios, mas podemos ler ainda um narrador que faz cogitações sobre aquilo que está narrando, conforme podemos ler no trecho em que enuncia que ele “atingira essa disposição de espírito **que devem ter conhecido** os rapazes superiores ou aqueles a quem uma posição difícil comunica momentaneamente as qualidades dos homens de escol”.<sup>50</sup>

Realizada a leitura, convém prestar atenção ao trecho grifado, pois é ele quem delata algo da subjetividade desse narrador. O mesmo acontece mais adiante, quando lemos que “**Nunca sobra tempo para um estudante**, se ele quiser conhecer o repertório de cada teatro, estudar as desembocaduras do labirinto parisiense [...]”<sup>51</sup>, pois, embora se trate de um narrador de terceira pessoa, ele permite ao leitor perceber que ele tem intimidade bastante com o labirinto parisiense a ponto de enunciar que “nunca sobra tempo para um estudante [...]”. Temos aqui um discurso diverso daquele indireto livre que, conforme Moretti,

---

<sup>49</sup> BALZAC, op.cit., p. 35-36.

<sup>50</sup> Grifo nosso.

<sup>51</sup> Grifo nosso.

compunha as páginas de Austen e Flaubert, pois em Balzac há o discurso indireto sem a confusão entre as vozes das personagens e do narrador. Ou seja, o discurso indireto livre ainda não tinha assumido a cena narrativa como aconteceu, mais tarde, com os textos de Flaubert, embora o romance balzaquiano exercesse a seriedade no culto ao estilo analítico, à precisão e à impessoalidade. Trata-se de um discurso indireto, como podemos ler em mais este excerto:

O estudante voltou a pé do Teatro Italiano à rua Nova de Santa Geneveva, fazendo os mais doces projetos. Observara perfeitamente a atenção que a Sra. De Reustaud o examinara, tanto no camarote da viscondessa como no da Sra. De Nucingen e pôde presumir que a porta da casa da condessa não seria mais fechada para ele. E, como tinha a certeza de agradar à marechala, contava já com quatro ilustres relações no seio da alta sociedade parisiense. Sem explicar muito claramente os meios de que se serviria, compreendia antecipadamente que, no complicado mecanismo dos interesses do mundo, precisava agarrar-se a uma engrenagem para alcançar o alto da máquina, cuja roda ele sentia forças suficientes para entrar. “Se a Sra. De Nucingen se interessa por mim, eu lhe ensinarei a governar o marido. E como o marido lida com dinheiro, poderá ajudar-me a enriquecer rapidamente”.<sup>52</sup>

Esse trecho de *O pai Goriot* é representativo da reificação dos homens, da capitalização do espírito em tempos de capitalismo ascendente. Em uma leitura ligeira, poderíamos pensar que se trata da narração-preenchimento do retorno de Rastignac à pensão Vauquer depois de uma noite agradável no teatro, mas não se trata apenas disso, e sim de um elaborado processo de compreensão da lógica que movia a alta sociedade parisiense enquanto ele caminhava à noite pelas ruas da cidade. Aqui, o preenchimento assumiu o primeiro plano mais uma vez, demonstrando que, muitas vezes, é no aparentemente acessório no romance de Balzac onde está inscrito o essencial da trama. Como está explicitado em “O século sério”:

É o mundo de Balzac. Como no efeito borboleta de que fala a teoria do caos, o acontecimento inicial pode muito bem ser insignificante, mas o sistema dentro do qual se verifica — a universal *sobredeterminação* da grande cidade — é rico o bastante de variáveis para engrandecer os efeitos além de toda expectativa. Entre o começo e o fim de cada ação sempre há alguma coisa que se põe de permeio, um vetor narrativo imprevisto, uma “terceira pessoa” que persegue os seus objetivos particulares, e acaba por desviar o curso das coisas para uma direção inesperada: e assim, também os episódios mais comuns e inócuos se tornam capítulos de um romance (mais isso, em Balzac, não é sempre agradável...).<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> BALZAC, op.cit., p. 111.

<sup>53</sup> MORETTI, op.cit., p. 857.

Quando, no final do romance, Rastignac desafia Paris com o contundente “E agora, nós”<sup>54</sup>, justo nesse momento, Balzac dá o derradeiro golpe de mestre da história, uma vez que o leitor já percorreu com Rastignac os mais diversos cantos da cidade, já conheceu toda a espécie de gente, do velho Goriot a Vautrin, enfim, já vivenciou com ele toda espécie de efeito borboleta desencadeado por diversos acontecimentos aparentemente insignificantes. Esses acontecimentos são dignificados nas páginas do autor porque ele não hesita em elevar o cotidiano ao primeiro plano da narrativa, construindo, conseqüentemente, uma trajetória autoral assinalada por “forjar um *compromisso* entre sistemas ideológicos diversos”, pois “mistura narrações burguesas e descrições conservadoras”.<sup>55</sup>

Essa estrutura compósita de suas narrativas talvez resulte da intenção de dar um tratamento sério à realidade, tendo em vista que, ao dar vida na ficção a uma galeria de personagens representativas das mais diversas classes sociais, Balzac estaria, a seu modo, realizando uma literatura engajada no registro não apenas da reprodução do cotidiano dignificado, mas também de um panorama cujos horizontes alcançassem as mais variadas esferas sociais. E tudo isso era feito com o engenho de um autor que sabia bem estruturar uma neutralidade narrativa responsável pelo disfarce do paradoxo entre o descritivismo conservador e a narração séria da vida burguesa dos Oitocentos.

O artista da palavra e o cidadão Honoré de Balzac fizeram uma arte repleta de contradições latentes, resguardadas nas entrelinhas dos mais variados enredos. Arte essa que mimetizou as tensões sociais daquele período no meio do caminho entre a Monarquia de Julho e o Segundo Império. Em Balzac, portanto, forma e matéria refletiam a tensão oitocentista entre o burguês e o conservador, entre o burguês e o anarquista, porque não poderia ser diferente se ele mesmo incorporava essa contradição, como demonstra a síntese a seguir:

Balzac é não só um escritor profundamente burguês, cujos sentimentos espontâneos estão todos enraizados no modo de ver de sua classe, mas, ao mesmo tempo, é o mais bem-sucedido apologista da burguesia e não esconde sua admiração pelas realizações dessa classe. Está unicamente tomado de um medo histérico e fareja anarquia e revolução por toda a parte. Ataca tudo o

---

<sup>54</sup> BALZAC, op.cit., p. 230.

<sup>55</sup> MORETTI, op. cit., p. 854.



que ameaça a estabilidade do *status quo* e defende tudo o que parece protegê-lo.<sup>56</sup>

Nada impede de chamarmos Balzac de escritor das contradições levadas a sério, já que, assim como em *O pai Goriot*, em *As ilusões perdidas* elas também estão inscritas na narrativa. Nesse outro livro, acompanhamos a trajetória de um provinciano que deseja integrar-se à alta sociedade parisiense. Em um, deparamo-nos com Eugênio de Rastignac e, no outro, com Luciano de Rubempré, indivíduos que personificaram parte da ideologia de uma sociedade dividida entre a aristocracia e a burguesia emergente. Dois homens decididos a desvelar Paris e suas tramas, seus códigos de conduta, suas mais diversas associações, sejam elas amorosas ou econômicas. Logo, Rastignac e Rubempré representavam dois jovens que desconheciam que a engrenagem da cidade era capaz de fazer as pessoas transformarem tanto as suas essências quanto as suas aparências para, assim, ocultar origens e intenções. Acompanhemos:

Ninguém, exceto as pessoas graves, alguns velhos financistas, alguns severos administradores, usava gravata branca pela manhã; para cúmulo, o pobre Luciano viu passar do outro lado da grade, pela calçada da rua Rivoli, um caixeiro de confeitaria com o cesto à cabeça, e no qual o homem de Angoulême surpreendeu duas pontas de gravata bordadas pela mão de alguma costureirinha querida. Ao ver tal, Luciano recebeu um golpe no peito, nesse órgão ainda mal definido onde se refugia nossa sensibilidade, ao qual, desde que o sentimento existe, os homens levam a mão, tanto nas alegrias como nas dores excessivas. Não tacheis de pueril esta narrativa! Os ricos que jamais conheceram tal espécie de sofrimento encontrarão certamente aqui algo de mesquinho e de incrível, mas as angústias dos desgraçados não merecem menos atenção que as crises que revolucionam a vida dos poderosos e dos privilegiados da terra. E, depois, não haverá igual dor nuns e noutros? O sofrimento engrandece tudo. Mudai apenas os termos: em lugar de uma roupa mais ou menos bem feita, colocai uma fita, uma distinção, um título. Essas coisas aparentemente pequenas não atormentaram acaso as mais brilhantes existências? O problema da indumentária é aliás enorme para aqueles que desejam aparentar o que não têm, porque é quase sempre o melhor meio de vir a possuí-lo mais tarde.<sup>57</sup>

O estilo analítico desse trecho enuncia, além do registro do sofrimento íntimo de Luciano causado pelo fato de ele não se vestir de acordo com a moda de Paris – sentimento legitimado pelo próprio narrador –, aquela espécie de preenchimento (Luciano vê um caixeiro

<sup>56</sup> HAUSER, op.cit., p. 774.

<sup>57</sup> BALZAC, Honoré de. *As ilusões perdidas* [1837]. Tradução de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 96.

com uma gravata igual à sua) que passa a ser dignificado no texto de Balzac. E esse movimento se dá pelo esforço da própria voz narrativa, que, por sua vez, não se exime de emitir opiniões sobre o narrado, não cumprindo, portanto, com a neutralidade narrativa própria ao romance do século sério. Ou o discurso do século sério não era assim tão nivelado, tão impessoal como Moretti julga? Talvez Auerbach e Hauser tenham razão ao dar o crédito a Flaubert pelo recurso ao discurso indireto livre.

Ao longo de todo o romance, em *As ilusões perdidas*, percorremos com Rubempré seu caminho em busca de inserção na vida parisiense, de modo que, quando Luciano está dando seus primeiros passos na cidade, o leitor compartilha o mesmo desconhecimento que o poeta tem sobre a cultura parisiense e sobre o hábito das pessoas de ocultar os mais variados interesses nas situações mais corriqueiras. Essa realidade se desenha aos olhos do leitor na leitura do trecho em que Luciano, recém-chegado a Paris com a amante também provinciana, toma consciência do distanciamento existente entre eles e os habitantes da capital:

“Tenho a aparência de um filho de boticário, de um verdadeiro lavador de vidros de farmácia!”, confessou a si mesmo com raiva ao ver passar os desempenados, os janotas, os elegantes rapazes das famílias do *faubourg* Saint-Germain. Possuíam maneiras próprias que os tornavam a todos semelhantes pela delicadeza das palavras, pela nobreza dos gestos, pelo ar de superioridade, e todos diferentes pela moldura que cada qual escolhera para se fazer valer. Faziam sobressair seus dotes por uma espécie de encenação de que, em Paris, os rapazes entendem tão bem como as mulheres.<sup>58</sup>

Luciano e o leitor não são familiarizados com o modo de vida da Paris da primeira metade do século XIX, e o romance faz o serviço de recompor um amplo quadro do que representava essa sociedade mediante uma sucessão de passagens descritivas, que visivelmente mostram o empenho de Balzac em construir um texto confiável, metódico, ordenado, claro, enfim, realista. Assim como *O pai Goriot*, *As ilusões perdidas* também são uma narrativa compromissada em dar um tratamento sério à matéria de então, tendo em vista que:

Em quase todos os seus romances Balzac retrata essa ascensão do capitalismo, a transformação do artesanato primitivo no capitalismo moderno, mostra como o vertiginoso aumento do capital monetário dessangra a cidade e o campo, como os tradicionais modelos e ideais sociais batem em retirada ante a marcha triunfal do capitalismo. No quadro desse

---

<sup>58</sup> BALZAC, Honoré de. *As ilusões perdidas* [1837]. Tradução de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 96.

processo, *As Ilusões perdidas* são um poema tragicômico que trata da “capitalização do espírito”.<sup>59</sup>

Para Lukács, o romance escrito entre 1835 e 1843 representa um “poema tragicômico que trata da capitalização do espírito”, pois tanto a forma quanto o conteúdo dessa narrativa estão em sintonia com a crescente capitalização das relações, que, por seu turno, termina por resultar na retirada dos modelos tradicionais e, sobretudo, dos ideais sociais. Não há mais espaço para idealismos da mesma forma que não há mais como sustentar sentimentalismos e arroubos: Rastignac e Rubempré são contemporâneos de um momento demasiado sério da vida francesa. Prova disso é o fato de que o primeiro, depois de uma jornada de reconhecimento da lógica parisiense, acaba inserindo-se na alta sociedade por meio de relações estabelecidas e mantidas à custa de seu distanciamento afetivo, enquanto o outro, o herói problemático de *As ilusões perdidas*, não conseguiu manter-se integrado na vida social da classe abastada, talvez, muito provavelmente, por não ter se portado como Rastignac, por ter se envolvido sentimentalmente com as mulheres e com a literatura. Não estaríamos tratando aqui de uma postura mimética do romance balzaquiano em relação àquele momento preciso da história francesa, entre a monarquia burguesa e a subida ao poder de Luís Napoleão? É nessa linha que se movimenta o raciocínio de Lukács:

Trata-se apenas de encontrar aquela figura central em cujo destino se cruzem os extremos essenciais do mundo representado no romance, aquela figura em torno da qual se pode construir assim todo um mundo, na totalidade das suas vivas contradições. Por exemplo, a situação social de Rastignac, nobre arruinado, faz dele um mediador entre o mundo da pensão Vauquier e o da aristocracia; e a indecisão íntima de Lucien de Rubempré faz deste a mediação entre o mundo dos jornalistas arrivistas aristocráticos e o mundo do cenáculo de D’Arthèz, com sua aspiração à verdadeira arte.<sup>60</sup>

“Agora, nós!” foi o que proferiu Rastignac logo após a morte do pai Goriot, numa espécie de desafio à cidade que foi cenário de duas mulheres integradas à vida dos salões aristocráticos à custa da economia paterna – mesmo espaço que abrigou a Sra. Vauquier, a Sra. de Beauséant e Vautrin. Personalidades várias, mas que se irmanam na paisagem de uma cidade em que as relações sociais eram ditadas pelo lugar ocupado por cada um dentro de uma

<sup>59</sup> LUKÁCS, Georg. Balzac: “Balzac: *Les Illusions Perdues*.” Tradução de Luís Fernando Cardoso. In: \_\_\_\_\_; KONDER, Leandro (Org.). *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 97.

<sup>60</sup> Id. “Narrar ou descrever.” Tradução de Giseh Vianna Konder. In: \_\_\_\_\_. KONDER, Leandro (Org.). *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p.78.

estrutura ao mesmo tempo capitalista e aristocrática. Por isso, por Paris ser uma cidade dividida pelo quadro social, é que se faz tão importante o fato de as narrativas de *O pai Goriot* e de *As ilusões perdidas* se estruturarem no drama de personagens em cujos destinos “se cruzem os extremos essenciais do mundo representado no romance”. Assim sendo, as contradições da sociedade parisiense se encontram nas entrelinhas dos preenchimentos, do estilo analítico e do realismo próprios a esses romances, que talvez não sejam tão sérios como supôs Moretti.

## 1.2 *O primo Basílio* & o século sério

A publicação de *O primo Basílio* deu-se em 1878, ou seja, 43 anos após a de *O pai Goriot* e apenas três anos antes de Machado de Assis surgir com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nesse contexto, o livro de Eça de Queirós inevitavelmente foi influenciado pela literatura de Balzac, assim como também o foi pelo romance *Madame Bovary*, de Flaubert. Como veremos mais adiante, o romancista de *A Comédia Humana* exerceu sua influência na literatura brasileira não apenas nos romances alencarinos, mas também nos machadianos. Dito isso, não podemos nos esquecer de considerar que Antonio Candido, na célebre passagem do prefácio de *Formação da Literatura Brasileira*, afirmou que “a nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas...”.<sup>61</sup>

Se a literatura brasileira era de fato um galho secundário da portuguesa, então não é surpresa alguma que um dos principais títulos do maior romancista português tenha inspirado, ainda que de uma maneira um tanto oblíqua, na *terra brasilis*, a obra de Machado de Assis. Seguindo essa lógica, também não é fora de propósito levarmos em conta que esse romance de Eça, por sua vez, sofreu influência de outras literaturas do jardim das Musas, como o próprio Machado de Assis aponta quando critica *O primo Basílio* ao indicar semelhanças entre o enredo desse romance e o de *Eugênia Grandet*, de Balzac.

Até agora tratamos do romance do século sério situado por Franco Moretti em três países: a França, a Grã-Bretanha e a Alemanha. Por isso, a análise ora empreendida se apropriará dos conceitos acerca do “romance sério” para pensar a literatura de um autor à margem do centro europeu, como Eça de Queirós, cotejando a forma e a temática de *O primo Basílio* com a seriedade burguesa percebida por Moretti em autores como Balzac e Flaubert.

---

<sup>61</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, p. 9.

Nesta seção da análise empreenderemos principalmente a discussão da questão lusitana, ou seja, analisaremos até que ponto a seriedade burguesa se constituiu como um estilo cultuado na vida e na arte da terra de Camões.

O realismo representado por Eça de Queirós é um estilo narrativo que deixa transparecer a influência dos franceses como Balzac e Flaubert. Em se tratando de *O primo Basílio*, é explícita a inspiração na *Madame Bovary* flaubertiana na constituição do enredo de Luísa, e também é notório um certo eco de Balzac ressoando nas linhas que contam a história desse triângulo amoroso lisboeta. O século sério foi um tempo de idiossincrasias na forma e na matéria do romance, de modo que o esforço de análise de qualquer obra oitocentista tem de levar em conta a complexidade daquele momento preciso da forma romanesca. Esse empenho necessita articular o resultado estético dessa obra com aquele apresentado por outras, ou seja, para melhor entendermos a composição da narrativa de Eça, devemos pensá-la, compará-la, com o romance de Balzac, de Flaubert, do mesmo modo em que, na análise do romance machadiano, só temos a ganhar quando o estudamos como obra de um autor de seu tempo no Brasil e no mundo.

Ao compararmos *O primo Basílio* com os romances de Balzac e de Flaubert, podemos perceber a influência que esses dois autores exerceram na obra de Eça de Queirós, pois talvez ele tenha herdado de um a disposição em compor um amplo panorama da sociedade oitocentista de seu país e, do outro, a tendência para o registro realista dessa mesma sociedade. No entanto, é o ato de aproximar *O primo Basílio* às obras de Balzac e Flaubert que nos leva à conclusão de que há uma proximidade maior desse romance queirosiano com *Madame Bovary*, publicado por Flaubert em 1857. Uma vez existente essa intertextualidade com a narrativa de Flaubert, podemos considerar que existe em *O primo Basílio*, portanto, uma pretensão de dialogar com o realismo sério.

Existe uma familiaridade entre o enredo de *Madame Bovary* e o de *O primo Basílio*, ainda que possamos depreender certa influência de Balzac nas páginas desse romance eciano, como apontou Machado de Assis ao afirmar que “o Sr. Eça de Queirós incumbiu-se de nos dar o fio de sua concepção”<sup>62</sup> e aproximar os enredos de Balzac e Eça de Queirós. Essa proximidade enuncia a disposição de Eça em realizar uma obra que, além de esboçar um panorama da sociedade portuguesa de então, também o fizesse realisticamente, tendo em vista

---

<sup>62</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” [1878]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1234.

que, segundo Auerbach<sup>63</sup>, a “a seriedade objetiva diante da realidade moderna” só veio a manifestar-se completamente nos romances franceses posteriores a 1848, uma vez que “com Flaubert o realismo torna-se apartidário, impessoal e objetivo”.

Como já tratamos neste capítulo, Auerbach, diferentemente da análise que veio a ser empreendida por Franco Moretti em “O século sério”, não reconheceu no romance balzaquiano a expressão da seriedade objetiva, mas na literatura de autores posteriores à Revolução de 1848, como Flaubert e Zola. O próprio Eça de Queirós, em crônica publicada após a morte de Flaubert, expressou ideia semelhante à de Auerbach:

Não é para esta crônica o estudar Gustave Flaubert. Só direi que a sua alta glória consistira em ter sido um dos primeiros a dar, à arte contemporânea, a sua verdadeira base, desprendendo-a das concepções idealistas do romantismo, apoiando-a toda sobre a observação, a realidade social e os conhecimentos humanos que a vida oferece. Ninguém jamais penetrou com tanta sagacidade e precisão os motivos complexos e íntimos da ação humana, o sutil mecanismo de paixões, o jogo dos temperamentos no meio social; e ninguém marcou tão vasta e penetrante análise numa forma mais viva, mais pura e mais forte.<sup>64</sup>

Nesse trecho da crônica, Eça destaca a importância da “observação, da realidade social e dos conhecimentos humanos que a vida oferece” na literatura de Flaubert, o qual contrariava, segundo a sua leitura, com “precisão e sagacidade” as “concepções idealistas do romantismo”. Qualquer um desses traços assinalados por Eça – observação, realidade social, conhecimentos humanos, precisão e sagacidade – podem ser encontrados tanto em *Madame Bovary* quanto em *O primo Basílio*, ainda que cada um desses romances dê feição própria a todos eles.

O enredo de Flaubert, baseado em fatos reais ocorridos na época, traz à cena uma Ema Bovary leitora de Walter Scott, mulher romântica e ambiciosa que, ao casar com um médico sem perspectivas de ascensão social e deparar-se com a pacata vida matrimonial, acaba cometendo adultério. A trama de *O primo Basílio*, por sua vez, também narra a história de uma mulher romântica e leitora de Walter Scott, que escapa da monotonia matrimonial envolvendo-se amorosamente com outro homem. Há, portanto, diversas semelhanças na

---

<sup>63</sup> AUERBACH, op.cit., p. 431-432.

<sup>64</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. “Paris – Londres – O aniversário da Comuna – Flaubert” [1880]. In: *Ensaio*. Porto Alegre: Pradense, 2009, p. 13.

construção dos enredos e das personagens desses dois romances; dentre elas, por exemplo, encontra-se uma cena que narra a angústia de Ema por causa de uma carta:

A ideia de escapar para a morte quase a fez desmaiar de terror; ela fechou os olhos; depois, estremeceu ao contato de uma mão sobre sua manga: era Félicité.

– O patrão está esperando, senhora; a sopa está servida. Foi preciso descer! Foi preciso sentar à mesa!

Ela tentou comer. A comida a sufocava. Então ela desdobrou o guardanapo como se quisesse examinar a sua cerzidura e quis realmente aplicar-se nesse trabalho, contar os fios do pano. De repente, a lembrança da carta voltou-lhe. Será que a perdera? Onde encontrá-la? mas sentia uma tal lassidão no espírito que jamais poderia inventar um pretexto para sair da mesa.<sup>65</sup>

Nessa cena narrada com o auxílio do discurso indireto livre, podemos acompanhar o sofrimento de Ema, desencadeado pela partida de Rodolphe e pela possibilidade de ter perdido a carta de despedida do amante. O mesmo drama seria vivenciado por Luísa no romance de Eça de Queirós, talvez tendo o romancista português se inspirado no romance de Flaubert ou em uma realidade extraficcional, uma vez que a perda da posse de cartas comprometedoras era outra realidade oitocentista, como podemos testemunhar neste trecho de crônica do autor, publicada em 26 de janeiro de 1878, ou seja, no mesmo ano da publicação de *O primo Basílio*:

As criadas inglesas, julgando sem dúvida que as soldadas actuais eram perfeitamente indignas de seres inteligentes, formaram uma espécie de associação para se criarem benefícios suplementares; e estes consistem em apanhar cartas comprometedoras às amas e venderem-lhas por preços respeitáveis. O caso infeliz de uma senhora muito sensível que se viu obrigada a pagar por um bilhete de três linhas vinte e cinco contos de réis revelou a existência desta quadrilha amável.

Os negócios de cartas têm-se reproduzido com uma tal abundância que os jornais pedem a intervenção do parlamento e a criação de leis severas. Mas a melancolia do caso, quem jamais o diria?, é que as criadas tinham por associados, imaginem quem... Não, não podem imaginar! Tinham por associados os próprios amantes das amas. Sujeitos elegantes, de formas robustas e fisionomia simpática (tudo o que reclamam os compêndios de retórica em Portugal para se ser um bom orador), tinham por profissão impressionar senhoras de temperamento sentimental, provocar uma correspondência picante e deixar, por descuido, cair um bilhete diabólico nas mãos subtis de uma criada de quarto: esta reclama da senhora o preço do bilhete (havia uma tarifa: simples platonismo, quinhentas libras; rendez-vous, mil libras; alusões ao facto consumado, preços variáveis e em proporção com a fortuna da frágil esposa) e, obtida a soma, partilha-a com o

<sup>65</sup> FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2011, p. 201.

sedutor. É simples e prático. As senhoras sensíveis andam aterradas; será impossível, de ora em diante, o começar uma intriga poética antes de se ter a certeza que o cavalheiro não pertence a esta terrível sociedade, ou que, pelo menos, os seus preços são razoáveis. Não há fortuna que baste – se as senhoras têm de pagar por vinte e cinco contos cada bilhete inflamado. A ternura torna-se uma coisa tão cara, sobretudo a ternura ilegítima, que apenas as esposas dos mais poderosos banqueiros da Europa estão habilitadas a poder amar. E o que é mais curioso é que aos que pedem leis severas contra esta inteligente especulação sentimental respondem os homens práticos que diminuir o perigo do escândalo é aumentar implicitamente o pecado – e que esta terrível associação, sendo da mais alta moralidade indireta, em lugar de ser perseguida deve ser favorecida. Pobres senhoras sensíveis!<sup>66</sup>

A leitura desse fragmento de crônica nos leva a pensar que tanto a experiência inglesa de Eça de Queirós quanto a leitura do romance *Madame Bovary* podem ter servido de inspiração para a criação dos dramas de Luísa após o envolvimento com Basílio. De qualquer modo, o que podemos afirmar, portanto, é que o enredo de Luísa representa uma versão lusitana dessa temática mediante o episódio das cartas roubadas por Juliana. Desse modo, enquanto o romance de Flaubert é representativo da romanesca pós-1848 que desenvolveu plenamente a seriedade objetiva em suas tramas, a narrativa eciana, embora se orientasse pelos preceitos real-naturalistas, configurou-se representativa de um realismo quase sério. Isso porque o registro em *O primo Basílio* resulta um tanto caricaturesco, apesar do recurso a expedientes comuns ao realismo sério, como a descrição, os preenchimentos narrativos e o discurso indireto livre.

Esse desacordo entre a seriedade flaubertiana e a eciana é decorrente, como não poderia deixar de ser, das diferenças entre a matéria da sociedade francesa e a portuguesa na segunda metade do Oitocentos, pois, enquanto o capitalismo se desenvolvia em solo francês, Portugal vivia em uma economia basicamente agrária, como demonstra a síntese de José Hermano Saraiva:

A falta completa de equipamento e de quadros profissionais tornava impossível uma produção exportável. Ainda em 1840, quando a indústria de tecelagem europeia estava já por toda a parte equipada com teares mecânicos, um economista português – Franzini, que veio a ser ministro da Fazenda e foi autor de análises sobre o estado económico de Portugal – mostrava-se contrário à instalação de teares modernos, e a razão que dava era que ninguém os saberia manejar. Sem mão-de-obra, sem máquinas, sem

---

<sup>66</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. “XII Londres”. Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/eca-de-queiroz/cronicas-de-londres-6.php>>. Acesso em: 28 nov. 2011.



capitais, sem empresários, não havia indústria. A quase única fonte de riqueza era a terra e daí se arrancava o imposto e a renda que mantinha [sic] as camadas superiores.<sup>67</sup>

Tudo nos leva a crer que Eça de Queirós era consciente do atraso da economia portuguesa, pois ele vivenciou realidades bem distintas da vida europeia, tendo morado em Newcastle entre 1874 e 1879 e fixado residência em Paris em 1888, onde permaneceu até a sua morte em 1900. Assim, *O primo Basílio* foi escrito em um país no qual não se gastava tanto com “os direitos de alfândega”, expressão utilizada pelo próprio escritor dez anos depois da publicação desse romance:

Este novo consumo não é acompanhado de nova produção e recorre-se à importação para o satisfazer. “Importa-se tudo. Leis, ideias, filosofia, assuntos, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo paquete. A civilização custa-nos caríssima com os direitos de alfândega; e é em segunda mão, não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas.”, escreveu Eça, em 1888, n’*Os Maias*. Uns anos antes (1881), dizia Oliveira Martins: “Estrangeiros levam e trazem o que mandamos e recebemos por mar. Só o solo nos pertence, só o líquido do rendimento agrícola nos enriquece? Não; à fartura de uma população rural ignorante junta-se a opulência das classes capitalistas de Lisboa e das cidades do Norte, não mais cultas, porém mais videiras. Uma granja e um banco, eis o Portugal português. Onde está a oficina?”<sup>68</sup>

Ainda que essa exposição da dependência econômica e cultural portuguesa tenha surgido em *Os Maias*, publicado em 1888, podemos considerar que Eça talvez já tivesse compreendido a situação de seu país diante do panorama europeu antes mesmo da composição de *O primo Basílio*, pois o próprio romance parece abordar a civilização de importação com a presença de personagens como Basílio e a própria Luísa. Eis o que podemos depreender com a leitura desta passagem do romance:

“Que vida interessante a do primo Basílio!”, pensava. O que ele tinha visto! Se ela pudesse também fazer as suas malas, partir, admirar aspectos novos e desconhecidos, a neve nos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia dos romances – a Escócia e seus lagos taciturnos, Veneza e os seus palácios trágicos; aportar às baías, onde um mar luminoso e faiscante morre na areia fulva; e das cabanas dos pescadores, de teto chato, onde vivem as Grazielas, ver azularem-se ao longe as ilhas de

---

<sup>67</sup> SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1981, p. 285.

<sup>68</sup> Id., *ibid.*, p. 309.

nomes sonoros! E ir a Paris! Paris sobretudo! Mas qual! Nunca viajaria decerto; eram pobres; Jorge era caseiro, tão lisboeta!<sup>69</sup>

Basílio encantava Luísa também por ser um homem viajado, por ter chegado de Paris e ter trazido no pacote as vestimentas, os trejeitos e os hábitos parisienses, embora isso tudo fosse pintado com as cores caricaturais, próprias do realismo eciano. Ou seja, talvez a caricatura tenha representado a saída formal encontrada por Eça para trazer à ficção a dependência e o encantamento dos lusitanos com o que vinha de fora. É nesse sentido que se direciona este outro depoimento do autor:

O desejo mais natural do homem é saber o que vai em seu bairro e em Paris. Que importa o que sucede na Ásia Central, onde os russos se batem, ou na Austrália, onde há crise ministerial? O que se quer saber é o que fez ontem Gambetta, ou o que dirá amanhã o professor Tyndall. E com razão: a Ásia Central e a Austrália não ensinam nada, e Paris e Londres ensinam tudo.<sup>70</sup>

Não é desprovido de ironia que o próprio Eça de Queirós, nessa crônica publicada logo após a morte de Flaubert, trata de afirmar que Paris e Londres assumiam a tarefa de ensinar às outras localidades os mais diversos assuntos, pois, ainda segundo o romancista, “a verdade é que fora de Paris e Londres há também humanidade; Berlim não é uma floresta com uma população de seiscentos mil castanheiros; em Lisboa mesmo se encontra, de vez em quando, um homem”.<sup>71</sup> Apenas dois anos após a publicação de *O primo Basílio*, o romancista ironiza um dos aspectos mais marcantes das personalidades de Basílio e Luísa: o provincianismo que enaltece a vida parisiense.

É o caso de considerarmos a hipótese de que, mesmo sob a inspiração das obras real-naturalistas francesas posteriores à Revolução de 1848, Eça tenha realizado em seu segundo romance uma versão lusitana da seriedade objetiva lida naquela romanesca. Isso porque tanto o enredo de *O primo Basílio* quanto as crônicas do autor enunciam um romancista consciente do atraso e da posição periférica de Portugal no panorama europeu daquela segunda metade do século XIX. É nesse sentido que podemos interpretar a cena final do romance:

<sup>69</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio* [1878]. São Paulo: Núcleo, 1993, p. 49.

<sup>70</sup> Id. “Paris – Londres – O aniversário da Comuna – Flaubert” [1880]. In: *Ensaio*. Porto Alegre: Pradense, 2009, p.11.

<sup>71</sup> QUEIRÓS, loc.cit.

Porque enfim fossem francos: que tinha ela? Não queria dizer mal “da pobre senhora” que estava naquele horror dos Prazeres”, mas a verdade é que não era uma amante chique; andava em tipóias de praça: usava meias de tear; casara com um reles indivíduo de secretaria; vivia numa casinhola, não possuía relações decentes; jogava naturalmente o quino, e andava por casa com sapatos de orela; não tinha espírito, não tinha *toilette*... Que diabo!

Era um trambolho!

– Para um ou dois meses que eu estivesse em Lisboa ... – resmungou Basílio com a cabeça baixa.

– Sim, pra isso talvez. Como higiene! – disse Reinaldo com desdém.

E continuaram calados, devagar. Riram-se muito de um sujeito que passava governando atarantadamente dois cavalos pretos: – Que faetonte! Que arreios! Que estilo! Só em Lisboa!...

Ao fundo do Aterro voltaram; e o Visconde Reinaldo passando os dedos pelas suíças:

– De modo que estás sem mulher...

Basílio teve um sorriso resignado. E, depois de um silêncio, dando um forte raspão no chão com a bengala:

– Que ferro! Podia ter trazido a Alphonsine!

E foram tomar xerez à Taverna Inglesa.<sup>72</sup>

Nesse diálogo de Basílio com o seu amigo, a cena de encerramento do romance traz para o centro da ficção o registro tão caricato quanto irônico da mesma mentalidade criticada pelo autor em crônica de 1880, na qual afirmou que “a originalidade viva do universo está em Paris e em Londres: tudo mais é má imitação de província”.<sup>73</sup> Luísa representava, para ambos, uma imitação provinciana de Alphonsine, assim como Lisboa não estava à altura de Paris.

A seriedade objetiva de Eça de Queirós, em *O primo Basílio*, passa, portanto, pelo intento de compor um romance inspirado na ficção dos autores real-naturalistas franceses, como Flaubert, mas também não deixa de remeter aos expedientes encontrados na ficção de autores anteriores a essa geração, como Balzac. Augusto Meyer fez uma valiosa síntese sobre a proximidade entre a literatura de Eça e a de Balzac:

Tudo em Eça é modelado sobre o imediato, o palpável, o concreto. Feita a prova da leitura em voz alta, logo sentimos como a sua frase é quando muito abstração de estilo para ainda mais reforçar a sugestão de uma realidade sem segundas intenções. Pode a obra encostar-se a uma tese, para tomar impulso, e sabemos, pelo testemunho da correspondência e da biografia, que ele pertence à família inquieta de Balzac, esse comilão de teses. Mas a importância da sua arte está no desenho limpo, que se basta a si mesmo,

<sup>72</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio* [1878]. São Paulo: Núcleo, 1993, p. 271.

<sup>73</sup> Id. “Paris – Londres – O aniversário da Comuna – Flaubert” [1880]. In: *Ensaio*. Porto Alegre: Pradense, 2009, p. 10.

fixando a atenção em cada detalhe; e o seu lado forte é precisamente uma fraqueza da abstração — a caricatura.<sup>74</sup>

Para Meyer, Eça foi autor de uma obra modelada sobre o imediato, o palpável, o concreto ou, recordando os termos de Moretti, sobre a análise e a precisão. Acontece que as técnicas do estilo analítico, do discurso indireto livre e dos preenchimentos, bem como a intenção de dar forma a um registro objetivo e preciso da realidade, resultaram no romance queirosiano em textos cuja seriedade é desenhada por traços nem tão sérios assim, responsáveis “por uma fraqueza da abstração”, como a que se manifesta na caricatura de um Conselheiro Acácio e na de um Ernestinho, ambos personagens de *O primo Basílio*.

*O primo Basílio* nos conta a trajetória de um amor adúltero, narrado por um enredo no qual encontramos o artista medíocre (Ernestinho), o intelectual de fachada (Acácio), a beata supersticiosa (D. Felicidade), sem contar a romântica frágil (Luísa), o sedutor vaidoso (Basílio) e o convencional marido burguês (Jorge). Esse trecho por si só já compõe uma crítica à família burguesa como instituição, mas, além disso, é uma leitura um tanto quanto irônica da sociedade lisboeta de então, já que nada escapa à pena de Eça. Essas personagens e mais algumas outras, somadas a um enredo folhetinesco e a uma boa dose de discurso indireto livre, deram vez a um texto voltado ao detalhe, à precisão, em suma, à reprodução do cotidiano. Assim como em Balzac, em Eça também encontramos uma forma burguesa a serviço de uma trama que põe em xeque os valores burgueses.

No entanto, ainda que *O primo Basílio* estabeleça uma relação intertextual com os romances balzaquianos, ele enuncia uma intertextualidade mais clara com as narrativas de Flaubert, como comprova a presença do discurso indireto livre ao longo do texto:

De resto fora uma criancice; ela mesma, às vezes, ria, recordando as pieguices ternas de então, certas lágrimas exageradas! Devia estar mudado o primo Basílio. Lembrava-se bem dele — alto, delgado, um ar fidalgo, o pequenino bigode preto levantado, o olhar atrevido, e um jeito de meter as mãos nos bolsos das calças fazendo tilintar o dinheiro e as chaves! *Aquilo* começara em Sintra, por grandes partidas de bilhar muito alegres, na quinta do tio João de Brito, em Colares. Basílio tinha chegado então da Inglaterra: vinha muito bife, usava gravatas escarlates passadas num anel de ouro, fatos de flanela branca, espantava Sintra! Era na sala de baixo pintada a oca, que tinha um ar antigo e morgado; uma grande porta envidraçada abria para o jardim, sobre três degraus de pedra. Em roda do repuxo havia romãzeiras, onde ele apanhava flores escarlates. A folhagem verde escura e polida dos arbustos de camélias fazia ruazinhas sombrias; pedaços de sol faiscavam,

<sup>74</sup> MEYER, Augusto. “Eça” [1956]. In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 226.

tremiam na água do tanque; duas rolas, numa gaiola de vime, arrulhavam docemente; – e, no silêncio aldeão da quinta, o ruído seco das bolas de bilhar tinha um tom aristocrático.

Depois, vieram todos os episódios clássicos dos amores lisboetas passados em Sintra: os passeios em Sitiais ao luar, devagar, sobre a relva pálida, com grandes descansos calados no Penedo da Saudade, vendo o vale, as areias ao longe, cheias de uma luz saudosa, idealizadora e branca; as sextas quentes, nas sombras da Penha Verde, ouvindo o rumor fresco e gotejante das águas que vão de pedra em pedra; as tardes na várzea de Colares, remando num velho bote, sobre a água escura da sombra dos freixos – e que risadas quando iam encalhar nas ervagens altas, e o seu chapéu de palha se prendia aos ramos baixos dos choupos!<sup>75</sup>

Acabamos de ler uma descrição impessoal e objetiva engendrada com o auxílio de um estilo indireto livre que se manifesta em uma realização que lembra muito o nivelamento entre a voz individual e o tom “abstrato e suprapessoal do narrador”.<sup>76</sup> Basta ler atentamente a primeira frase desse trecho, pois, quando se enuncia que “ela mesma, às vezes, ria, recordando as pieguices ternas de então, certas lágrimas exageradas!”, será que podemos discernir quem achava que as “certas lágrimas” eram “exageradas”? Será essa uma passagem exemplar da mescla de vozes que estruturam o discurso indireto livre?

Não bastasse a presença do indireto livre, este fragmento também é paradigmático do método descritivo de Eça neste romance, visto que ele traça minuciosamente a reprodução do cenário em que teve início o amor de Luísa e Basílio. Além da descrição da sala de baixo da quinta do tio João de Brito, há um retrato das paisagens que abrigavam os episódios dos amores lisboetas. Um mesmo ânimo perscrutador dá o tom da cena na qual Leopoldina chega à casa de Luísa:

O que a trazia era perguntar-lhe a morada da francesa que lhe fazia os chapéus. E há tanto tempo que a não via, já tinha saudades também!

- Mas não imaginas! Que calor! Venho morta.

E deixou-se cair sobre a almofada do sofá, encalmada, com um sorriso aberto, mostrando os dentes brancos e grandes.

Luísa disse-lhe a morada da francesa, gabou-lha: era barateira e tinha bom gosto. Como a sala estava escura foi entreabrir um pouco as portadas da janela. Os estofos das cadeiras e as bambinelas eram de repes verde-escuro; o papel e o tapete com desenhos de ramagens tinham o mesmo tom, e naquela decoração sombria destacavam muito – as molduras douradas e pesadas de duas gravuras (a *Medéia* de Delacroix e a *Mártir* de Delaroche), as encadernações escarlates de dois vastos volumes do Dante de G. Doré e

<sup>75</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio* [1878]. São Paulo: Núcleo, 1993, p. 19.

<sup>76</sup> MORETTI, op.cit., 848.

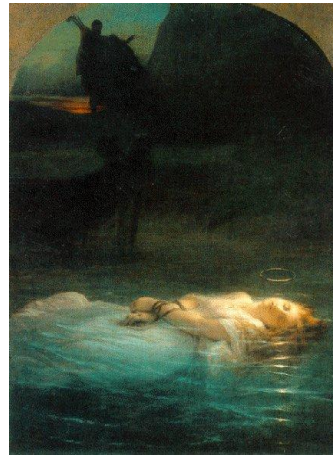
entre as janelas o oval de um espelho onde se refletia um napolitano de *biscuit* que, na consola, dançava a tarantela.

Por cima do sofá pendia o retrato da mãe de Jorge, a óleo. Estava sentada, vestida ricamente de preto, direita no seu corpete espartilhado e seco: uma das mãos, de um lívido morto, pousava nos joelhos sobrecarregada de anéis; a outra perdia-se entre as rendas muito trabalhadas de um mantelete de cetim; e aquela figura longa, macilenta, com grandes olhos carregados de negro, destacava sobre uma cortina escarlate, corrida em pregas copiosamente quebradas, deixando ver para além céus azulados e redondezas de arvoredos.<sup>77</sup>

Aqui todo o ambiente é pintado em suas filigranas, de modo que ficamos sabendo que Leopoldina sorriu mostrando à amiga “dentes brancos e grandes” e, como essa, somos informados de outras minúcias descritivas desnecessárias, bem à moda do estilo sério que motiva ainda a apresentação da decoração da sala de Luísa. Entre uma informação e outra, entre o detalhe dos estofos da cadeira e o retrato da parede, o narrador nomeia as duas gravuras que faziam companhia à mãe de Jorge:



**Figura 2:** Eugène Delacroix. *Medeia*. 1838. Paris, Museu do Louvre.



**Figura 3:** Paul Delaroche. *A jovem Mártir*. 1855. Paris, Museu do Louvre.<sup>78</sup>

A primeira delas é a *Medeia* de Delacroix, e a segunda, *A jovem Mártir* de Delaroche. Em cada uma das telas enxergamos o sofrimento e a desventura feminina, pois em *Medeia*

<sup>77</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio* [1878]. São Paulo: Núcleo, 1993, p. 22.

<sup>78</sup> Figura 2: disponível em: <<http://historicartgallery.com/store/index.php/artists/delacroix/delacroix-medeia-killing-her-sons-glicee-art-reproduction-on-stretched-canvas.html>>. Acesso em: 24. nov. 2011.

Figura 3: disponível em: <<http://pt.wahoo.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8BWUXB>>. Acesso em: 24 nov. 2011.

figura a interpretação de Delacroix para a clássica tragédia de Eurípides na qual a personagem que dá nome à obra, em vingança ao amor contrariado, sacrifica os filhos. É o retrato de uma dor levada ao extremo de materializar-se na crueldade mórbida da extrema negação do instinto materno. É preciso considerar que o próprio título do quadro abre caminho para a sua interpretação, pois, se não fosse por ele, a cena representada nesta tela poderia estar marcada por uma clara ambiguidade, pois nada impediria que o espectador interpretasse que essa mesma mulher está defendendo os seus filhos de algo ou alguém.

A mesma dupla orientação da leitura da tela pode acontecer se não atentarmos à sugestão do título de *A jovem Mártir*, já que a figura feminina está representada de modo que cabe ao observador interpretar a situação ilustrada. Quem observa a tela pode perguntar-se se o semblante da jovem, juntamente às suas vestes brancas e à auréola que parece pairar sobre o seu rosto, transmite uma ideia de santidade. Ou ainda questionar se ela está morta ou viva, bem como se ela será salva pelo cavaleiro que pode ser percebido em meio às sombras no canto esquerdo da tela ou foi colocada nessa situação por ele. Não bastassem as duas imagens dos pintores românticos, o narrador ainda nos informa que na sala de Luísa também havia as ilustrações de Doré da *Divina Comédia* de Dante.

A presença decorativa dessas duas gravuras que ilustram o sofrimento de figuras femininas parecem anunciar o final trágico de Luísa, fornecendo ao leitor um indício, bem ao gosto naturalista, do destino reservado àquelas que se deixam levar por paixões. A romântica Luísa pagaria o preço de seu romantismo assim como a sua antecessora Ema Bovary. Ou seja, em meio à descrição da sala de Jorge e Luísa, a referência a quadros de artistas românticos parece colaborar no processo de composição de um romance com levada real-naturalista, uma vez que a identificação do desfecho da personagem com o das mulheres retratadas reforça a tese de que não havia mais espaço para o romantismo. Mais adiante, outra cena que dá concretude ao compromisso realista de Eça é a que segue:

O quarto era baixo, muito estreito, com o teto de madeira inclinado; o sol, aquecendo todo o dia as telhas por cima, fazia-o abafado como um forno; havia sempre à noite um cheiro requentado de tijolo escandecido. Dormia num leito de ferro, sobre um colchão de palha mole coberto de uma colcha de chita; da barra da cabeceira pendiam os seus bentinhos e a rede enxovalhada que punha na cabeça; ao pé tinha preciosamente a sua grande arca de pau, pintada de azul, com uma grossa fechadura. Sobre a mesa de pinho estava o espelho de gaveta, a escova de cabelos enegrecida e despelada, um pente de osso, as garrafas de remédio, uma velha pregadeira de cetim amarelo, e, embrulhada num jornal, a cuja de retrós dos domingos. E o único adorno das paredes sujas, riscadas da cabeça de fósforos – era uma litografia de Nossa Senhora das Dores por cima da cama, e um daguerreótipo

onde se percebia vagamente, no reflexo espelhado da lâmina, os bigodes encerados e as divisas de um sargento.<sup>79</sup>

Esse era o quarto de Juliana, e essas eram as condições nas quais a empregada de Luísa passava a maior parte do tempo em que não estava trabalhando. A análise de Auerbach a respeito da técnica descritiva de Balzac ao tratar da harmonia entre a pensão Vauquer e a sua proprietária encaixa-se perfeitamente ao procedimento de Eça de Queirós nesta passagem em que nos apresenta o quarto de Juliana, pois:

A descrição é feita sob um motivo principal, que é repetido várias vezes: o motivo da harmonia entre a sua pessoa, por um lado, e o espaço que se encontra a pensão que dirige, a vida que leva, pelo outro; em poucas palavras, a harmonia entre a sua pessoa e aquilo que nós (e às vezes também já Balzac) chamamos de meio. Esta harmonia é sugerida de forma mais penetrante: em primeiro lugar, o aspecto gasto, gordo, sujamente quente e sexualmente repulsivo do seu corpo e das suas roupas, o que concorda com o ar da habitação, que ela respira sem nojo; pouco mais tarde, em ligação com o rosto e com os gestos faciais, o motivo é considerado de forma um pouco mais moralista, a saber, acentuando energicamente a relação mútua entre pessoa e meio: *sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne.*<sup>80</sup>

É uma forma eloquente esta de identificar e mostrar traços da personagem pela apresentação de seu mundo material, já que Luísa traz em si um lado tão sombrio e trágico quanto as ilustrações de sua sala, assim como Juliana introjetou a brutalidade e a feiura do quarto em que dormia. Assim, lemos na passagem que descreve o quarto da criada um procedimento bem balzaquiano de espelhar a situação social das personagens nas suas vestimentas e nos ambientes pelos quais circulam.

Ao mesmo tempo, porém, que tecia este tipo de descrição comprometida com a personalidade das personagens, Eça de Queirós também compunha fragmentos descritivos que pareciam ter como motivação um projeto de um realismo diverso daquele que lhe servia de inspiração. Isso porque, ao dar tratamento ficcional à realidade, além de descrever toaletes e cenários relevantes para o desenvolvimento do enredo ou para a formação da personagem, ele também arquitetava cenas como esta:

<sup>79</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio* [1878]. São Paulo: Núcleo, 1993, p. 51.

<sup>80</sup> AUERBACH, op.cit., p. 421.



Estavam parados ao pé da confeitaria. Na vidraça, por trás deles, emprateirava-se uma exposição de garrafas de malvasia com os seus letreiros muito coloridos, transparências avermelhadas de gelatinas, amarelidões enjoativas de doces de ovos, e queques de um castanho-escuro tendo espetados cravos tristes de papel branco ou cor-de-rosa. Velhas natas lívidas amolentavam-se no oco dos folhados; ladrilhos grossos de marmelada esbeçavam-se ao calor; as empadinhas de marisco aglomeravam as suas crostas ressequidas. E no centro, muito proeminente numa travessa, enroscava-se uma lampreia de ovos medonha e bojuda, com o ventre de um amarelo ascoroso, o dorso malhado de arabescos de açúcar, a boca escancarada; na sua cabeça grossa esbugalhavam-se dois horríveis olhos de chocolates; os seus dentes de amêndoa ferravam-se numa tangerina de chila; e em torno do monstro espapado moscas esvoaçavam.<sup>81</sup>

Acompanhamos nesse trecho narrado com o auxílio do discurso indireto livre a descrição caricata de uma rebaixada confeitaria de Lisboa, com as “suas amarelidões enjoativas de doces de ovos” e com os “ladrilhos grossos de marmelada” que “esbeçavam no ar”. O narrador parece olhar com certa superioridade para o ambiente descrito, de tal modo que podemos pensar que, se para Moretti, os preenchimentos são dignificados pela repetição, porque foram eles “a única e verdadeira invenção narrativa do século XIX”,<sup>82</sup> *O primo Basílio* não passou incólume a essa técnica narrativa, pois também trouxe o cotidiano para o primeiro plano, com a diferença determinante de que, nesse romance queirosiano, diversas vezes os preenchimentos são narrados caricaturalmente.

Aproveitando o mote, convém lembrar que Balzac também relata pormenorizadamente os componentes das refeições de suas personagens por meio de cenas descritivas que podem auxiliar na compreensão profunda das suas situações econômicas, como nos mostra a seguinte passagem:

Esse estabelecimento célebre consistia então em duas salas dispostas em esquadro, longas, estreitas e baixas, com aberturas, uma, para a praça de Sorbona, outra, para a rua Nova de Richelieu; ambas mobiliadas com mesas vindas de algum refeitório abacial, porque seu comprimento tinha qualquer coisa de monástico, e os talheres eram postos com os guardanapos dos pensionistas passados em argolas metálicas numeradas. Flicoteaux I não mudava as toalhas senão aos domingos; mas Flicoteaux II, diz-se, trocava-as duas vezes por semana desde que a concorrência passou a ameaçar a sua dinastia. O restaurante é uma oficina com seus utensílios e não uma sala de festins com sua elegância e seus prazeres: dele todos saem rapidamente. Dentro os movimentos são desenvoltos. Os garçons vão e vêm sem

<sup>81</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio* [1878]. São Paulo: Núcleo, 1993, p. 87.

<sup>82</sup> MORETTI, op.cit., p. 840.

descanso, todos estão ocupados, são todos necessários. As iguarias são pouco variadas. A batata ali é infalível; não houvesse uma só batata na Irlanda, faltasse ela em toda a parte, que em casa de Flicoteaux se encontraria. Há trinta anos que ela ali se apresenta sob a loira cor amada de Ticiano, polvilhada de verdura picada, gozando de um privilégio invejado pelas mulheres: tal qual foi vista em 1814, assim será encontrada em 1840. As costeletas de carneiro e o filé de boi são para o cardápio desse estabelecimento o que o tetrax e o filé de esturjão são para o Véry: iguarias extraordinárias que têm de ser encomendadas já pela manhã. A fêmea do boi ali domina e seu filho abunda sob os aspectos mais engenhosos. Quando a pescada e a cavala dão às costas do oceano, vão parar na casa de Flicoteaux. Ali, tudo está em relação com as vicissitudes da agricultura e os caprichos das estações francesas. Aprendem-se ali coisas de que nem suspeitam os ricos e os ociosos, os indiferentes às fases da natureza. O estudante residente no Bairro Latino tem ali a mais exata consciência do tempo; sabe quando os feijões e as ervilhas granam bem, quando o mercado regorgita de couves, qual a salada que ali abunda e se a beterraba enfezou. Uma velha calúnia, repetida ao tempo em que Luciano frequentava o Flicoteaux, consistia em atribuir a aparição dos bifés a alguma mortandade de cavalos. Poucos restaurantes parisienses oferecem tão belo espetáculo.<sup>83</sup>

A citação foi longa, mas necessária para mostrar o apego detalhista balzaquiano e seu efeito na narrativa, pois, quando acompanhamos essa refeição de Rubempré em *As ilusões perdidas*, já dividimos com ele a experiência de sentarmos a uma mesa elegante do Véry. Tudo acontece de maneira que, ao conhecermos esse outro restaurante, imaginamos o quanto o poeta ambicioso de Angoulême se sente rebaixado. Há, pois, uma motivação interna à narrativa para a demora na descrição. É uma situação diversa daquela representada pela descrição da gelatina e dos fios de ovos da confeitaria em Lisboa, tendo em vista que, no romance de Eça, a técnica do preenchimento enuncia o risível da sociedade lisboeta com a presença constante do tom caricatural.

No encerramento do romance balzaquiano publicado em plena Monarquia de Julho, Rastignac, ainda mexido pela morte desamparada do velho Goriot, volta-se para Paris e proclama aquele “Agora, nós!”<sup>84</sup> próprio de quem já tinha vivido o suficiente para se ter como conhecedor das dores e delícias de viver naquela sociedade. Em *O primo Basílio*, romance ambientado em um país periférico no panorama europeu de então e escrito com pretensões realistas, o personagem homônimo volta-se para Lisboa e lamenta não contar com a presença

<sup>83</sup> BALZAC, Honoré de. *As ilusões perdidas* [1837]. Tradução de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 110-111.

<sup>84</sup> Id. *O pai Goriot* [1835]. Tradução de Gomes da Silveira, Vidal de Oliveira e Berenice Xavier. Porto Alegre: Editora Globo, 1949, p. 230.

da amante francesa, indo, por fim, “tomar xerez à Taverna Inglesa”.<sup>85</sup> O “Agora, nós!” de Basílio não se destina, portanto, a Lisboa, atrasada e periférica demais para ele.

---

<sup>85</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio* [1878]. São Paulo: Núcleo, 1993, p. 271.

## 2 A LITERATURA OITOCENTISTA BRASILEIRA PELA PERSPECTIVA DE MACHADO DE ASSIS

Ao estudarmos a obra de um autor que, como Machado de Assis, exerceu tanto o papel de escritor quanto o de crítico da literatura na qual suas obras eram veiculadas, faz-se necessária a reconstituição, ainda que breve, da sua compreensão sobre o contexto do qual sua produção literária fazia parte. Por isso, antes mesmo de iniciar a discussão sobre o romance *Quincas Borba*, será empreendida uma síntese do entendimento de Machado sobre o panorama literário da segunda metade do século XIX com a análise dos artigos “O passado, o presente e o futuro da literatura”, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, “Eça de Queirós: *O primo Basílio*” e, por fim, “A nova geração”.

### 2.1 “O passado, o presente e o futuro da literatura”

Trataremos aqui de um texto crítico de Machado de Assis veiculado em *Marmota Fluminense*, jornal de moda e variedades do século XIX. Nesse ensaio, Machado faz uma espécie de balanço da situação da literatura brasileira e, não se contentando em situar a crítica na produção literária de até aquele momento (o texto foi publicado em 9/4/1858), o futuro autor de *Quincas Borba* vai além, esboçando ainda algumas projeções sobre a arte da qual viria a ser mestre. Considerados os dados, temos nesse ensaio um jovem crítico literário – Machado contava 18 anos – que até então tinha trabalhado como aprendiz de tipógrafo e revisor de provas, bem como publicado alguns poemas em periódicos como a mesma *Marmota Fluminense* na qual foi publicado o ensaio que analisaremos.

Autor e crítico em início de carreira foi o Machado de Assis que veio à baila neste texto que surpreende pela construção da argumentação e pelo conhecimento do panorama literário brasileiro, mesmo que, por vezes, manifeste certa ingenuidade ou uma passionalidade próprias da idade do autor. Dividido em três partes, o ensaio começa trazendo à discussão aquelas que seriam, para o jovem Machado, as duas faces bem distintas da sociedade

civilizada: a literatura e a política. Ambas seriam uma “dupla púrpura de glória e martírio”.<sup>1</sup> Uma seria, logo, complementar à outra, pois a poesia “é a manifestação eloquente de uma raça heróica que lutava contra a indiferença da época, sob o peso das medidas despóticas de um governo absoluto e bárbaro”.<sup>2</sup>

Cabia, portanto, aos poetas e aos políticos o exercício das “virtudes humanitárias”<sup>3</sup> que elevariam a pátria. Não era pouca a responsabilidade nem de uns nem de outros, e o ensaísta tinha ciência disso, pois afirmava que a sociedade contemporânea não estimulava os revolucionários políticos, assim como também não apoiava os rebeldes das artes. A causa disso estaria associada ao período colonial, pois “parece que o terror de uma época colonial inoculava nas fibras íntimas do povo o desânimo e a indiferença”.<sup>4</sup> Essa acomodação literária, fruto do desânimo e da indiferença, devia-se, entre outros fatores, ao fato de a poesia de então apresentar “um caráter essencialmente europeu”.<sup>5</sup> Como podemos perceber, o comodismo era ditado pela adoção de uma atitude colonizada:

A poesia de então tinha um caráter essencialmente europeu. Gonzaga, um dos mais líricos poetas da língua portuguesa, pintava cenas da Arcádia, na frase de Garret, em vez de dar uma cor local às suas liras, em vez de dar-lhes um cunho puramente nacional. Daqui surgiu uma grande perda: a literatura escraviza-se, em vez de criar um estilo seu, de modo a poder mais tarde influir no equilíbrio literário da América.<sup>6</sup>

Do alto de seus 18 anos, apresenta-se aqui um crítico literário que, vinte e três anos antes de publicar *Memórias póstumas de Brás Cubas* e, antes mesmo de iniciar a sua trajetória como romancista, já tinha entendido, como acabamos de ler nesse último fragmento, que um autor brasileiro para ser grande precisaria criar um estilo seu, para, quem sabe assim, “poder mais tarde influir no equilíbrio literário da América”. Nesse ensaio, portanto, Machado de Assis demonstra ter equacionado a síntese das literaturas orientadoras no jardim das Musas ao

---

<sup>1</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O passado, o presente e o futuro da literatura.” [1858] In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p. 1002.

<sup>2</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

<sup>3</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

<sup>4</sup> Id., *ibid.*, p. 1003.

<sup>5</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

<sup>6</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

sugerir a valorização do nacional. Na esteira desse raciocínio, ele propõe uma “revolução intelectual” para que a nossa literatura pudesse revelar-se independente da “influência poderosa da literatura portuguesa”.<sup>7</sup>

Para uma literatura escravizada, a revolução intelectual, eis a proposta de um jovem crítico que não andava alheio aos ideais românticos. Esse mesmo crítico, anos mais tarde, viria a desestabilizar justamente esse panorama contra o qual estava se rebelando em 1858. Por que não poderíamos dizer que *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* fizeram justamente o mesmo que Machado aponta como sendo o acerto de *Uraguai*, de Basílio da Gama? Diz nosso autor no ensaio em análise que “Gama escreveu um poema, se não puramente nacional, ao menos nada europeu”; ou seja, para ele, Basílio da Gama teria realizado a síntese entre a influência arcádica europeia e o tratamento nacional de “um verdadeiro talento, inspirado pelas ardências vaporosas do céu tropical”.<sup>8</sup>

O Joaquim Maria Machado de Assis que estava trilhando a sua caminhada de autor iniciante, publicando poemas no jornal de Paula Britto, a despeito do fervor juvenil, compartilhava as crenças românticas de que a transplantação de estéticas impostas por escolas literárias não renderia a formação de uma literatura, de fato, brasileira. Estávamos já nos meados do século XIX, de modo que, naquela altura da vida nacional, o público leitor já tinha conhecido a *Moreninha* (1844), *Cinco minutos* (1856), *A viuvinha* (1857) e *Memórias de um sargento de milícias* (1853), mas não havia experimentado ainda a leitura de *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), por exemplo.

Mais do que um apanhado de datas, temos de reconhecer, nesses dados cronológicos, o horizonte literário a partir do qual estava falando Machado, pois, ainda que estivesse tratando de poesia, em mais de um momento sua argumentação adota o vocábulo genérico “literatura”. Ou seja, era bem provável que, ao analisar poetas como Basílio da Gama e José Bonifácio, o futuro Bruxo do Cosme Velho estivesse encobrendo a intenção de problematizar a literatura como um todo. Além do mais, convém analisarmos a discussão empreendida por Machado na tentativa de estender as ideias expostas acerca da poesia brasileira ao panorama da narrativa nacional de então.

---

<sup>7</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O passado, o presente e o futuro da literatura.” [1858]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p. 1003.

<sup>8</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

Já vimos que o nosso autor argumentava que Gonzaga “pintava cenas da Arcádia, na frase de Garret”<sup>9</sup>, realizando, assim, uma literatura sem cunho nacional. Desse modo, não poderíamos agora pensar que Joaquim Manuel de Macedo e *A Moreninha* (1844) ou o José de Alencar de *A viúvinha* (1857) foram responsáveis pela autoria de obras com os mesmos traços de importação inscritos em cada uma das suas linhas? Assim como não podemos afirmar que algum romance nacional publicado antes de 1858 teve o mérito de ser nada europeu, mesmo não sendo puramente nacional.

Na esteira da reflexão machadiana, fica esta outra questão: será que a literatura brasileira encontrou em sua forma versificada o caminho da identidade nacional? Interrogação essa que demonstra a complexidade do pensamento crítico de Machado de Assis, a qual é analisada também por Massa:

Aos dezenove anos já manipulava ideias e conceitos. Depois de aprender o jogo da retórica poética, assimilava agora o da retórica raciocinante. Machado de Assis descobria, desta maneira, os mecanismos do espírito. Nele, a inteligência já se mostrava como a sutil capacidade de abarcar, com uma só olhada, o conjunto de um problema, sem dele negligenciar qualquer aspecto, descobrindo até mesmo um ângulo que escapara à perspicácia dos outros.<sup>10</sup>

Assim como podemos considerar que Machado talvez já dominasse a retórica poética e a raciocinante, também é possível depreendermos que ele tinha uma visada de conjunto do quadro formado pela literatura brasileira até aquele momento. Isso porque na conta literária machadiana entravam nomes como o de José Bonifácio, que, conforme o autor de *Crisálidas*, era autor de odes magníficas e que “seria poeta se fosse menos político, mas não seria talvez tão conhecido das classes inferiores”.<sup>11</sup> Esse é o ponto no qual o ensaísta não hesita em atacar a deficiência educacional como impedimento para que o poeta chegue ao coração patriota de um lavrador assim como chegam os políticos, pois “a *ode* não chega ao tugúrio do lavrador. A razão é clara: faltam-lhe os conhecimentos, a educação necessária para compreendê-la”.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O passado, o presente e o futuro da literatura.” [1858]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p. 1003.

<sup>10</sup> MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 199.

<sup>11</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

<sup>12</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

Temos aqui, portanto, uma variação de um tema tão caro a Machado: a desconsideração da sociedade brasileira com a educação do povo.

Não contente em louvar os dotes poéticos de José Bonifácio, Machado ainda comenta elogiosamente os feitos dos Andradas, os quais “foram a trindade simbólica da inteligência, do patriotismo, e da liberdade”. Com a referência a eles, enaltece a “regeneração da pátria” resultante da Independência política ocorrida em 1822 e afirma que eles tinham legado ao país uma “geração fecunda de prodígios”, dentre eles, “Sousa Caldas, S. Carlos e outros muitos foram também astros luminosos daquele firmamento literário”.<sup>13</sup> À medida que a argumentação de Machado progride, podemos perceber o entusiasmo meio desmedido do crítico em ação. Prova disso é o trecho da segunda parte do ensaio que transcrevemos a seguir:

Uma revolução literária e política fazia-se necessária. O país não podia continuar a viver debaixo daquela dupla escravidão que o podia aniquilar. A aurora de 7 de Setembro de 1822 foi a aurora de uma nova era. O grito do Ipiranga foi o – *Eureka* – soltado pelos lábios daqueles que verdadeiramente se interessam pela sorte do Brasil cuja felicidade e bem-estar procuravam. O país emancipou-se. A Europa contemplou de longe esta regeneração política, esta transição súbita da servidão para a liberdade, operada pela vontade de um príncipe e de meia dúzia de homens eminentemente patriotas. Foi uma honrosa conquista que nos deve encher de glória e de orgulho; e é mais que tudo uma eloquente resposta às interrogações pedantescas de meia dúzia de cétricos da época: *o que somos nós?* Havia, digamos de passagem, no procedimento do fundador do império um sacrifício heróico, admirável e pasmoso. Dois tronos se erguiam diante dele: um, cheio de tradições e de glórias; o outro, apenas saído das mãos do povo, não tinha passado, e fortificava-se só com uma esperança no futuro! Escolher o primeiro era um duplo dever, como patriota e como príncipe. Aquela cabeça inteligente devia dar o seu quinhão de glória ao trono de D. Manuel e D. João II. Pois bem! ele escolheu o segundo, com o qual nada ganhava, e ao qual ia dar muito. Há poucos sacrifícios como este.<sup>14</sup>

Na leitura desse extenso fragmento, verificamos que a imagem da escravidão é repetida pelo crítico para, novamente, reivindicar a tal revolução literária e política. Ele desejava um 7 de setembro das artes, uma outra emancipação semelhante àquela na qual o imperador tinha se decidido pelo Brasil, o que, para um romântico Machado, foi interpretado como um ato de sacrifício. A emancipação literária, contudo, não seria assim tão fácil:

<sup>13</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O passado, o presente e o futuro da literatura.” [1858]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p. 1003.

<sup>14</sup> Id., *ibid.*, p. 1004.



Mas após o *fiat* político, devia vir o *fiat* literário, a emancipação do mundo intelectual, vacilante sob a ação influente de uma literatura ultramarina. Mas como? É mais fácil regenerar uma nação, que uma literatura. Para esta não há gritos de Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado.<sup>15</sup>

O mais importante neste último trecho da exposição é o fato de Machado ter afirmado que a literatura brasileira era “vacilante sob a ação influente de uma literatura ultramarina”, pois, “vacilar” significa “oscilar, movimentar-se” e, nesse caso, isso equivalia a dizer que a literatura brasileira ainda estava sendo pautada pelas influências europeias. Tratava-se de uma realidade que não seria modificada por um grito do Ipiranga ou por um momento específico da vida literária. Ao contrário, o *fiat* literário seria vagaroso, como acabou comprovando a nossa história.

Esse texto de um jovem crítico reclamava uma sociedade compassiva, que exercesse o dever de acolher o talento, enfim, que lutasse pela inteligência, uma vez que inteligência e progresso material eram complementares. Até Chateaubriand foi mobilizado pelo crítico para reforçar o seu ponto de vista, que parecia estar reivindicando uma valorização que temia não alcançar, caso a mentalidade de seus contemporâneos continuasse a mesma. Foi esse o sentimento que inspirou a seguinte formulação:

O que nós queremos, o que querem todas as vocações, todos os talentos da atualidade literária, é que a sociedade não se lance exclusivamente na realização desse progresso material, magnífico pretexto de especulação, para certos espíritos positivos que se alentam no fluxo e refluxo das operações monetárias. O predomínio exclusivo dessa realeza parva, legitimidade fundada numa letra de câmbio, é fatal, bem fatal às inteligências; o talento pede e tem também direito aos olhares piedosos da sociedade moderna: negar-lhos é matar-lhe todas as aspirações, é nulificar-lhe todos os esforços aplicados na realização das ideias mais generosas, dos princípios mais salutarres, e dos germens mais fecundos do progresso e da civilização.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p. 1004.

<sup>16</sup> Id., *ibid.*, p. 1004-1005.

Como Jean-Michel Massa já havia afirmado, o Machado de 1858 já era um autor que “manipulava ideias e conceitos”<sup>17</sup>, e, indo um pouco mais além, por que não dizermos que já manipulava a verve irônica que seria uma de suas marcas? É o que nos leva a pensar o modo como ele formulou o texto do último trecho citado, pois enunciar “o predomínio exclusivo desta realza parva, legitimidade fundada numa letra de câmbio!” é não temer arriscar-se pelas veredas do comentário irônico.

Contra o “doloroso indiferentismo” que poderia levar aquela geração “a um marasmo apático, sintoma doloroso de uma decadência prematura”, Machado propõe que o literato participe da vida em sociedade, pois a “literatura não pode ser perfeitamente um culto, um dogma intelectual, e o literato não pode aspirar a uma vida independente, mas sim tornar-se um homem social”<sup>18</sup>. Seria, portanto, esse homem social, atento às causas de seu tempo, que transformaria com engenho e arte os horizontes literários, pois, conforme o registro de Machado realizado neste ensaio, não havia uma existência “fecunda e progressiva” do romance nem do drama. Quanto ao romance, assunto de particular interesse nesta tese, o autor de *Quincas Borba* enuncia o seguinte diagnóstico:

Ninguém que for imparcial afirmará a existência das duas primeiras entre nós; pelo menos, a existência animada, a existência que vive, a existência que se desenvolve fecunda e progressiva. Raros, bem raros, se têm dado ao estudo de uma forma tão importante como o romance; apesar mesmo da convivência perniciosa com os romances franceses, que discute, aplaude e endeusa a nossa mocidade, tão pouco escrupulosa de ferir as susceptibilidades nacionais.<sup>19</sup>

A tímida existência da forma romanesca se configurava muito pelos reflexos da importação dos franceses, que eram discutidos, aplaudidos e endeusados pela nossa mocidade em prejuízo do desenvolvimento do gênero de modo que não ferisse “as susceptibilidades nacionais”. Aqui Machado está se referindo à recepção laudatória, isenta de espírito crítico, que pudesse “influir no equilíbrio literário da América”.<sup>20</sup> Machado aponta, assim, a falta de

---

<sup>17</sup> MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 199.

<sup>18</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O passado, o presente e o futuro da literatura.” In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p. 1005.

<sup>19</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

<sup>20</sup> Id., *ibid.*, p. 1003.

maturidade do processo local, tanto que as suas queixas não se restringiam ao romance, estendendo-se ainda ao teatro nacional, conforme podemos acompanhar no trecho a seguir:

Passando ao drama, ao teatro, é palpável que a esse somos o povo mais parvo e pobretão entre as nações cultas. Dizer que temos teatro, é negar um fato; dizer que não o temos, é publicar uma vergonha. E todavia assim é. Não somos severos: os fatos falam bem alto. O nosso teatro é um mito, uma quimera. E nem se diga que queremos que em tão verdes anos nos ergamos à altura da França, a capital da civilização moderna; não! Basta que nos modelemos por aquela renascente literatura que floresce em Portugal, inda ontem estremecendo ao impulso das erupções revolucionárias.<sup>21</sup>

A ideia expressa neste fragmento pode muito bem ser aproximada daquele famoso trecho de Antonio Candido anteriormente mencionado, já que, de certa forma, o nosso romancista estava afirmando que não era necessário chegarmos à altura das irrupções revolucionárias francesas, pois bastaria nos aproximarmos das conquistas dos portugueses. Paradoxalmente, para deixarmos de ser um galho secundário de um arbusto de segunda ordem, deveríamos buscar inspiração no posicionamento desse mesmo arbusto. É a dialética machadiana em sua mais tenra juventude.

Em seguida, a verve crítica de Machado volta-se para a cultura brasileira de consumir traduções de peças francesas “sem o mérito da localidade e cheias de equívocos”.<sup>22</sup> É justo quando entra nesse assunto que o crítico carrega as tintas da reprovação da postura cultural brasileira:

É fora de dúvida, pois, que ao não existir no povo a causa desse mal, não pode existir senão nas direções e empresas. Digam o que quiserem, as direções influem neste caso. As tentativas dramáticas naufragam diante deste czariato de bastidores, imoral e vergonhoso, pois que tende a obstruir os progressos da arte. A tradução é o elemento dominante, nesse caos que devia ser a arca santa onde a arte pelos lábios dos seus oráculos falasse às turbas entusiasmadas delirantes. Transplantar uma composição dramática francesa para a nossa língua, é tarefa de que se incumbe qualquer bípede que entende letra redonda. O que provém daí? O que se está vendo. A arte tornou-se uma indústria; e à parte meia dúzia de tentativas bem sucedidas sem dúvida, o nosso teatro é uma fábula, uma utopia.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O passado, o presente e o futuro da literatura.” [1858]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p. 1005.

<sup>22</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

<sup>23</sup> Id., *ibid.*, p. 1006.

Uma arte feita por bípedes que entendem de letra redonda, uma indústria que não dá vez ao surgimento de um drama composto com as cores e as letras nacionais: era esta a equação do panorama do drama brasileiro, e, para alterar esse quadro, Machado radicalizava propondo a ideia de “um golpe de estado literário”, ou melhor, de “um tratado sobre direitos de representação reservados, com o apêndice de um imposto sobre traduções dramáticas”.<sup>24</sup> É o apelo de um autor que, preocupado com a existência de um público para a arte dramática do Brasil, sugeriu:

Removido este obstáculo, o teatro nacional será uma realidade? Respondemos afirmativamente. A sociedade, Deus louvado! é uma mina a explorar, e um mundo caprichoso, onde o talento pode descobrir, copiar, analisar, uma aluvião de tipos e caracteres de todas as categorias. Estudem-na: eis o que aconselhamos às vocações da época!<sup>25</sup>

Para Machado de Assis, tanto o estudo da sociedade quanto o da escola moderna eram as questões pontuais que deviam entrar na pauta do drama da época do Império, pois “se uma parte do povo ainda está aferrada às antigas ideias, cumpre ao talento educá-la, chamá-la à esfera das ideias novas, das reformas, dos princípios dominantes”.<sup>26</sup> Em suma, cabia aos homens de talento investigar a sociedade em que viviam e educar o gosto do público, não apenas traduzir peças do francês para a distração de uma realeza parva.

## 2.2 “Notícia da atual literatura brasileira, instinto de nacionalidade”

Este texto que vamos analisar agora é composto de linhas essenciais para a compreensão da literatura brasileira oitocentista. Nele, Machado de Assis já estava em outro momento de sua trajetória, pois 15 anos, algumas peças teatrais, um livro de contos (*Contos fluminenses*, 1870) e um romance (*Ressurreição*, 1872) separavam o crítico literário deste ensaio daquele rapaz de quase 19 anos de “O passado, o presente e o futuro da literatura”,

---

<sup>24</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O passado, o presente e o futuro da literatura.” [1858]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p. 1006.

<sup>25</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

<sup>26</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

comentado na seção anterior. Diferentemente desse último texto, “Notícia da atual literatura brasileira, instinto de nacionalidade” foi veiculado no periódico *O Novo Mundo*, publicado em Nova Iorque entre 1870 e 1879 e distribuído no Brasil.

Era um outro momento na vida de Machado e um outro momento do panorama literário brasileiro, e o que era motivo de queixa em 1858, agora, em 1873, já não é mais o centro da discussão. Na crítica de 1858, Machado clamava por uma emancipação, por “um golpe de estado literário”<sup>27</sup> que resultasse em textos que, seguindo o êxito de *O Uruguai*, de Basílio da Gama, combinassem o dado local com o europeu, constituindo, assim, uma literatura nacional. Quinze anos transcorreram, e a reivindicação do passado já tinha se transformado em realidade até certo ponto. A questão era outra em 1873.

Oito anos antes de ser publicado *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o Machado de Assis crítico estava constatando uma realidade bem diversa daquela de 1858, pois havia então um certo instinto de nacionalidade pairando na literatura brasileira. Convém analisarmos que essa interpretação não é consenso entre os estudiosos machadianos, como podemos acompanhar no texto de Abel Barros Baptista, que problematiza a metáfora do “instinto de nacionalidade”:

Por agora, saliento que ressurge o problema do uso da metáfora: se Machado, no fundo, se refere ao projeto nacional legado pelo romantismo, projeto que parte da própria literatura, investindo o Brasil de novo sentido, por que designá-lo com o termo “instinto”, que implica a idéia de ação imediata, espontânea ou mesmo cega? Por que motivo insinua essa distinção clássica entre o voluntário e o involuntário, entre o consciente e o inconsciente – e a leitura de Astrojildo Pereira testemunha a eficácia de tal insinuação –, como se negasse ao projeto justamente o que parece constituir-lo projeto? Onde os primeiros românticos viam necessidade e inevitabilidade, dizendo “o Brasil precisa ter uma literatura verdadeiramente brasileira”, e José de Alencar falava em “missão patriótica”, Machado vê um instinto [...].<sup>28</sup>

Para Baptista, grande parte da tradição crítica que se debruçou sobre esse ensaio de Machado teria interpretado o referente da metáfora “instinto de nacionalidade”, privilegiando, assim, a leitura de “nacionalidade”, ao invés da análise da metáfora. Ou, conforme o próprio, “*o reconhecimento do referente não implica o reconhecimento da metáfora*”.<sup>29</sup> Sendo assim,

<sup>27</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O passado, o presente e o futuro da literatura.” [1858]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p. 1006.

<sup>28</sup> BAPTISTA, Abel Barros. *A Formação do Nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003, p. 54.

<sup>29</sup> Id., *ibid.*, p. 59, grifos do autor.

para o estudioso português, Machado não estaria ecoando o ideal romântico de uma literatura empenhada na afirmação da identidade nacional, pois:

O que lhe interessa é mostrar que o “instinto de nacionalidade” não constitui missão ou obrigatoriedade para os escritores, é apenas o “primeiro traço” da literatura brasileira no estado em que se encontra, ou seja, é apenas uma tendência literária entre outras possíveis que nada torna verdadeiramente mais importante ou mais legítima que qualquer outra.

Trata-se de abrir caminho. O interesse da metáfora está em permitir a referência a uma situação conhecida, dominada por princípios consensuais, uma tópica nacionalista, para a reconfigurar como situação literária, disponível para seguir outros caminhos. E começa a aparecer com maior clareza a posição em que se coloca Machado: reconhece as vantagens do “instinto de nacionalidade”, sublinha os méritos do “geral desejo de criar uma literatura mais independente”, não desvaloriza a fortuna que trará para a literatura brasileira o esforço com que “busca vestir-se com as cores do país”, mas não se vê obrigado a aceitar esse caminho como uma missão, reivindicando a possibilidade e a legitimidade de outro tipo de trabalho literário.<sup>30</sup>

A análise de Abel Barros Baptista desloca o debate para o fato de que, ao trazer a metáfora “instinto de nacionalidade”, Machado estaria justamente enunciando que o tratamento da nacionalidade não se constituía um projeto, porque antes já era um instinto da literatura brasileira. De acordo com o crítico português, Machado estaria nesse ensaio crítico, a um só tempo, constatando a existência do “instinto de nacionalidade” e defendendo a postura assumida como autor dessa mesma literatura, pois:

Desde logo, recusa da transformação do projeto nacional em lei: exclusão do projeto enquanto projeto de exclusão vale, além do mais, como exemplo da resistência do “essencial”, ou exemplo de escritor que não aceita esgotar o sentido da atividade literária nas exigências “autenticamente brasileiras” de um tempo presente “brasileiro”. E será impossível escamotear que uma das dimensões decisivas do ensaio põe em cena Machado explicando-se com os seus contemporâneos: a dimensão em que reivindica a legitimidade de uma literatura que não se afirme pela ostentação de um caráter nacional ou de um empenhamento na busca de uma nacionalidade literária. Começa a decidir-se o destino de Machado no território particular da literatura brasileira: a sua obra ficcional irá erguer-se ao longo do caminho que o ensaio reivindica enquanto possibilidade.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Id., *ibid.*, p. 63.

<sup>31</sup> Id., *ibid.*, p. 98-99.

Para Baptista, nesse ensaio Machado estaria reivindicando um caminho diferente daquele escolhido pelos autores românticos, enunciando a possibilidade de escrever literatura sem precisar compartilhar do empenho de afirmação nacional, de modo que podemos entender a leitura de Baptista situando-a, pois, em uma via contrária àquela representada pela interpretação de Antonio Candido do processo formativo da literatura brasileira. O fato é que as narrativas de Machado, especialmente as da fase madura de sua obra, abriram mão da “cor local” e da “missão patriótica”, trazendo para o corpo do texto um “certo sentimento íntimo”.

<sup>32</sup> É ainda nessa direção que João Ernesto Weber interpretou esse ensaio de Machado:

É de se notar, no entanto, que, se o discurso romântico constitui um dos pilares do texto de Machado – e aqui vai a outra inferência –, ele não é, pura e simplesmente, assimilado e reproduzido como tal. Ao contrário, é preciso afirmar que Machado, ao mesmo tempo em que reconstitui o discurso romântico, o destrói em sua exclusividade.<sup>33</sup>

Weber compartilha da ideia defendida por Baptista de que Machado desbanca a exclusividade do discurso romântico com uma exposição que parte da noção romântica de afirmação nacional para, dialeticamente, anunciar que existe um caminho alternativo. Foi, portanto, justamente essa faceta da romanesca machadiana que veio a fazer com que parte da fortuna crítica designasse à sua obra um viés universalista, fato que foi lembrado por Candido ao registrar o caráter precursor da análise realizada por Roger Bastide em 1940:

“Presença na ausência” é de fato o critério requintado de que lança mão para mostrar como a paisagem brasileira está embutida no discurso machadiano, não como enquadramento mostrado pela descrição, mas como elemento essencial da fatura, relativo, seja à natureza dos personagens, seja à ordenação da narrativa.<sup>34</sup>

Bastide foi precursor ao reconhecer nos textos machadianos um jeito próprio de fazer a paisagem brasileira um “elemento essencial da fatura” narrativa. Assim, ao manter certa distância dos ideais românticos de exaltação da cor local, sinalizando outras possibilidades de dar tratamento à matéria nacional mediante o exercício como crítico, “é possível, inclusive,

---

<sup>32</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” [1873]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1205-1206.

<sup>33</sup> WEBER, João Ernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997, p. 57-58.

<sup>34</sup> CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.106.

perceber no “Instinto” um Machado se armando criticamente para realizar o que executaria nos anos 80: **a análise de paixões e caracteres**”.<sup>35</sup> Ou ainda, segundo Luís Augusto Fischer, “Machado reconheceu os pares, discutiu os meios disponíveis, percebeu as potencialidades e as limitações dos gêneros, organizou-se enfim para carreira”.<sup>36</sup>

Em “Notícia da atual literatura brasileira, instinto de nacionalidade”, além de reconhecer tal instinto, Machado já vislumbrava uma tradição, uma sistemática literária, pois

as tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madrega, como aqueles continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Escusado é dizer a vantagem deste universal acordo.<sup>37</sup>

A literatura nacional tinha uma tradição, e esta, por sua vez, já inspirava as novas gerações. Era um “universal acordo” responsável pela tradição continuada do nacionalismo. Paradoxalmente, o ensaísta aponta a correspondência desse nacionalismo pela recepção crítica, o que seria sinal de falta de amadurecimento do público leitor, pois, como enuncia o próprio Machado:

Sente-se aquele instinto até nas manifestações da opinião, aliás mal formada ainda, restrita em extremo, pouco solícita, e ainda menos apaixonada nestas questões de poesia e literatura. Há nela um instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais.<sup>38</sup>

Se voltarmos a “O passado, o presente e o futuro da literatura”, veremos que lá Machado afirmava que “a poesia de então tinha um caráter essencialmente europeu”<sup>39</sup>, com exceção da obra de Basílio da Gama, que, neste outro texto, é novamente referido como autor de ruptura em uma argumentação muito próxima daquela defendida por Machado em 1858:

---

<sup>35</sup> WEBER, op.cit., p. 60-61, grifos do autor.

<sup>36</sup> FISCHER, Luís Augusto. “Crônica dos vinte anos: estudo sobre as crônicas editadas em 1859”. In: *Espelho: Revista Machadiana*. Número 2, 1996, p. 18.

<sup>37</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” [1873]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1203.

<sup>38</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

<sup>39</sup> Id. “O passado, o presente e o futuro da literatura.” [1858]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p. 1004.



A juventude literária, sobretudo, faz deste ponto uma questão de legítimo amor-próprio. Nem toda ela terá meditado os poemas de *Uruguai* e *Caramuru* com aquela atenção que tais obras estão pedindo; mas os nomes de Basílio da Gama e Durão são citados e amados, como precursores da poesia brasileira. A razão é que eles buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária, enquanto que outros, Gonzaga por exemplo, respirando aliás os ares da pátria, não souberam desligar-se das faixas da Arcádia nem dos preceitos do tempo. Admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto.<sup>40</sup>

Nesse trecho do ensaio, podemos verificar que Machado saiu em defesa dos árcades brasileiros não por causa da estética que seguiram, mas pelo fato de serem acusados injustamente de não trabalharem pela independência literária quando nem mesmo a política despontava “e mais que tudo, quando entre a metrópole e a colônia criara a história a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação”.<sup>41</sup> Para Machado, os árcades não poderiam ter feito mais do que fizeram, porque estavam inseridos em um contexto em que toda a cultura brasileira recebia a herança da metrópole; ou seja, eles poderiam ter evitado o cajado e a pastora, mas não a influência lusitana a ponto de romper com a relação de dependência estabelecida entre os países.

A percepção de Machado de literatura como sistema está expressa justamente aqui, pois Machado demonstra compreender o ajustamento das obras dos árcades ao público de então ao não exigir deles que assumissem uma postura romântica em pleno século XVIII. Não bastasse isso, Machado foi ainda mais longe ao enunciar que “as mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora”.<sup>42</sup>

Ao encerrar a defesa de Basílio da Gama e Durão, Machado de Assis afirma que a literatura brasileira ainda não existia, ou seja, em 1873, mal começava a alvorecer uma literatura que se pudesse chamar de brasileira. Essa compreensão da situação da literatura no Brasil resultava de duas condições que deveriam ser analisadas: o instinto de nacionalidade manifestado nas obras daquele período e o exame da existência (ou não) de todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária.

---

<sup>40</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” [1873]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1203.

<sup>41</sup> Id., *ibid.*, p. 1204.

<sup>42</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

Assim, Machado escusa-se de entrar na análise das condições e motivos históricos para a existência de uma literatura nacional, afirmando que sua intenção no ensaio de que estamos tratando era, na verdade, “atestar o fato atual; ora, o fato é o instinto de que falei, o geral desejo de criar uma literatura mais independente”.<sup>43</sup> Para atingir esse objetivo, Machado faz uma retomada da temática da cor local na história da literatura brasileira, a qual inicia com o indianismo de Gonçalves Dias e passa pela reação à tematização do elemento indígena, já que, conforme o próprio, “é certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária”.<sup>44</sup>

Sem mais delongas, o analista abre mão do legado indígena parecendo ignorar a importância dos índios para a formação do povo brasileiro, seja para a nossa constituição étnica ou para a cultural. Mais adiante, o mesmo Machado afirma que “não é lícito arrear o elemento indiano da nossa aplicação intelectual. Erro seria constituí-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira”.<sup>45</sup> Em meio a um posicionamento contraditório, ele não se desfaz realmente do elemento indígena, tanto que elogia *Iracema*, assumindo uma posição conciliatória, conforme análise de Astrojildo Pereira:

Daí a posição conciliatória do ensaísta, admitindo como ainda válidas as possibilidades de exploração estética de temas indianistas, desde que subordinados às novas condições existentes. Com a publicação das *Americanas*, em 1875, o poeta Machado de Assis daria o exemplo de como entendia que aquelas possibilidades podiam ser exploradas.<sup>46</sup>

Talvez o problema de Machado não fosse a figuração do indígena na literatura, mas a distorção resultante do indianismo, pois, para ele, “não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração”.<sup>47</sup> E o autor segue enumerando tais fontes:

---

<sup>43</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” [1873]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1204.

<sup>44</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

<sup>45</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

<sup>46</sup> PEREIRA, Astrojildo. “Instinto e consciência de nacionalidade”. In: BOSI, Alfredo; et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 383.

<sup>47</sup> MACHADO DE ASSIS, op.cit., p. 1205.

Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo. Não menos que eles nos convida a natureza americana, cuja magnificência e esplendor naturalmente desafiam a poetas e prosadores.<sup>48</sup>

De acordo com Machado de Assis, então, não apenas o legado indígena, mas ainda os costumes civilizados e a natureza americana representavam fontes de inspiração para os escritores oitocentistas brasileiros. De todo modo, o que nos interessa mais de perto é perceber o quanto Machado de Assis conhecia o panorama literário, não apenas do século XIX, mas também dos autores mais distantes no tempo, de tal modo que já em 1873 podia formular o seguinte pensamento: “Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura”.<sup>49</sup>

Dessa forma, o nosso autor reivindica um horizonte mais amplo para a inspiração dos motivos literários, uma vez que não reconhece o espírito nacional apenas nas obras que tratam de assunto local. E, para reforçar a tese, ilustra a exposição com exemplos de nomes como os de Gonçalves Dias e Shakespeare, por mais insólita que pareça essa dupla. Tudo para dar consistência à explanação, já que, para ele:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre de tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scotticismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial.<sup>50</sup>

Nesse outro fragmento, Machado se refere à literatura brasileira como uma literatura nascente, de acordo, portanto, com o modo como havia se referido a ela anteriormente no

---

<sup>48</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” [1873]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1205.

<sup>49</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

<sup>50</sup> Id., *ibid.*, p. 1204.

mesmo texto ao afirmar que a nossa literatura “mal poderá ir alvorecendo agora”.<sup>51</sup> Assim sendo, em 1873, tínhamos uma literatura que ainda estava em formação, tateando um espaço e um modo de comunicação. Um autor não deveria pautar-se somente pelos assuntos regionais, mas, ao contrário, orientar-se “por um sentimento íntimo que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”.<sup>52</sup> Esse é um trecho tão famoso quanto eloquente para enunciar a visão machadiana do tratamento dado pelos autores nacionais à cor local.

Temos aqui, novamente, o crítico literário explicando a postura do escritor Machado de Assis; mais uma vez, uma prova do entendimento que o autor possuía da história da nossa literatura. Não resta dúvida de que Machado conhecia a situação da realidade literária de meados do século XIX, mas será que o conhecimento de um ensaísta tão sagaz quanto ele se resumia ao âmbito nacional? É justo na tentativa de responder a essa questão que se iniciará a aproximação do ponto nevrálgico desta tese, tendo em vista que, no mesmo período em que Machado estava formulando estes ensaios que problematizam a literatura brasileira do século XIX, circulavam pelo continente europeu inúmeras obras que registravam a seriedade burguesa em suas diversas formas, como vimos anteriormente.

Enquanto a voga do romance oitocentista francês, por exemplo, consistia em dar um tratamento que denotasse não apenas o estilo analítico, mas também a neutralidade narrativa, a conduta de vida regular e metódica e o *ethos* sério da burguesia local, por aqui, um dos grandes nomes da literatura do século sério – para não dizer o maior nome –, pedia, de um modo meio enviesado, que o estilo analítico se configurasse de outra maneira. E se Machado desejava uma mudança de postura dos autores nacionais, era muito provavelmente porque conhecia a situação da arte romanesca brasileira:

De todas as formas várias as mais cultivadas atualmente no Brasil são o romance e a poesia lírica; a mais apreciada é o romance, como aliás acontece em toda a parte, creio eu. São fáceis de perceber as causas desta preferência da opinião, e por isso não me demoro em apontá-las. Não se fazem aqui (falo sempre genericamente) livros de filosofia, de linguística, de crítica histórica, de alta política, e outros assim, que em alheios países acham fácil acolhimento e boa extração; raras são aqui essas obras e escasso o mercado delas. O romance pode-se dizer que domina quase exclusivamente. Não há

---

<sup>51</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” [1873]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3., p. 1204.

<sup>52</sup> Id., *ibid.*, p. 1205.

nisto motivo de admiração nem de censura, tratando-se de um país que apenas entra na primeira mocidade, e esta ainda não nutrida de sólidos estudos. Isto não é desmerecer o romance, obra d'arte como qualquer outra, e que exige da parte do escritor qualidades de boa nota.<sup>53</sup>

Machado analisa a importância do romance para a literatura do Oitocentos relacionando a preponderância do gênero no Brasil à ausência de “livros de filosofia, de linguística, de crítica histórica, de alta política”, enfim, de gêneros que encontram mercado em outras literaturas. Para o futuro autor de *Quincas Borba*, o romance acaba sofrendo uma espécie de acúmulo de funções em solo brasileiro, em uma argumentação que parece ter sido retomada por Roberto Schwarz ao estudar *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Assim, há uma espécie de expansão da relação de afronta, da relação de abuso, que se refere ao leitor, às formas literárias, às personagens e, muito importante, à cultura geral disponível na época. Observe-se quanto a esse último aspecto que as *Memórias póstumas* são um livro enciclopédico, naturalmente em sentido paródico. Vejamos as pessoas que são citadas: Aristóteles, Bismarck, Lucrecia Bórgia, etc. Enfim, trata-se de uma espécie de cultura universal de almanaque, uma espécie de cultura de pacotilha; o narrador percorre a história da humanidade do começo até o fim e depois do fim até o começo, no capítulo do delírio. Há episódios de cultura clássica, há episódios bíblicos, Antiguidade romana, Renascença, reunificação italiana e alemã, enfim, a história mundial, por assim dizer, todinha é coberta, muito às pressas, e nisso tudo há uma espécie de sátira à cultura geral brasileira da época, feita de meia ciência e veleidades delirantes de tudo explicar.<sup>54</sup>

A equação configurou-se de tal modo que, oito anos antes de trazer ao público um romance em que converte em forma e matéria ficcionais a situação da produção literária no Brasil do século XIX, Machado de Assis já anunciava ter percebido a inexistência de gêneros que, em outros países, compunham o sistema literário. Conforme a tese de Schwarz, o romance de 1881 debocha da ilustre ausência desse tipo de produção intelectual do lado de cá do Atlântico. Filosofia, linguística, crítica histórica, alta política, tudo o que faz tanta falta para Brás Cubas e Rubião, não? Talvez, por intermédio dessas personagens pseudoilustradas, o escritor estivesse demonstrando o resultado da situação que se arrastava em nossa vida intelectual, pois:

<sup>53</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” [1873]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1206.

<sup>54</sup> SCHWARZ, Roberto. “A novidade das Memórias póstumas de Brás Cubas.” In: *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In- Fólio, 1998, p. 49.

Não faltam a alguns de nossos romancistas qualidades de observação e de análise, e um estrangeiro não familiar com os nossos costumes achará muita página instrutiva. Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária.

O romance brasileiro recomenda-se especialmente pelos toques do sentimento, quadros da natureza e de costumes, e certa viveza de estilo mui adequada ao espírito do nosso povo. Há em verdade ocasiões em que essas qualidades parecem sair da sua medida natural, mas em regra conservam-se estremes de censura, vindo a sair muita coisa interessante, muita realmente bela. O espetáculo da natureza, quando o assunto o pede, ocupa notável lugar no romance, e dá páginas animadas e pitorescas, e não as cito por me não divertir do objeto exclusivo deste escrito, que é indicar as excelências e os defeitos do conjunto, sem me demorar em pormenores. Há boas páginas, como digo, e creio até que um grande amor a este recurso da descrição, excelente, sem dúvida, mas (como dizem os mestres) de mediano efeito, se não avultam no escritor outras qualidades essenciais.<sup>55</sup>

No primeiro parágrafo dessa extensa citação, encontramos a frase que enuncia: “do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos”. Dessa afirmação podemos concluir que um dos traços fundamentais do romance do século sério, apontado por Moretti, não era tão frequente em solo brasileiro como era no Velho Mundo. Por aqui, os Oitocentos foram tempos de uma adolescência literária que não deixava vez para o estilo analítico cultuado pelos romancistas da seriedade burguesa, uma vez que a literatura que vigorava no panorama literário brasileiro era especialmente recomendada “pelos toques do sentimento, quadros da natureza e de costumes, e certa viveza de estilo mui adequada ao espírito do nosso povo”.

Dessa maneira, podemos concluir, a partir da análise machadiana, que a romanesca brasileira, além de não se nutrir do estilo analítico, também não fazia uso do recurso das descrições de modo que estas compusessem páginas de análise de paixões e caracteres:

Pelo que respeita à análise de paixões e caracteres são muito menos comuns os exemplos que podem satisfazer à crítica; alguns há, porém, de merecimento incontestável. Esta é, na verdade, uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores. Naturalmente exige da parte do escritor dotes não vulgares de observação, que, ainda em literaturas mais adiantadas, não andam a rodo nem são a partilha do maior número.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” [1873]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1206.

<sup>56</sup> Id., *ibid.*, p. 1207.

Já em 1873 Machado de Assis demonstrava um posicionamento crítico que apontava algumas restrições ao uso das descrições, pois, ao fazer uma breve síntese da utilização desse recurso pelos romancistas da época para a descrição da natureza, ele constatava que, não raro, o resultado saía pitoresco ou pictórico. Não contente em chegar a essa conclusão, ele ainda afirmou que, para dar vida a uma literatura analítica, o escritor precisava ter “dotes não vulgares de observação, que ainda em literaturas mais adiantadas, não andam a rodo nem são a partilha do maior número”.

Tais análises machadianas permitem que consideremos a hipótese de que ele tinha uma certa consciência do fazer literário praticado pelos romancistas do século sério europeu, ainda mais se levarmos em conta a sua afirmação de que, para a análise de paixões e caracteres, eram necessárias qualidades que nem mesmo nas literaturas mais adiantadas representavam a maioria. Sendo assim, o estilo analítico e o recurso às técnicas descritivas, tão ao gosto do romance d’além mar, sofreram modificações na literatura brasileira, já que, conforme o próprio Machado, não havia até então tradição de narrativas que se dedicassem à análise, da mesma forma que as descrições quase sempre recaíam no registro do pitoresco.

O escritor fluminense não tinha escrito ainda os seus melhores romances, mas já parecia entender o que precisava realizar em matéria de ficção. Basta ver que ele aponta como carência da literatura brasileira justamente a ausência de textos que fariam o que ele veio a fazer mais tarde com os seus romances. Isso porque a análise de caracteres e paixões, bem como as descrições que demonstram qualidades essenciais do escritor são procedimentos autorais que podem ser lidos nas páginas de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de *Quincas Borba* ou de *Dom Casmurro*. Assim, podemos perceber neste ensaio uma poética que orientará a elaboração de grande parte da obra machadiana, como observamos na seguinte síntese:

As tendências morais do romance brasileiro são geralmente boas. Nem todos eles serão de princípio a fim irrepreensíveis; alguma coisa haverá que uma crítica austera poderia apontar e corrigir. Mas o tom geral é bom. Os livros de certa escola francesa, ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que é já notável mérito. As obras de que falo, foram aqui bem-vindas e festejadas, como hóspedes, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa. Os nomes que principalmente seduzem a nossa mocidade são os do período romântico, os escritores que se vão buscar para fazer comparações com os nossos, – porque há aqui muito amor

a essas comparações – são ainda aqueles com que o nosso espírito se educou, os Vitor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozlangs, os Nervals.<sup>57</sup>

O mesmo crítico que vê com desconfiança o uso das descrições e que não reconhece na literatura nacional a presença de romances com tendência à análise de paixões e caracteres é o que assinala as boas tendências morais desse mesmo conjunto de obras. Mas o que seriam essas tendências morais? A que exatamente Machado está se referindo? Para essas perguntas não há respostas precisas, mas podemos deduzir o que seriam essas tendências morais ao acompanharmos o desenvolvimento da explanação do nosso autor, uma vez que ele, logo em seguida, alude ao fato de a narrativa brasileira não ter se deixado contaminar pelos “livros de certa escola francesa”. O verbo “contaminar” empregado aqui não deixa dúvida da disposição contrária de Machado à influência excessiva das narrativas realistas.

Machado reconhece a boa aceitação dos franceses pelo público leitor brasileiro, mas afirma que suas obras “não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa”. Dezesesseis anos após a publicação de *Madame Bovary* (1857), mais de quatro décadas passadas desde o início da publicação de *A comédia Humana* (1827-1850) e seis anos depois de Zola surgir com *Thérèse Raquin* (1867), Machado não menciona nenhum desses nomes ao enumerar as referências que seduziam a mocidade de então, todas elas românticas, como Victor Hugo, Théophile Gautier e Alfred de Musset, entre outras. Desse modo, os realistas não serviram de inspiração à grande parte dos autores oitocentistas brasileiros não apenas pelos motivos já discutidos aqui, mas também porque:

Isento por esse lado o romance brasileiro, não menos o está de tendências políticas, e geralmente de todas as questões sociais – o que não digo por fazer elogio, nem ainda censura, mas unicamente para atestar o fato. Esta casta de obras conserva-se aqui no puro domínio de imaginação, desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas. Seus principais elementos são, como disse, a pintura dos costumes, e luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres; com esses elementos, que são fecundíssimos, possuímos já uma galeria numerosa e a muitos respeitos notável.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” [1873]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1207.

<sup>58</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.



Nesse trecho, o crítico Machado atesta que não está elogiando nem censurando o fato de o romance nacional ser isento de tendências políticas “e geralmente de todas as questões sociais”. Seria, talvez, essa tendência da romanesca nacional um dos motivos que explicam o pouco peso das narrativas realistas na tradição brasileira até então. De qualquer modo, encontramos nesse excerto uma prova de que a dimensão estética da obra do romancista Machado não foi fruto da espontaneidade, mas, ao contrário, ela já vinha sendo delineada desde os tempos em que o autor exercia o papel de crítico literário. Na esteira desse raciocínio, podemos considerar que, anos antes de lançar *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, ele já enunciava que a narrativa romanesca era “desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas”.

Um romance alheio aos problemas do século vai de encontro às principais características dos romances oitocentistas do século sério, pois, como aponta Moretti, estes traziam para a forma literária toda a complexidade da realidade burguesa daquele momento histórico. O século sério existia na literatura brasileira para o crítico Machado de Assis? Tudo nos leva a crer que o autor de *Quincas Borba* sabia que, de cada lado do Atlântico, havia uma matéria específica, bem como tinha ciência de que a literatura feita por aqui apresentava uma cadência diferente daquela embalada pelo *ethos* sério da burguesia europeia. Assim, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, ao zombar de uma sociedade alheia “às crises sociais e filosóficas” via emplasto Brás Cubas ou Humanitismo, o autor Machado de Assis inverte a lógica ultramarina.

### 2.3 “Eça de Queirós: *O primo Basílio*”

Não poderíamos discutir o romance machadiano no contexto maior da literatura ocidental do século XIX sem a leitura da crítica a *O primo Basílio*, publicada por Machado de Assis, sob o pseudônimo de Eleazar, na revista *O cruzeiro* em 1878. Essa leitura se faz imprescindível porque, além das afirmações polêmicas acerca da literatura queirosiana responsáveis por parte da fama desse texto, temos nesse ensaio do crítico literário Machado de Assis um panorama das diferentes posturas autorais assumidas naquela segunda metade do século XIX. Desse modo, muito mais do que um mero embate entre dois escritores, temos

---

aqui duas visões literárias diversas, que precisamos compreender para, de fato, formularmos a real situação da literatura brasileira naquele Oitocentos.

É neste texto crítico que o estudioso da narrativa machadiana encontrará uma espécie de poética do autor, de um plano de defesa da autoria das páginas vindouras, pois “o que vai condenar na crítica servirá como *modelo negativo* para o que ele vai empreender como escritor. Ou seja, ele evitará o que condena no modelo negativo”.<sup>59</sup> Basta ver que, em mais de um momento, quando aponta as falhas na ficção de Eça ou ataca ironicamente as teses realistas, Machado de Assis parece antecipar explicações de suas escolhas autorais na narrativa posterior às *Memórias póstumas de Brás Cubas*. É o que constatamos neste trecho:

Ora bem, compreende-se a ruidosa aceitação d' *O Crime do Padre Amaro*. Era realismo implacável, consequente, lógico, levado à puerilidade e à obscuridade. Víamos aparecer na nossa língua um realista sem rebuço, sem atenuações, sem melindres, resoluto a vibrar o camartelo no mármore da outra escola, que aos olhos do Sr. Eça de Queirós parecia uma simples ruína, uma tradição acabada.<sup>60</sup>

O autor dessas linhas é o homem que, em “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, comentava com algum contento o fato de “os livros de certa escola francesa”<sup>61</sup> não terem criado uma tradição na nossa literatura. Assim, cinco anos já haviam se passado, mas o modo de o nosso autor encarar o Realismo literário continuava o mesmo, pois, se no artigo anterior ele associava a tradição romanesca brasileira aos autores românticos, neste outro ele ironiza a postura de Eça de Queirós, que considerava o Romantismo uma tradição acabada. É nesse sentido que José Luís Jobim analisa o texto crítico machadiano:

Em relação ao autor português, apesar de eu considerar importantes todos os trabalhos que buscaram e buscam tecer considerações sobre a justeza ou pertinência dos argumentos desenvolvidos por Machado de Assis em sua crítica a *O primo Basílio*, creio que é importante chamar a atenção para o fato de que Machado (nesta crítica e em outras) está produzindo uma justificativa para o projeto literário que vai empreender em sua chamada fase madura, projeto que se baseia numa certa compreensão do sentido da herança romântica e do Realismo/Naturalismo, para produzir em relação a

<sup>59</sup> JOBIM, José L. “Machado de Assis: o crítico como romancista”. Disponível em: <http://machadodeassis.net/download/numero05/num05artigo07.pdf>. Acesso em: 29 set.2011, p. 1, grifo do autor.

<sup>60</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*”. [1878]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1233.

<sup>61</sup> Id. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. [1873]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1207.

ambos uma diferenciação que será a marca dos seus romances da maturidade.<sup>62</sup>

Para Jobim, a segunda fase da romanesca de Machado de Assis, portanto, caracteriza-se não apenas por uma “certa compreensão da herança romântica e do Realismo/Naturalismo”, mas também pelo distanciamento de ambas as escolas percebido no texto machadiano. Em sua crítica a *O primo Basílio*, podemos testemunhar que “como crítico e como criador, Machado parece ter fugido sempre das escolas e dos dogmas. Preferia aproveitar todas as fontes disponíveis, fossem elas clássicas ou contemporâneas, mantendo sempre alguma distância do que quer que fosse”.<sup>63</sup>

Esse distanciamento de Machado pode ser lido logo nas primeiras linhas do ensaio crítico ao romance eciano de 1878, tendo em vista que, conforme a sua leitura, tanto *O crime do padre Amaro* quanto *O primo Basílio* eram obras de um autor que, apesar de ser “um dos bons e vivazes talentos da atual geração portuguesa”<sup>64</sup>, não soubera encontrar um equilíbrio entre os preceitos da escola realista e o seu fazer literário. É importante lembrarmos que, ao referir-se à designação “realismo”, “Machado, como os demais críticos da época, não distinguia nitidamente o realismo do naturalismo. Escrevia “escola realista” referindo-se ao que hoje é definido como naturalismo”.<sup>65</sup>

Neste texto crítico, mais do que em qualquer outro, Machado de Assis expôs o seu modo de perceber a composição de romances naqueles meados do século XIX, pois não apenas criticou a estética real-naturalista, mas ainda também sugeriu escolhas autorais diversas daquelas seguidas pelos discípulos de Zola, como o lusitano Eça de Queirós. Antes mesmo de publicar os seus romances maduros, o autor de *Quincas Borba* já ensaiava aqui a exposição dos recursos técnicos e procedimentos autorais que não adotaria na construção de suas narrativas. Assim como em “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, podemos ler nesse outro ensaio um Machado que parecia estar formulando um processo de escrita que viria a resultar em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o romance

---

<sup>62</sup> JOBIM, op.cit., p. 1-2, grifo do autor.

<sup>63</sup> GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SACCHETTA, Vladimir. *Machado de Assis, fotógrafo do invisível: o escritor, sua vida e sua época em crônicas e imagens*. São Paulo: Moderna, 2008, p. 57.

<sup>64</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” [1878] In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1232.

<sup>65</sup> NASCIMENTO, José Leonardo do. *O Primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, p. 20.

da reviravolta de sua narrativa, tanto que, ao tratar da recepção crítica de *O crime do padre Amaro*, formulou a seguinte síntese:

Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o dígamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem, em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exaçaõ de inventário. A gente de gosto leu com prazer alguns quadros, excelentemente acabados, em que o Sr. Eça de Queirós esquecia por minutos as preocupações da escola; e, ainda nos quadros que lhe destoavam, achou mais de um rasgo feliz, mais de uma expressão verdadeira; a maioria, porém, atirou-se ao inventário. Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada?<sup>66</sup>

O tempo todo está subjacente ao discurso de Machado a tentativa de definição do gosto do público leitor de então, para, assim, definir o alcance da estética realista. Estamos, na verdade, lendo uma crítica ao abuso da técnica do descritivismo detalhista quando o nosso romancista enuncia: “a maioria, porém, atirou-se ao inventário. Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada?”. Essa indagação de Machado comunica que agradava aos leitores da época “atirar-se ao inventário” do escuso e do torpe presente no texto de Eça.

*O crime do padre Amaro* foi um romance publicado pela primeira vez por Eça de Queirós no ano de 1876, ou seja, dois anos antes da crítica de Machado de Assis à obra de Eça. A obra foi revista pelo romancista português e teve não menos do que três versões, sendo a terceira delas a que circula pelos leitores até os dias atuais. Assim, não podemos deixar de lembrar que toda a crítica machadiana feita nesse ensaio se refere à segunda versão do romance. Tanto é verdade que o trecho em que o futuro Bruxo do Cosme Velho compara o final de *O primo Basílio* àquele do romance do padre Amaro perde muito do acerto analítico que representa se tomarmos como referência a terceira versão de *O crime do padre Amaro*. De qualquer modo, estamos discutindo uma crítica articulada no calor do momento.

De um texto a outro, Eça de Queirós fez algumas modificações; dentre elas, o trabalho com a adjetivação, o acréscimo de personagens – como o abade Ferrão –, a inserção de cenas – como a do último capítulo – e o crescimento da importância de alguns personagens no desenvolvimento do romance – como o de José Eduardo. O resultado da reescrita do texto

---

<sup>66</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” [1878] In:\_\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1233-1234.

comprova a tese de que “ao desenvolver o romance, Eça concentrou-se no tratamento das personagens, consciente de que elas seriam o decisivo elemento de representação ideológica de que o reformismo realista-naturalista carecia”.<sup>67</sup>

As personagens de *O crime do padre Amaro* representam diferentes posições ideológicas, sendo que, nas duas versões, caracterizam-se pelo traço caricaturesco no que se refere às suas motivações deterministas ou, em outras palavras, pela previsibilidade. Se tomarmos como exemplo o Cônego Dias, podemos verificar que, logo no primeiro capítulo, temos uma descrição que resume toda a personalidade do mestre de moral de Amaro, pois em nenhum momento ele deixará de ser um frade lascivo e glutão. Não há, portanto, nenhum suspense nem surpresa nas atitudes dessa personagem, bem como não nos deparamos com mais nenhuma personagem que revele facetas diferentes daquelas enunciadas em suas descrições iniciais.

Assim, temos uma Amélia “afeiçoada às coisas da igreja”<sup>68</sup> descrita no quinto capítulo, uma Amélia que gosta da história de amor entre um frade e uma freira, outra que tem insistentes lembranças do caso amoroso entre Joanhina Gomes e o padre Abílio e uma que protagoniza o desenlace fatal da sua paixão pelo padre Amaro. Todas as Amélias são uma e sempre a mesma, ou seja, ela é invariavelmente previsível, um títere passional. O mesmo se pode afirmar de Amaro, que já trazia no menino da casa da marquesa de Alegros o pároco de Leiria. Nada disso contradiz a definição de Saraiva:

As personagens de Eça, semelhantemente às de Júlio Dinis, são tipos sociais, sem grande profundidade psicológica. Algumas, como o conselheiro Acácio, tornam-se caricaturas proverbiais; outras, como o Eusebiozinho, são inesquecíveis como imagens de uma forma social.<sup>69</sup>

A seriedade objetiva do romance burguês passa antes pelo tom caricaturesco em *O primo Basílio*, uma vez que encontramos nesse romance eciano uma releitura com as características lusitanas daquele romance “sério” descrito por Franco Moretti. Em solo português, o ritmo de desenvolvimento do capitalismo era diverso daquele apresentado por outros países europeus. Assim, em Portugal, a burguesia e, conseqüentemente, a seriedade

<sup>67</sup> REIS, Carlos; CUNHA, Maria do Rosário. “Considerações preliminares.” In: QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O crime do padre Amaro* [1875]. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 84.

<sup>68</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O crime do padre Amaro* [1875]. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 224.

<sup>69</sup> SARAIVA, António José. *Iniciação à Literatura Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 131.

romanesca apresentavam feições próprias, sendo a mais marcante aquela configurada pelo tom caricatural de algumas obras, como *O primo Basílio*. Talvez Machado não tenha percebido a caricatura da prosa queirosiana como uma contrapartida lusitana – portanto, periférica – à seriedade objetiva do romance de então. Prova disso foi a constatação enunciada por Machado de que, em seu empenho por fazer uma literatura de cunho realista, Eça de Queirós teria alcançado, na verdade, um resultado no qual não seria possível a leitura de notas estritamente realistas, mas de um certo exagero. Leiamos o próprio Machado:

Talvez estes reparos seriam menos atendíveis, desde que o nosso ponto de vista é diferente. O Sr. Eça de Queirós não quer ser realista mitigado, mas intenso e completo: e daí vem que o tom carregado das tintas, que nos assusta, para ele é simplesmente o tom próprio. Dado, porém, que a doutrina do Sr. Eça de Queirós fosse verdadeira, ainda assim cumpria não acumular tanto as cores, nem acentuar tanto as linhas: e quem o diz é o próprio chefe da escola, de quem li, há pouco, e não sem pasmo, que o perigo do momento realista é haver quem suponha que o traço grosso é o traço exato.<sup>70</sup>

Entendemos, a partir da leitura dessa passagem, que o nosso romancista acompanhava a movimentação literária de alguns de seus contemporâneos, ou seja, ele estava informado não apenas das próprias obras literárias, como também das tendências estéticas que as orientavam. Machado reconhece, portanto, a filiação realista dos romances de Eça, mas nem por isso releva na crítica o que, para ele, seria um exagero de escola. Isso porque, conforme síntese de José Aderaldo Castello:

Nesse sentido é importante que interpretemos a concepção de romance em Machado de Assis. Certamente ela não é formulada *ex-abrupto*, mas resulta de uma experiência que se desdobra até *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando eclode a maturidade do escritor. Não poderia ser de outra maneira. Estudaria os grandes mestres da literatura universal, enquanto reagiria à pressão da atitude dominante de românticos e realistas, considerada naturalmente como denominador comum.<sup>71</sup>

Para Castello, a concepção romanesca de Machado não surge repentinamente, mas é o resultado “de uma experiência que se desdobra até *Memórias póstumas de Brás Cubas*”. Desse modo, tanto o autor quanto o crítico literário estudaria os mestres e “reagiria à pressão da atitude dominante de românticos e realistas”. Sendo assim, se retomarmos a exposição de

<sup>70</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*”. [1878]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1237.

<sup>71</sup> CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008, p.37.

Franco Moretti sobre a literatura europeia do século XIX, encontraremos lá a síntese de algumas das atitudes incorporadas por Eça e criticadas por Machado, dentre elas estariam a procura pela precisão e a técnica das descrições minuciosas:

Faltava chegar a palavra autorizada de Machado de Assis. Sem ser ainda, no ano de 1878, quando criticou *O crime do padre Amaro* (e também *O primo Basílio*), autor dos grandes romances que o celebrizaram como um dos grandes autores da Língua Portuguesa, Machado de Assis era, contudo, já então, um crítico influente, respeitado e exigente. E mais: muito atento ao que literariamente se passava na Europa e em Portugal, conforme as datas evidenciam; de facto, escassas semanas após a publicação d'*O primo Basílio*, já o autor de *Quincas Borba* se lhe referia, com conhecimento minucioso e formulando críticas que, discutíveis em certos aspectos, noutros se revelavam extremamente certeiras (por exemplo: no que respeita à condenação de excessos descritivos do Naturalismo).<sup>72</sup>

Assim, se alguma característica da romanesca queirosiana foi criticada por Machado, essa foi a composição demasiadamente descritiva das narrativas, seja em *O crime do padre Amaro* ou em *O primo Basílio*. Basta ver como ele analisa a busca pela precisão no primeiro romance de Eça de Queirós:

Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. Quanto à ação em si, e os episódios que a esmaltam foram um dos atrativos d'*O Crime do Padre Amaro*, e o maior deles; tinham o mérito do pomo defeso. E tudo isso, saindo das mãos de um homem de talento, produziu o sucesso da obra.<sup>73</sup>

A nova poética, segundo Machado, fazia uma leitura minuciosa, detalhista da realidade, não se contentando em colocar o lenço de cambraia ou o esfregão de cozinha na cena, mas tratando de examinar fio por fio, detalhe por detalhe. Tudo em nome da precisão e do método burgueses que o nosso romancista reconhecia no texto de Eça, ainda que não atribuisse mérito algum a esse tipo de realismo. O texto realista do lusitano é narrado com o auxílio do discurso indireto livre, bem como comprometido com a clareza e a objetividade na construção do enredo que está esmiuçando para o leitor, expedientes próprios às narrativas “sérias” analisadas por Moretti. No entanto, conforme Paulo Franchetti, Machado de Assis parece não reconhecer ou legitimar o ponto de vista narrativo adotado por Eça:

<sup>72</sup> REIS, Carlos; CUNHA, Maria do Rosário., op. cit., p. 37.

<sup>73</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” [1878]. In:\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1234.

Não descobriu ou pelo menos não valorizou aquilo que constitui o princípio de coesão dessa e das subseqüentes narrativas queirosianas: a construção arquitetônica da obra como sucessão e modalização de alguns poucos motivos sistematicamente explorados, soldados pelo ritmo de uma frase ágil e por um ponto de vista narrativo que ao mesmo tempo marca seu distanciamento afetivo ou ideológico em relação ao ambiente e às personagens e se compraz no tratamento sensual desses ambientes, objetos e personagens, nivelando-os como focos independentes e dignos do mesmo tipo de atenção.<sup>74</sup>

No romance queirosiano, deparamo-nos com um ponto de vista narrativo marcado, portanto, pelo “distanciamento afetivo ou ideológico”, que dedica um tratamento “sensual a esses ambientes, objetos e personagens”. Assim sendo, quando Machado de Assis ironiza a nova poética por ambicionar “aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis”<sup>75</sup>, está criticando não somente Eça de Queirós, mas também diversos outros autores que seguiram a estética burguesa de reproduzir um cotidiano dignificado. Leiamos um pouco mais da análise de Machado:

Com tais preocupações de escola, não admira que a pena do autor chegue ao extremo de correr o reposteiro conjugal que nos talhe as suas mulheres pelos aspectos e trejeitos da concupiscência; escreva reminiscências e alusões de um erotismo, que Proudhon chamaria onissexual e onímido; que no meio das tribulações que assaltam a heroína, não lhe infunda no coração em relação ao esposo, as esperanças de um sentimento superior, mas somente os cálculos da sensualidade e os “ímpetos de concubina”; que nos dê as cenas repugnantes do *Paraíso*; que não esqueça sequer os desenhos torpes de um corredor de teatro.<sup>76</sup>

É mais uma vez a questão do Realismo que está em debate aqui; é mais uma vez a problemática da representação detalhista concretizada pelo recurso da descrição e dos preenchimentos característicos daquela estética que, segundo Moretti, buscava dar forma ao *ethos* sério da burguesia de então. Machado de Assis não perdoa as “tais preocupações de escola” que Eça inscreve em seus textos, uma vez que este limitaria as suas personagens

---

<sup>74</sup> FRANCHETTI, Paulo. “Eça e Machado: críticas de ultramar”. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Márcia Guidin, Lúcia Granja, Francine Ricieri (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 278.

<sup>75</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*”. [1878]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1233.

<sup>76</sup> Id., *ibid.*, p. 1237.



femininas aos “aspectos e trejeitos da concupiscência”, sem destinar-lhes nenhuma densidade humana digna de uma “pessoa moral”:

Para que me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral. Gastar o aço da paciência a fazer tapar a boca de uma cobiça subalterna, a substituí-la nos misteres ínfimos, a defendê-la dos ralhos do marido, é cortar todo o vínculo moral entre ela e nós.<sup>77</sup>

O crítico literário que exigia uma “pessoa moral” na Luísa de *O primo Basílio* é também o autor que, no mesmo ano de 1878, estava trazendo ao público *Iaiá Garcia*, romance que, embora não significasse ainda um salto representativo da grande fase machadiana, já anunciava uma prosa distanciada tanto das fórmulas românticas quanto do realismo eciano, como podemos acompanhar na análise de Roberto Schwarz:

A referência permanente à vida pensada das personagens faz que a matéria-prima em *Iaiá Garcia* seja toda ela relacional, e nunca bruta. Aí a razão da famosa parcimônia de Machado em detalhes externos, que não faltam, mas não são nunca tratados fora de seu nexos vivo e problemático. Um princípio de economia narrativa que se opunha à prosa pitoresca do Romantismo e também à “reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis”, que na época Machado reprochava ao Naturalismo de Eça de Queirós, reproche que no capítulo do detalhe escabroso não deixa de ter graça, vindo de quem vem.<sup>78</sup>

Para Schwarz, Machado, em *Iaiá Garcia*, já tinha composto um romance que não se enquadrava em nenhuma das escolas literárias vigentes àquela época, embora ainda não representasse uma narrativa “que não se priva da reflexão e dos sentimentos desabusados, nem do apoio da ordem estabelecida”.<sup>79</sup> Entretanto, não podemos perder de vista que esse mesmo autor surgiu, pouco mais tarde, com *Memórias póstumas de Brás Cubas* e os contos de *Papéis avulsos*.

Na interpretação de Machado, Luísa era “uma mulher que tinha apenas nervos e músculos, a quem de nada adiantava pedir paixões e remorsos, menos ainda consciência.”<sup>80</sup>

<sup>77</sup> Id., *ibid.*, p. 1236.

<sup>78</sup> SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2007, p. 222.

<sup>79</sup> Id., *ibid.*, p.151.

<sup>80</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*”. [1878]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1234.

Assim, Machado não titubeia em excluir Luísa do universo das personagens femininas complexas, como podemos ler em mais este excerto:

A Eugênia deste, a provinciana singela e boa, cujo corpo, aliás robusto, encerra uma alma apaixonada e sublime, nada tem com a Luísa do Sr. Eça de Queirós. Na Eugênia, há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos interessa e prende; a Luísa — força é dizê-lo — a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral.<sup>81</sup>

Em 1878, Machado recorria à comparação do entrecho de Luísa com aquele protagonizado pela filha do avaro Grandet e seu primo Carlos, para, só então, reclamar a verdade moral de Luísa, numa defesa de personagens cuja complexidade de pensamentos e ações fizesse parte de suas próprias personalidades. Machado cobrava na Luísa de Eça de Queirós “uma personalidade acentuada”, “uma pessoa moral”. E nesse ponto o romancista brasileiro não estava sozinho, pois ele não era a única voz a chamar a atenção para a maneira como Eça desenvolvia as suas personagens, como podemos ler no trecho de outra crítica ao romance eciano veiculada em 12 de abril de 1878, isto é, apenas quatro dias antes da primeira crítica de Machado ao romance de Eça ocupar as páginas dos jornais:

O que sobremodo nos fascina, seduz, atrai, eleva, e por assim dizer nos encanta, é a forma. Forma admirável na sua singeleza e despreensão, fascinadora nos seus próprios descuidos e imperfeições. Parece que ali nada foi pensado, que a pena correu ligeira sem voltar atrás por uma vírgula, e sem substituir uma palavra por outra. E contudo, poucos livros temos lidos mais pensados, mais profundamente observados, e cremos que é dessa tensão de observação que vem, para nós, um defeito. Os indivíduos convertem-se em tipos.<sup>82</sup>

Assim como José Ferreira de Sousa Araújo, Machado também cobrou de Eça personagens mais densas, talvez porque, como aponta Franchetti, para o romancista brasileiro deveria haver uma sintonia entre as ações e a psicologia das personagens. Vejamos:

Para o Machado de 1878, o que conta para a qualidade de uma narrativa parece ser seu aspecto dramático, a tensão criada entre personagens, a relação íntima entre os gestos narrados e o quadro psicológico que eles

---

<sup>81</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

<sup>82</sup> ARAÚJO, José Ferreira de Sousa. “*O primo Basílio*”. [1878]. In: NASCIMENTO, José Leonardo do. *O Primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, p. 181.

compõem e os explica. A descrição e a apresentação sensual só podem ter aí pertinência à medida que estejam diretamente subordinadas ao núcleo dramático, a serviço dele.<sup>83</sup>

Seguindo a lógica de Jobim<sup>84</sup>, para quem Machado assumiria o que havia condenado em sua crítica como “modelo negativo” em sua própria produção literária, podemos questionar se Virgília, Sofia e Capitu não incorporam exatamente a ideia de “pessoa moral” exigida por Machado na Luísa de *O primo Basílio*. Em que medida Machado não teria se utilizado das críticas a Luísa para criar uma galeria de mulheres com personalidades acentuadas, figuras morais a orquestrarem malícia e ambiguidade? É justamente nesse sentido que Marisa Lajolo interpreta o crítico e o escritor Machado de Assis:

Assim, num horizonte de cifrões, certas críticas do século XIX brasileiro não parecem de todo indiferentes a projetos editoriais de interesse do próprio crítico. Torna-se, portanto, sugestiva a hipótese de que os piparotes mal humorados de Machado em Eça possam estar, na verdade, pavimentando os adultérios machadianos, discretos e às vezes até evanescentes, inaugurados com a Virgília de Brás Cubas.<sup>85</sup>

Machado teria encontrado, assim, um modo bem específico de levar ao texto literário uma poética que já vinha sendo articulada na sua obra crítica, pois o trabalho na construção das personagens e de seus enredos nos romances publicados a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* transparece uma sintonia entre o resultado estético e a visão crítica do autor sobre a literatura daquele momento. O Machado escritor não teria, portanto, passado ileso ao debate sobre *O primo Basílio*, bem como o próprio Eça, uma vez que:

A diferença de perspectivas sobre Realismo e valor moral entre Machado e Eça trouxe conseqüências importantes para o desenvolvimento da narrativa luso-brasileira. Embora não inteiramente motivado pelos comentários de Machado, Eça — após responder à resenha numa carta — revisou *O primo Basílio* e *O crime do Padre Amaro*. As narrativas que se seguiram, *O Mandarim* (1880) e *A relíquia* (1887), distanciam-se sugestivamente dos modelos usados nos dois romances anteriores. Ambas adotam um tratamento mais oblíquo e irônico das motivações dos protagonistas, e se dedicam com mais freqüência aos dilemas propriamente morais dos heróis. Quanto a

<sup>83</sup> FRANCHETTI, Paulo. “Eça e Machado: críticas de ultramar”. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Márcia Guidin, Lúcia Granja, Francine Ricieri (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 276.

<sup>84</sup> JOBIM, op.cit., p. 1, grifo do autor.

<sup>85</sup> LAJOLO, Marisa. “Eça de Queirós e suas leitoras mal comportadas”. In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: FFLCH/USP, 1997, p. 239- 240.

Machado, as *Memórias Póstumas* foram publicadas exatamente dois anos após a saída de sua resenha sobre Eça e desenvolvem o que ele parecia exigir em 1878: uma narrativa na qual a composição complexa e plausível das motivações, e não necessariamente a lição moralizante, constitui o centro e o objeto da construção do protagonista e do desenvolvimento do enredo.<sup>86</sup>

Machado de Assis e Eça de Queirós estavam ainda experimentando com a forma romanesca quando ocorreu a polêmica sobre *O primo Basílio*, tanto que os dois escritores, provavelmente influenciados também pelas questões discutidas nas críticas às obras ecianas, modificaram o aspecto formal de seus romances produzidos a partir de então. E não poderia ter sido diferente, tendo em vista que se debateu sobretudo posturas autorais divergentes quanto ao trabalho com a forma romanesca em pleno século XIX.

Como tratamos no primeiro capítulo, em “O século sério”, Franco Moretti realiza um panorama que não diferencia entre a produção romanesca anterior e a posterior a 1848, pois para ele tanto Balzac quanto Flaubert expressam a seriedade burguesa em suas narrativas. Essa leitura, no entanto, diferencia-se da realizada Auerbach, quando ele, ao referir-se a Balzac, argumenta que ele não atingiu em sua obra a seriedade objetiva, pois a seriedade objetiva só se manifestou plenamente na literatura da geração posterior a 1848 em autores como Flaubert e Zola.

Machado de Assis, entretanto, em sua crítica a *O primo Basílio*, ataca “os discípulos de Zola” ao mesmo tempo em que alude à personagem balzaquiana Eugênia Grandet quando acusa a falta de complexidade da Luísa queirosiana. O romancista fluminense, portanto, volta-se contra os autores do romance real-naturalista, recorrendo inclusive ao romance de Balzac como contrapartida à construção das personagens empreendida por Eça de Queirós. Assim, a seriedade de Zola não o interessava em muitos aspectos, dentre eles o descritivismo e a exploração do torpe.

Outro exemplo que contribui para a argumentação do que acabamos de afirmar é o fato de esse ensaio crítico datado de 1878 enunciar a concepção de Machado de Assis sobre o modo de organização das cenas e do enredo dos romances. Para concretizarmos o enunciado, é preciso que leiamos um fragmento do romance de Eça e, posteriormente, a análise de Machado sobre este mesmo excerto:

---

<sup>86</sup> PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2007, p. 94.

Nos camarotes de assinantes iam aparecendo os altos penteados medonhos, enchumacados de postiços; peitilhos de camisas branquejavam. Sujeitos entravam para as cadeiras devagar, com um ar gasto e íntimo, compondo o cabelo. Conversava-se baixo. Ao fundo da platéia havia um rumor desinquieto entre moços de jaquetão; e à entrada, sob a tribuna, viam-se, num aparato militar, correames polidos de municipais, bonés carregados de polícias; e reluzindo à luz, punhos de sabres.

Mas na orquestra correram fortes estremecimentos metálicos, dando um pavor sobrenatural; Fausto tremia como um arbusto ao vento; um ruído de folhas de lata, fortemente sacudidas, estalou; e Mefistófeles ergueu-se ao fundo, escarlate, lançando a perna com um ar charlatão, as duas sobrancelhas arrebitadas, uma barbilha insolente, *un bel cavalier*; e enquanto a sua voz poderosa saudava o doutor, as duas plumas vermelhas do gorro oscilavam sem cessar de um modo fanfarrão.

Luísa chegara-se para a frente; ao ruído da cadeira, cabeças na platéia voltaram-se, languidamente; pareceu decerto bonita, examinaram-na; ela, embaraçada, pôs-se a olhar para o palco muito séria: por trás de véus sobrepostos que se levantavam, numa afetação de visão, Margarida apareceu fiando o linho, toda vestida de branco; a luz elétrica, envolvendo-a num tom cru, fazia-a parecer de gesso muito caiado; e D. Felicidade achou-a tão linda que a comparou a uma santa!

A visão desapareceu num trêmulo de rebecas. E depois de uma ária, Fausto, que ficara imóvel ao fundo do palco, debateu-se um momento dentro da túnica e das barbas, e emergiu jovem, gordinho, vestido de cor de lilás, coberto de pós-de-arroz, compondo o frisado do cabelo. As luzes da rampa subiram; uma instrumentação alegre e expansiva ressoou; Mefistófeles, apossando-se dele, arrastou-o sôfrego através da decoração. E o pano desceu rapidamente.

As platéias ergueram-se com um rumor grosso e lento. D. Felicidade um pouco afrontada abanava-se. Examinaram então as famílias, algumas toaletes; e sorrindo concordaram que estava do mais fino.

Nos camarotes conversava-se sobriamente; às vezes uma jóia brilhava, ou a luz punha tons lustrosos de asa de corvo nos cabelos pretos onde alvejavam camélias ou reluzia o aro de metal de um pente; os vidros redondos dos binóculos moviam-se devagar, picados de pontos luminosos.

Na platéia, nas bancadas clareadas, sujeitos quase deitados namoravam com languidez; ou de pé, taciturnos, acariciavam as luvas; velhos diletantes, de lenço de seda, tomavam rapé, caturravam; e D. Felicidade interessava-se por duas espanholas de verde, que na superior imobilizavam, numa afetação casta, os seus corpos de lupanar.

Um colega de Jorge, magrinho e janota, entrou então no camarote: parecia animado e perguntou logo se não sabiam o grande escândalo!... Não. E o engenheiro, com gestos vivos das suas mãozinhas calçadas numas luvas esverdeadas, contou que a mulher do Palma, o deputado, sabiam, tinha fugido!...<sup>87</sup>

Na esteira desse episódio, podemos ler na crítica a Eça outro momento em que Machado defende uma outra maneira de composição da cena:

---

<sup>87</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio* [1878]. São Paulo: Núcleo, 1993, p. 233.

Quanto à preocupação constante do acessório, bastará citar as confidências de Sebastião a Juliana, feitas casualmente à porta e dentro de uma confeitaria, para termos ocasião de ver reproduzidos o mostrador e as suas pirâmides de doces, os bancos, as mesas, um sujeito que lê um jornal e cospe a miúdo, o choque das bolas de bilhar, uma rixa interior, e outro sujeito que sai a vociferar contra o parceiro; bastará citar o longo jantar do conselheiro Acácio (transcrição do personagem de Henri Monier); finalmente, o capítulo do Teatro de S. Carlos, quase no fim do livro. Quando todo o interesse se concentra em casa de Luísa, onde Sebastião trata de reaver as cartas subtraídas pela criada, descreve-nos o autor uma noite inteira de espetáculos, a platéia, os camarotes, a cena, uma altercação de espectadores. Que os três quadros estão acabados com muita arte, sobretudo o primeiro, é coisa que a crítica imparcial deve reconhecer; mas, por que avolumar tais acessórios até o ponto de abafar o principal?<sup>88</sup>

As citações foram longas, mas necessárias para acompanharmos a exposição do crítico Machado de Assis do conhecimento e da negação das veredas do estilo sério manifestado pelo romance naturalista do século XIX, pois, ao questionar as razões de “avolumar tais acessórios até o ponto de abafar o principal”, o futuro Bruxo do Cosme Velho estaria criticando o descritivismo, bem como a organização da cena e do enredo nesse romance queirosiano. Para Machado, a “arte pura” deveria passar ao largo do interesse de quaisquer doutrinas, como podemos depreender com a leitura do fragmento que encerra a primeira crítica de Machado a *O primo Basílio*:

Digo isto no interesse do talento do sr. Eça de Queirós, não no da doutrina que lhe é adversa; porque a esta o que mais importa é que o sr. Eça de Queirós escreva outros livros como *O primo Basílio*. Se tal suceder, o Realismo na nossa língua será estrangulado no berço; e a arte pura, apropriando-se do que ele contiver aproveitável (porque o há quando se não despenha no excessivo, no tedioso, no obsceno, e até no ridículo), a arte pura, digo eu, voltará a beber aquelas águas sadias d’ *O monge de Cister*, d’ *O arco de Sant’Ana* e d’ *O Guarani*.<sup>89</sup>

Assim como Machado já havia enunciado que a Eugênia Grandet de Balzac era uma personagem mais bem construída do que a Luísa de Eça de Queirós, nesse excerto final de seu ensaio crítico, ele torna a contrapor romances românticos à doutrina realista representada pelo romance de Eça. Nesse sentido, passa a ser claro o seu apreço ao tratamento formal dos

<sup>88</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*”. [1878]. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1237.

<sup>89</sup> Id., *ibid.*, p. 1238.

autores românticos em detrimento da doutrina realista. Isso porque, embora possamos depreender nessa crítica o “modelo negativo”<sup>90</sup> do futuro autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, não convém esquecer que naquele momento Machado estava apresentando *Iaiá Garcia*, como esclarece Marcelo Sandmann:

A “doutrina que lhe era adversa”, vale lembrar, era ainda a do Romantismo “mitigado” (tomando-se a liberdade de aproveitar o adjetivo do crítico) do autor de *Iaiá Garcia* e dos outros romances da primeira fase, e não ainda a do prosador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como bem insiste Franchetti. (A propósito, registre-se que *Iaiá Garcia* saíra em capítulos no mesmo *O Cruzeiro*, entre 1º de janeiro e 2 de março de 1878, e encontrava publicação em livro justamente naquele mês de abril em que saíam as críticas ao romance de Eça. Estas eram escritas, portanto, no calor do sucesso de *O primo Basílio* nos dois lados do Atlântico e a partir das expectativas do próprio Machado relativamente às repercussões de seu romance junto ao público, o que de imediato tensiona qualquer pretensão de isenção crítica, sobretudo dado os antagonismos de escola claramente enfatizados pelo escritor brasileiro.)<sup>91</sup>

A crítica ao romance de Eça surgiu, portanto, justamente no momento em que *Iaiá Garcia* também ia ao encontro do público, ou seja, o romancista brasileiro estaria mais propenso “a beber aquelas águas sadias d’ *O monge de Cister*, d’ *O arco de Sant’Ana* e d’ *O Guarani*”<sup>92</sup> do que ir à fonte do realismo de Zola. Assim, como lembra Sandmann, os argumentos machadianos devem ser postos em suspeição quanto a “qualquer pretensão de isenção crítica”.

Essa primeira crítica de Machado ao romance de Eça não ficou sem resposta, uma vez que alguns literatos integraram-se prontamente ao debate, dentre eles Henrique Chaves, sob o pseudônimo de S. Saraiva, e Ataliba Lopes de Gomensoro, sob o pseudônimo de Amenófis Efendi. Esses literatos saíram, em certa medida, em defesa de *O primo Basílio*, de tal modo que, duas semanas depois da veiculação do primeiro ensaio sobre o tema, Machado publica uma resposta aos seus interlocutores. Nesse novo texto, Machado reafirma as posições

---

<sup>90</sup> JOBIM, op.cit., p. 1, grifo do autor.

<sup>91</sup> SANDMANN, Marcelo. *Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis*. Tese de doutorado em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2004, p. 442.

<sup>92</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*”. [1878]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1238.

assumidas anteriormente com a exposição de seu ponto de vista, como podemos perceber no seguinte trecho:

Que acontecimento, logicamente deduzido da situação moral das personagens, podia vir continuar uma ação extinta? Evidentemente nenhum. Remorsos? Não há probabilidades deles; porque, ao anunciar-se a volta do marido, Luísa, não obstante o extravio das cartas, esquece todas as inquietações, “sob uma sensação de desejo que a inunda”. Tirai o extravio das cartas, a casa de Jorge passa a ser uma nesga do paraíso, sem essa circunstância, inteiramente casual, acabaria o romance. Ora, a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte.<sup>93</sup>

Nessa passagem da crítica publicada em *O Cruzeiro* do dia 30 de abril de 1878, Machado volta a afirmar que a “situação moral das personagens” não sustenta o enredo de *O primo Basílio*, que, por sua vez, passa a desenvolver-se mediante “a substituição do principal pelo acessório”. Assim, nesse outro ensaio, Machado enuncia com mais clareza o que representaria “a pessoa moral” exigida por ele na narrativa eciana:

Que o sr. Eça de Queirós podia lançar mão do extravio das cartas, não serei eu que o conteste; era seu direito. No modo de exercer é que a crítica lhe toma contas. O lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte, mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral das personagens: o acessório não domina o absoluto, é como a rima de Boileau: *il ne doit qu'obéir*. Extraviem-se as cartas, faça uso delas Juliana; é um episódio como qualquer outro. Mas o que, a meu ver, constitui o defeito da concepção do sr. Eça de Queirós, é que a ação, já despida de todo o interesse anedótico, adquire um interesse de curiosidade. Luísa resgatará as cartas? Eis o problema que o leitor tem diante de si. A vida, os cuidados, os pensamentos da heroína não têm outro objeto, senão esse.<sup>94</sup>

O episódio das cartas foi novamente mencionado por Machado, dessa vez para sustentar o argumento de que Luísa não teria apresentado complexidade suficiente para que o acessório não dominasse o absoluto. Para Machado, a tensão deveria ter se originado “nos caracteres, nas paixões, na situação moral das personagens”, ao invés de sustentar-se na

---

<sup>93</sup> Id., *ibid.*, p. 1239.

<sup>94</sup> MACHADO DE ASSIS, *loc. cit.*



curiosidade do leitor acerca do roubo das cartas. Além de reiterar essa compreensão, Machado outra vez enuncia as suas reservas em relação ao Realismo: “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”.<sup>95</sup> O crítico literário Machado de Assis reafirmou ainda nesse segundo artigo a sua reprovação à “influência moral” do romance de Eça:

Se eu tivesse de julgar o livro pelo lado da influência moral, diria que, qualquer que seja o ensinamento, se algum tem, qualquer que seja a extensão da catástrofe, uma e outra coisa são inteiramente destruídas pela viva pintura dos fatos viciosos: essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal. A castidade inadvertida que ler o livro chegará à última pagina sem fechá-lo, e tornará atrás para reler outras.<sup>96</sup>

A viva pintura realizada pelas descrições minuciosas das relações adúlteras incomodava o autor de *Iaiá Garcia* pelo aroma de alcova que trazia à narrativa, pelo ar vicioso, enfim, por prender a castidade inadvertida pelo “mérito do pomo defeso”<sup>97</sup>. Convém, portanto, considerarmos que a leitura de Machado, embora apresente muitos acertos críticos, não estava isenta de um juízo todo pessoal, que, por sua vez, reprovava a viva pintura dos fatos viciosos. Foi Raimundo Magalhães Júnior quem resumiu bem a visão do nosso autor sobre esses primeiros romances de Eça de Queirós: “manifestou-se como um moralista, um inspetor da decência pública, um austero zelador dos bons costumes. Seu artigo alternava elogios e restrições, estas nem sempre justas”.<sup>98</sup>

Para o futuro autor de *Dom Casmurro*, os acessórios não poderiam, de maneira alguma, abafar o principal em um texto, que, ao contrário, deveria ocupar-se em dar vida aos dramas íntimos de pessoas que apresentavam de tudo um pouco: nervos, músculos, paixões, remorsos e consciência, enfim, como pessoas reais ao gosto machadiano do termo “real”. Eis a preferência própria de um escritor que, em plena voga do Realismo, trilhou um caminho marcado pela singularidade.

---

<sup>95</sup> Id., *ibid.*, p. 1241.

<sup>96</sup> Id., *ibid.*, p. 1241-1242.

<sup>97</sup> Id., *ibid.*, p. 1234.

<sup>98</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981, v. 2 p. 233.

## 2.4 “A nova geração”

O ensaio de crítica literária “A nova geração” é de publicação posterior ao outro texto de crítica machadiana que acabamos de analisar, “Eça de Queirós: *O primo Basílio*”. Não muito tempo separa um do outro (pouco mais de um ano e meio), mas tempo suficiente para que Machado de Assis seguisse refletindo sobre os postulados realistas e os seus reflexos na literatura brasileira. No texto anterior, ele dedicou-se a discutir o fazer literário de Eça de Queirós, registrando, desse modo, uma espécie de testamento estético no qual inscreveu o seu modo de enxergar o romance de meados do século XIX. Como vimos, dentre os alvos que receberam uma maior dedicação de análise, estavam os preceitos da doutrina realista da qual Eça de Queirós era assumidamente representante.

Neste outro texto, o romance não é mais o objeto da avaliação, mas a poesia da nova geração. Por isso, o nosso estudo, para não se desviar da discussão central, dedicar-se-á não à análise minuciosa da leitura empreendida por Machado dos diversos poetas em atividade naquele tempo, mas à discussão acerca do Realismo que, outra vez, é motivo da sua pena analítica. Considerando que este ensaio representa quase uma continuação da exposição de ideias presentes no artigo sobre Eça, não nos deteremos muito em seu estudo, pois sua maior importância para a nossa discussão está em demonstrar, juntamente com os outros textos críticos estudados aqui, que Machado de Assis foi um romancista que tinha uma estética em mente ao produzir seus romances. Não seria exagero, portanto, pensarmos que as pistas para a formulação da estética romanesca machadiana se encontram intercaladas no exercício crítico do próprio autor.

Como o próprio título sugere de antemão, Machado analisa aqui alguns poetas da nova geração dentre os quais encontramos nomes como os de Carvalho Júnior, Teófilo Dias, Afonso Celso Júnior, Fontoura Xavier e outros. Poetas parnasianos, que, segundo o próprio romancista, eram autores de uma lírica que era “uma expressão incompleta, difusa, transitiva, alguma coisa que, se ainda não é o futuro, não é já o passado”.<sup>99</sup>

Conforme Machado, era, então, uma poesia situada entre o passado e o futuro, representante do rompimento com o subjetivismo e com o sentimentalismo exacerbado dos românticos, assim como da expressão do cientificismo crescente dos novos tempos, pois “não

---

<sup>99</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “A nova geração.” [1879]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v.3. p. 1258.

somente as teorias literárias cansam, mas também as formas literárias precisam ser renovadas”.<sup>100</sup> Assim, encontramos neste ensaio um Machado que tinha consciência das transformações inevitáveis das formas e das teorias literárias ao ponto de lamentar os últimos suspiros da poesia romântica diante das rápidas modificações da segunda metade do século XIX.

Assim como em “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” Machado associava aos românticos franceses a educação dos espíritos responsáveis pelo romance brasileiro, neste outro texto ele faz quase um lamento do final de uma era na nossa literatura:

A poesia não é, não pode ser eterna repetição; está dito e redito que ao período espontâneo e original sucede a fase da convenção e do processo técnico, e é então que a poesia, necessidade virtual do homem, forceja por quebrar o molde e substituí-lo. Tal é o destino da musa romântica. Mas não há só inadvertência naquele desdém dos moços; vejo aí também um pouco de ingratidão. A alguns deles, se é a musa nova que o amamenta, foi aquela grande moribunda que os gerou; e até os há que ainda cheiram ao puro leite romântico.<sup>101</sup>

O movimento inevitável de transformação das formas poéticas está registrado neste ensaio tanto quanto o processo ocorrido na forma romanesca foi analisado por Machado em “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. Por isso, o cerne da argumentação dele é muito parecido em ambos os textos, nos quais está sempre subentendida a ideia expressa por ele, ao dirigir-se “aos jovens talentos de ambas as terras da nossa língua”, aconselhando que “a realidade é boa, mas o Realismo é que não presta para nada”.<sup>102</sup>

Qualquer Realismo é motivo de crítica para Machado, seja na narrativa, seja na lírica; o que ele não aprova é a excessiva preocupação com a aparência de verdade, com as fórmulas protocolares utilizadas com a finalidade de mascarar o texto para que se assemelhe com o real. É o que ele problematiza também neste fragmento:

Ia-me esquecendo uma bandeira hasteada por alguns, o Realismo, a mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte. Importa dizer que tal doutrina é aqui defendida, menos como a doutrina que é, do que

---

<sup>100</sup> Id., *ibid.*, p. 1258.

<sup>101</sup> Id., *ibid.*, p. 1259.

<sup>102</sup> Id., *ibid.*, p. 1279.

como expressão de certa nota violenta, por exemplo, os sonetos do Sr. Carvalho Júnior. Todavia, creio que de todas as que possam atrair a nossa mocidade, esta é a que menos subsistirá, e com razão; não há nela nada que possa seduzir longamente uma vocação poética. Neste ponto todas as escolas se conçoam; e o sentimento de Racine será o mesmo de Sófocles. Um poeta, V. Hugo, dirá que há um limite intrascendível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza. Um crítico, Taine, escreverá que se a exata cópia das coisas fosse o fim da arte, o melhor romance ou o melhor drama seria a reprodução taquígráica de um processo judicial. Creio que aquele não é clássico, nem este romântico. Tal é o princípio são, superior às contendas e teorias particulares de todos os tempos.<sup>103</sup>

Coerentemente com o posicionamento defendido na polêmica sobre *O primo Basílio*, Machado volta a reforçar as teses de que não há arte em um realismo de fachada e de que nem todo esforço de registro do real resulta em grandes obras; caso contrário, “o melhor romance ou o melhor drama seria a reprodução taquígráica de um processo judicial”<sup>104</sup>. Ou seja, para o futuro autor de romances que desafiam qualquer dogma realista, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou *Quincas Borba*, o “realismo não conhece relações necessárias, nem acessórias, sua estética é o inventário”.<sup>105</sup> Temos aqui a repetição de parte da argumentação de Machado para sustentar a sua crítica a *O primo Basílio*, pois nela ele também rechaçava a tendência ao inventário de uma realidade a ponto de pretender dizer “o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambráia ou um esfregão de cozinha”.<sup>106</sup>

Para o nosso autor, o estilo analítico precisava sofrer reformulações para não cair no realismo dogmático, ainda que a segunda metade do século XIX impusesse uma literatura que mimetizasse as transformações sociais pelas quais passava aquela sociedade. Se no século sério europeu a conduta de vida regular e metódica, a busca pela precisão, a seriedade como confiabilidade, método e ordem ditavam a forma do romance, para Machado, nem o romance nem a lírica poderiam ser orientados por esses critérios, especialmente porque ele sabia que a realidade era muito mais complexa do que qualquer ciência poderia compreender:

---

<sup>103</sup> Id., *ibid.*, p. 1258.

<sup>104</sup> Id., *ibid.*, p. 1262.

<sup>105</sup> Id., *ibid.*, p. 1275.

<sup>106</sup> Id. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” [1878]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1234.

A nova geração frequenta os escritores da ciência; não há aí poeta digno desse nome que não converse um pouco, ao menos, com os naturalistas e filósofos modernos. Devem, todavia, acautelar-se de um mal: o pedantismo. Geralmente, a mocidade, sobretudo a mocidade de um tempo de renovação científica e literária, não tem outra preocupação mais do que mostrar às outras gentes que há uma porção de coisas que estas ignoram; e daí vem que os nomes ainda frescos na memória, a terminologia apanhada pela rama, são logo transferidos ao papel, e quanto mais crespos forem os nomes e as palavras, tanto melhor. Digo aos moços que a verdadeira ciência não é a que se incrusta para ornato, mas a que se assimila para nutrição; e que o modo eficaz de mostrar que se possui um processo científico, não é proclamá-lo a todos os instantes, mas aplicá-lo oportunamente. Nisto o melhor exemplo são os luminares da ciência: releiam os moços o seu Spencer e seu Darwin. Fugam também a outro perigo: o espírito de seita, mais próprio das gerações feitas e das instituições petrificadas. O espírito de seita tem fatal marcha do odioso ao ridículo; e não será para uma geração que lança os olhos ao largo e ao longe, que se compôs este verso verdadeiramente galante:  
*Nul n'aura de l'esprit, hors nous et nos amis.*<sup>107</sup>

A questão de Machado não se tratava de abolir o estudo científico na busca de entendimento daquela nova realidade, tanto que o crítico aconselha os moços a lerem o seu Spencer ou o seu Darwin. Logo, Machado reconhece que a nova geração frequenta a ciência, mas faz restrições àqueles moços que se utilizam dessa ciência para ornato e que a proclamam a qualquer momento. O autor apresenta, assim, uma extensão das ideias articuladas na polêmica contra Eça de Queirós, sendo que lá ele afirmara que “o Sr. Eça de Queirós não quer ser realista mitigado, mas intenso e completo; daí vem o tom carregado das tintas, que nos assusta, para ele é simplesmente o tom próprio”.<sup>108</sup> Menos detalhes e mais verdade moral pedia Machado ao autor de *O primo Basílio*. Menos ciência de artefato e mais oportuna aplicação dos novos estudos pedia à nova geração, pois, assim, ela faria valer o futuro que tinha nas mãos:

Finalmente, a geração atual tem nas mãos o futuro, contanto que lhe não afrouxe o entusiasmo. Pode adquirir o que lhe falta, e perder o que a deslustra; pode afirmar-se e seguir avante. Se não tem por ora uma expressão clara e definitiva, há de alcançá-la com o tempo; hão de alcançá-la os idôneos. Um escritor de ultramar, Sainte-Beuve, disse um dia, que o talento pode embrenhar-se num mau sistema, mas se for verdadeiro e original, depressa se emancipará e achará a verdadeira poética. Estas palavras de um crítico que também foi poeta, repete-as agora alguém que, na crítica e na

<sup>107</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “A nova geração.” [1879]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v.3. p. 1285.

<sup>108</sup> Id. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” [1878]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1237.

poesia, despendeu alguns anos de trabalho, não fecundo nem grande mas assíduo e sincero; alguém que para os recém-chegados há de ter sempre a advertência amiga e o aplauso oportuno.<sup>109</sup>

Para o nosso analista, a nova geração poética tinha as condições para afirmar-se e seguir adiante, fazendo os ajustes necessários e mantendo as suas qualidades. Na defesa dessa ideia, ele recorreu à citação de um pensamento de Sainte-Beuve que, por sua vez, parece ser uma definição de sua própria trajetória, uma vez que Machado foi um “talento verdadeiro e original” que destoou do sistema literário brasileiro da segunda metade do século XIX. É por isso que, ao percorrermos os textos mais significativos de sua história como crítico, testemunhamos o amadurecimento de um modo de ver a literatura que, por fim, resultou em um legado estético. Esse legado, por seu turno, antecipa a reviravolta que estaria por acontecer na narrativa machadiana. Tanto é verdade que a publicação deste último ensaio em dezembro de 1879 na *Revista Brasileira* antecedeu em meros dois meses ao início da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* no folhetim do periódico. Em suma, Machado mal havia colocado um ponto final neste texto quando apareceu com as memórias de um defunto-autor, demonstrando a todos que era possível zombar de influências e desafiar modismos estéticos.

---

<sup>109</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “A nova geração.” [1879]. In:\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1285-1286.

### **3 O PROCESSO DE REESCRITA DA VERSÃO SERIADA: AS MODIFICAÇÕES MAIS DECISIVAS PARA A CONFIGURAÇÃO FINAL DO ROMANCE**

Ler *Quincas Borba* é ler um romance que foi escrito ao longo de cinco anos, uma vez que a obra definitiva foi precedida pela versão veiculada em folhetim na revista *A Estação* entre junho de 1886 e setembro de 1891. Cinco movimentados anos na vida social brasileira, período exato para que Machado de Assis exercesse, aos olhos do público leitor, o ofício de um autor dono de sua obra, pois ele, durante o período de veiculação do folhetim, apresentou a seus leitores um romance coerente com as escolhas formais realizadas desde o início da publicação do texto, a despeito de quaisquer incertezas que tivessem ocorrido durante o processo.

É sabido que a versão em livro, publicada no mesmo ano em que se encerrou a narrativa no periódico, foi a que se manteve como a definitiva desse romance de Machado de Assis. Isso se deve, obviamente, ao trabalho de reescrita do autor, mas também à própria natureza do veículo, uma vez que o livro é mais propício à permanência do que qualquer publicação seriada. No entanto, ainda que de natureza efêmera e que se configure uma narrativa diversa daquela lida na versão definitiva, é de muita valia o esforço comparativo entre as duas versões, uma vez que a primeira versão desse romance nos informa uma mudança na trilha narrativa desejada pelo autor. E é justamente nesses desvios entre um texto e outro que podemos compreender de outro modo *Quincas Borba*.

#### **3.1 Contextualizando a versão seriada<sup>1</sup>**

A revista *A Estação* foi publicada entre 1879 e 1904, ou seja, a sua circulação coincidiu com a grande fase da produção literária de Machado de Assis, sendo que “nas páginas d’*A Estação*, o autor publicou 37 contos, 06 poemas, 01 novela, 01 romance e diversas outras produções de gêneros variados, tais como crítica, resenhas, editoriais,

---

<sup>1</sup> Convém esclarecer que foi realizada a atualização ortográfica nas citações da primeira versão do romance.

traduções, variedades etc.”<sup>2</sup> Desse modo, Machado tinha uma estreita relação com os leitores da revista, já que estendeu por anos a sua participação como autor dos folhetins integrantes da parte literária da publicação, que era dividida basicamente em duas seções:

*A Estação* dividia-se em duas partes com paginação independente: o “Jornal de Modas” e a “Parte Literária”. A primeira era assumidamente importada, traduzida da revista alemã *Die Modenwelt*, publicada pela editora Lipperheide de Berlim. Essa parte oferecia um editorial sobre a moda em Paris e uma quantidade abundante de figurinos, gravuras, riscos, trabalhos manuais, dicas e conselhos de economia e utilidade doméstica etc. A parte literária, por sua vez, era composta especialmente para a edição brasileira, contando, para tal, com a colaboração de autores renomados da literatura brasileira. Nesse suplemento, publicava-se ficção (conto, novela, romance), crônicas teatrais, críticas, resenhas, relatos de viagens, variedades, notícias, seções de entretenimento, belas artes (pinturas e partituras musicais), entre outros assuntos do interesse das leitoras.<sup>3</sup>

Se a parte relativa à moda ditava às leitoras os padrões europeus, mais especificamente alemães e franceses, a parte literária cedia espaço para que os autores nacionais ocupassem as páginas da revista com textos dos mais diversos gêneros. *Modus vivendi* europeu, literatura brasileira: eis o conteúdo de um “jornal ilustrado para a família” e o contexto em que foi publicada a versão seriada do romance de que estamos tratando. Era nesse horizonte que se situava a perspectiva de Machado de Assis em relação a seus leitores, como podemos ler na síntese a seguir:

No plano da moda, o periódico é um produto de uma extensa rede multinacional difundida em vinte países, consistindo mais propriamente numa revista de modas parisienses de fatura germânica, cujo eixo central era a publicação alemã *Die Modenwelt*. Destinada prioritariamente a público feminino de classe média, a parte de modas da revista instruía as leitoras a vestir com elegância, modernidade e economia, confiando-lhes a tarefa de contornar, pelo engenho próprio, os descompassos climáticos inerentes à aclimação das tendências européias. Por outro lado, o suplemento literário que acompanha a revista de modas era elaborado exclusivamente para a edição brasileira, contando com autores renomados da literatura nacional.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> CRESTANI, Jason Luís. “O perfil editorial da revista *A Estação*: jornal ilustrado para a família”. 2008, p. 3. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/67/61>>. Acesso em: 14 maio 2012.

<sup>3</sup> Id., *ibid.*, p. 4

<sup>4</sup> Id., *ibid.*, p.30.



A *Estação* tratava-se, portanto, de um periódico voltado às leitoras da classe média brasileira que, ao mesmo tempo em que liam Machado de Assis e Olavo Bilac, frequentavam a Rua do Ouvidor à procura do último modelo em voga no inverno francês. Era a moda de Paris que vestia as mulheres, fato que reflete uma postura que vigorava em outras áreas diversas à do vestuário, como na ciência e na política, naquela última metade do Oitocentos em solo brasileiro. Assim, o periódico configurou-se como uma “revista de modas parisienses de fatura germânica” porque:

No que compete à parte de modas, a direção d’A *Estação* demonstra consciência dos descompassos que envolvem a filiação às tendências da moda parisiense, mas não vislumbra qualquer possibilidade de renúncia aos preceitos da capital francesa. Sobre este ponto, cumpre assinalar a ausência de referência à filiação da revista à matriz alemã, *Die Modenwelt*. Dessa forma, tem-se a impressão de que a matriz seria a publicação francesa, *La saison*, o que pode ser considerado como uma estratégia de venda da revista, já que no Brasil havia uma nítida atração por tudo o que fosse de origem francesa.<sup>5</sup>

Os editores, como estratégia de venda da revista, encobriam a inspiração na publicação alemã, embora o próprio conteúdo do material divulgado não negasse uma forte proximidade do periódico brasileiro com a matriz teuta. Prova disso, por exemplo, era a reprodução das xilografuras artísticas originalmente publicadas no periódico alemão nas páginas de *A Estação*. Assim, a revista ajustava-se às expectativas de seu público, fornecendo-lhe a matéria que buscava ao folhear suas páginas.

A *Estação* era um periódico de inspiração europeia no tocante à moda, que, em contrapartida, reservava espaço para a divulgação da produção literária nacional, não apenas dos textos de Machado de Assis, mas também “das poesias de Olavo Bilac, Raymundo Correa, Alberto de Oliveira, Luiz Delfino, Luiz Murat, Guimarães Passos; narrativas de Lúcio de Mendonça, Luiz Guimarães Júnior, Júlia Lopes de Almeida; crônicas de Arthur Azevedo, entre outros”.<sup>6</sup> Ou seja, autores dos mais diversos estilos divulgavam as suas criações nesse periódico publicado, a princípio, quinzenalmente.

Em sintonia com a periodicidade da revista, o folhetim de *Quincas Borba* teve o primeiro e o segundo capítulos publicados em 15 de junho de 1886, o terceiro, o quarto e o quinto em 30 de junho, o sexto, o sétimo, o oitavo e o nono em 15 de julho do mesmo ano.

---

<sup>5</sup> Id., *ibid.*, p. 9.

<sup>6</sup> Id., *ibid.*, p. 30.

Assim, grande parte da narrativa foi veiculada quinzenalmente, embora houvesse alguns intervalos maiores, como o que se deu entre a publicação do capítulo LXV, em 15 de maio de 1887, e a dos três capítulos subsequentes, em 15 de junho daquele ano. O mesmo aconteceu com o capítulo LXXX, que teve uma parte publicada em 15 de outubro e outra em 15 de novembro de 1887. Houve, portanto, alguns trechos da versão seriada que vinham a público mensalmente. Para facilitar a compreensão da serialização no periódico, visualizemos o quadro a seguir, que informa os espaçamentos superiores ao período quinzenal na publicação do romance:

<b>Capítulos</b>	<b>Data</b>	<b>Capítulos</b>	<b>Data</b>
LXIV, LXV	15/05/1887	LXVI, LVII, LVIII	15/6/1887
LXXIX, LXXX	15/10/1887	LXXX	15/11/1887
LXXXVIII, LXXXIX	29/2/1888	XC	31/3/1888
XCI, XCII, XCIII	15/4/1888	XCIV, XCV, XCVI, XCVII	31/5/1888
XCIV, XCV, XCVI, XCVII	31/5/1888	XCVI, XCVII, XCVIII	31/10/1888
CXIII	31/1/1889	CXIII	28/2/1889
CXIV	31/3/1889	CXV, CXVI, CXVII, CXVIII	30/4/1889
CXV, CXVI, CXVII, CXVIII	30/4/1889	CXVII, CXVIII, CXIX	15/6/1889
CXIX	30/6/1889	CXX, CXXI, CXXII	31/7/1889
CXX, CXXI, CXXII	31/7/1889	CVI, CVII, CVIII CIX	30/11/1889
CXLVI, CXLVII, CXLVIII	15/6/1890	CXLVI, CXLVII	15/7/1890
CLII	31/08/1890	CLII	30/9/1890
CLV, CLVI, CLVII,	15/10/1890	CLVI, CLVII, CLVIII	15/11/1890
CLXI, CLXII, CLXIII, CLXIV	15/12/1890	CLXV, CLXVI, CLXVII	15/1/1891
CLXXXV, CLXXXVI, CLXXXVII	15/5/1891	CLXXXVIII, CLXXXIX	15/6/1891
CXC, CXCI, CXCII, CXCIII, CXCIV	30/6/1891	CXCII, CXCIII, CXCIV, CXCIV, CXCVI CXCVII, CXCVIII, CXCIX	31/8/1891

**Quadro 1:** Demonstrativo (parcial) da periodicidade da versão seriada em *A Estação*.

Ao analisarmos detalhadamente os dados dispostos na tabela, não podemos perder de vista que a versão seriada de *Quincas Borba* foi escrita por Machado de Assis durante cinco anos, intervalo que, de uma forma ou de outra, repercutiu no próprio arranjo da narrativa, já que, em mais de um momento, a veiculação do folhetim foi interrompida pelo autor. Assim, observando as informações referentes aos intervalos entre a publicação de um trecho e outro da narrativa, podemos perceber que a primeira pausa mais demorada na veiculação do folhetim foi entre os capítulos XCVII, em 31 de maio de 1888, e sua continuação (XCVI), datada de 31 de outubro do mesmo ano. Essa, no entanto, não foi a única interrupção mais prolongada, pois, no ano seguinte, ocorreu nova pausa na publicação do folhetim, entre o capítulo CXXII, publicado em 31 de julho de 1889, e o prosseguimento do romance com o capítulo CVI em 30 de novembro de 1889.

Há inúmeros fatores que devem ser considerados quando estamos tratando de *Quincas Borba*, uma vez que este é um romance que foi composto em um momento crucial da história brasileira, pois, entre 1886 e 1891, o país estava começando a vislumbrar uma vida sem os horizontes da escravidão e do Império. Isso não significa que essas mudanças tenham, de fato, modificado muito a estrutura socioeconômica, mas, ainda assim, devemos pensar que o imaginário nacional estava com as suas bases estremecidas em meio a esses acontecimentos.

Não poderiam colaborar para a comprovação dessa ideia de um incerto imaginário nacional, por exemplo, as interrupções na publicação do folhetim ocorridas entre maio e outubro de 1888 e, posteriormente, entre julho e novembro de 1889? Em caso de resposta negativa, podemos considerar uma mera coincidência o fato de a primeira pausa na composição do romance coincidir justamente com os dias que sucederam a Abolição da Escravidão no Brasil?

Declarada a Abolição, *A Estação* para a veiculação de *Quincas Borba* durante cinco meses. Alguma semelhança parece relacionar essa parada com a que veio a ocorrer, no ano seguinte, a partir do dia 31 de julho, quando o autor novamente cessou a publicação do romance. Dessa outra vez, a publicação da história de Rubião fez um intervalo de quatro meses, de modo que o texto acabou retornando às mãos do leitor em trinta de novembro, quinze dias após a Proclamação da República. Segundo John Gledson<sup>7</sup>, retomando a tese de Araripe Júnior<sup>8</sup>, Machado parecia planejar que Rubião simbolizasse um inconsciente

---

<sup>7</sup> GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 105.

<sup>8</sup> ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. "Idéias e sandices do ignaro Rubião". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5/2/1893, p. 1.

nacional, de forma que seria natural que o autor de *Quincas Borba* tivesse esbarrado em dificuldades durante a composição da narrativa.

Ainda que não quisesse mimetizar o desvario nacional, um enredo como o de *Quincas Borba* já apresentaria desafios a seu autor, devido à complexidade de seu arranjo narrativo. Por isso não é espantoso saber que Machado interrompeu a narrativa, tendo em vista que também entrou nesta conta a intenção de problematizar em forma literária a configuração política e social do Brasil oitocentista às vésperas da Abolição e da República. Autor, público e obra estavam em sintonia no momento da publicação de *Quincas*, todos procurando um lugar seguro em meio àquele contexto.

Ao equacionarmos a tríade autor–obra–público quando tratamos da primeira versão de *Quincas Borba*, faz-se necessário lembrarmos que há uma grande possibilidade de o nosso autor ter levado em consideração o público leitor ao qual a publicação do folhetim se dirigia, pois, ao cotejarmos a primeira e a segunda versão do romance em questão, deparamos com mudanças de procedimentos narrativos que apontam para essa interpretação. Levando em conta que o folhetim era um gênero que dependia diretamente da recepção para justificar a sua existência, não podemos ignorar o fato de que este romance teve a sua primeira versão veiculada em um folhetim cujo público era composto, basicamente, por leitoras sintonizadas com as últimas novidades ultramarinas, bem como com os ideais aristocratizantes:

*A Estação* promovia o sentimento aristocrático da classe dominante européia, através não só da moda, do cultivo da alta cultura e do modo de vida dos círculos aristocráticos europeus, mas também através da exaltação da instituição imperial e da realeza, independente do brasão. Tendo em vista os setores médios e da classe abastada do Império e dos primeiros anos da República Velha, o periódico reforçava desta forma os valores culturais prezados pela elite carioca, que buscava legitimação identificando-se com a cultura tradicional e aristocrática européia. Para os membros da elite, *A Estação* expressava a fantasia de identificação cultural com a Europa. Para os setores médios, alimentava as aspirações de ascensão social ao patamar da elite.<sup>9</sup>

Alguma semelhança ou mera coincidência a descrição das aspirações do público leitor do periódico com as personagens que habitam o mesmo Rio de Janeiro de Cristiano Palha, Sofia e Rubião? A ambição de Palha em progredir em sua carreira de zangão de praça, a vaidade de Sofia em ser recebida pelas senhoras da alta sociedade fluminense, que se escondia em atitudes como a criação da Comissão das Alagoas e, por fim, a maluquice de Rubião ao

---

<sup>9</sup> SILVA, Ana Cláudia S. da. “*Quincas Borba*, ou o declínio do folhetim”. In: *Ensaio Premiado: a obra de Machado de Assis*. Brasília: Editora Bandeirante, 2006, p. 243.

julgar-se Napoleão III podem ser consideradas faces dessa mesma moeda ilustrada pelo desejo de ascensão social e, uma vez atingido o objetivo, pela necessidade de identificação com a burguesia europeia.

Se o romance dividia espaço com todo um material que traduzia o espírito imperial e da realeza, faz sentido pensarmos que “a ironia do romance, que se sintetiza na megalomania imperial de Rubião, foi na verdade construída sobre o desajuste entre a inclinação imperial do periódico e o estado decadente da Monarquia brasileira antes da Proclamação da República”.

<sup>10</sup> Nesse panorama, Rubião não era o único no país para quem “a captura do Rei Guilherme era um banquete de bonapartistas” <sup>11</sup>, pois a própria inclinação do periódico parecia apoiar-se na negação da nova realidade que já despontava no horizonte brasileiro.

A análise das informações dispostas no quadro da cronologia dos atrasos na veiculação da versão seriada, além de nos mostrar as interrupções na publicação do romance, nos esclarece que não era respeitada uma sistematização na sequência da numeração dos capítulos. É exemplar dessa falta de continuidade na numeração dos capítulos a própria retomada da publicação do romance após a interrupção entre julho e novembro de 1889, pois a narrativa tinha ficado suspensa no capítulo CXXII e, ao retornar, o capítulo publicado foi um novo CVI.

Não bastasse a quebra na sequencialidade na numeração dos capítulos, o leitor do folhetim ainda convivia com a repetição de capítulos com o mesmo número, publicados em números diferentes do periódico. Por exemplo, os capítulos CXVII e CXVIII foram publicados tanto no fascículo do dia 30 de abril quanto no do dia 15 de junho; o mesmo aconteceu com o capítulo CXIX que foi publicado, primeiramente, no dia 15 de junho e depois no dia 30 de junho de 1889.

Assim, em alguns trechos do romance, a numeração dos capítulos parecia deslocar-se de um número ao outro ao bel prazer do autor. No entanto, devemos lembrar que, durante grande parte do período de publicação do folhetim, Machado de Assis dividiu-se entre a escrita dessa versão e o trabalho de reescrita do romance. Desse modo, uma explicação possível para esta confusão no encadeamento da narrativa se apóia na argumentação de que “a

---

<sup>10</sup> SILVA, op.cit., p. 248.

<sup>11</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 379.

continuação da escrita do folhetim depois de cada interrupção tomava como pressuposto o texto já revisado e não mais os capítulos já publicados”.<sup>12</sup>

Tudo nos leva a crer que Machado de Assis escrevia concomitantemente duas versões de uma mesma história. Daí os enganos com a numeração dos capítulos, que não tiveram maiores repercussões em seus leitores, uma vez que o leitor de folhetim parecia não prestar muita atenção na numeração, estando mais interessado em conhecer os rumos das personagens.

### 3.2 Um narrador em transformação

O narrador da primeira versão de *Quincas Borba* desvelava a alma de Rubião ao leitor, não deixando a este uma ponta de mistério a ser desvendada. Ele explorava as intimidades dos pensamentos e das atitudes do ex-professor de meninos, como podemos ler no trecho a seguir, excluído da versão final:

Rubião concordou também com este motivo, embora *in petto* achasse que nem um nem outro valiam nada; e chegou a descobrir um terceiro motivo, a saber, que as qualidades daquele cão eram tão finas e superiores que não ficava mal honrá-las com um nome tão distinto. Em seguida cuidou de amar o cão, tanto ou mais que o dono, caminho certo para entrar no coração de Quincas Borba. O Cão, pela sua parte, afeiçoou-se ao novo amigo e companheiro do senhor.<sup>13</sup>

Na versão seriada, logo no início da narrativa, o leitor já é apresentado a um Rubião calculista, cheio de segundas intenções ao fingir entender o apego do filósofo Quincas Borba ao cachorro homônimo. Desse modo, esse peculiar narrador em terceira pessoa não hesita em revelar as pretensões do enfermeiro improvisado, que estava disposto a encontrar um “caminho certo para entrar no coração de Quincas Borba”. Nessa primeira versão, fica evidente a farsa encenada por Rubião durante o período em que cuidou de Quincas Borba. É o que podemos perceber em trechos como este:

---

<sup>12</sup> SILVA, op.cit., p. 251.

<sup>13</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba*: apêndice. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970, p. 12.

E disse-lhe que não, que se deixasse disso, mas não alcançou nada; creio que lhe faltava o talento da persuasão, sério também que as palavras já lhe saíam da alma desejosas de ser inúteis. O doente teimou, ele não teve remédio e obedeceu; foi dentro e deu as indicações precisas ao pajem, que era o mais inteligente dos fâmulos. Voltou depois ao quarto do doente; passando por uma sala, foi a um espelho, concertar a expressão do rosto. Os músculos recusavam-se: mas uma bela perspectiva dá vontade ao ânimo, e este pôde então reagir sobre a face e compô-la. Foi assim que dali a pouco entrou no quarto uma espécie de monge compassado e tristonho, pegou dos jornais, e começou a ler melancolicamente as primeiras notícias políticas.<sup>14</sup>

Foram passagens parecidas com essa que o autor, ao rever o texto, extraiu da narrativa. Isso porque a versão seriada do romance apresentava um Rubião que se deixava guiar por uma “bela perspectiva”, disfarçando as feições faciais e lendo melancolicamente as notícias políticas. Ele era, portanto, uma personagem sem ambiguidades que fizessem o leitor despender esforços na tentativa de melhor interpretá-la, pois o narrador construía meticulosamente os fatos, os desdobramentos de raciocínio do mineiro. É essa narração articulada que acompanhamos no trecho a seguir:

Rubião leu isto por alto, só as últimas palavras é que entendeu bem. Estremeceu, uma claridade rápida, como o de uma vela, que passasse defronte dele, ou de seu sorriso reprimido, deu-lhe à cara uma expressão esquisita que ele reprimiu logo. Depois veio a tristeza, pelo menos a seriedade, uma melancolia *sui generis*, porque ele relia a notícia, como para pôr carvão na máquina, mas a máquina não deitava lágrimas. Entretanto, recordou os carinhos de Quincas Borba, os obséquios que lhe merecera, abanou a cabeça e suspirou...Não me digam que se pode suspirar, querendo. Suspirou: Rubião era grato aos obséquios. Não chorou, mas suspirou.<sup>15</sup>

Nessa passagem do romance, podemos testemunhar uma sequência de expressões que assomaram no rosto de Rubião até que ele encontrasse a mais conveniente à sua “bela perspectiva”. Assim, ele começou reprimindo o sorriso, depois assumiu um ar sério, melancólico, e, por fim, tendo frustrada a tentativa de choro forçado, ele suspirou, agradecido aos obséquios de Quincas Borba. Eis um narrador que relatava os pormenores do pensamento de suas personagens, de modo que não restava dúvida ao leitor quanto ao fingimento do ex-professor.

Ao se debruçar sobre a reescrita do romance, Machado de Assis, leitor competente e escritor habilidoso, pode ter reconhecido que o texto estava enunciando ao leitor aquilo que

---

<sup>14</sup> Id., *ibid.*, p. 11.

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p. 18.

ele poderia concluir, ou não, a partir dos fatos, do comportamento das personagens, da trama, enfim. Ou lembrando a tese de Gledson, que se inspirou nas conclusões dos estudos de John Kinneer<sup>16</sup>, podemos concluir que a principal mudança entre as duas versões de *Quincas Borba* se deu na atitude de Machado para com o leitor. Para entendermos melhor como Machado interveio no texto da primeira versão a fim de modificar as feições desse narrador, faz-se necessária a leitura de mais um trecho que desapareceu na versão de 1891:

Tão alegre! Tão filósofo! E sai-se com lágrimas, chora miseravelmente por um cão! Lágrimas verdadeiras não há negá-lo; o Rubião viu-as cair, e o sol as alumiu no momento em que elas desciam pela face abaixo. Verdadeiras são; mas por quê? Já está dito: é o tal grãozinho de sandice que lhe entrou no cérebro, semente que dá tudo, desde a lágrima até a cutilada. Rubião creu nelas porque as viu, e porque sabia bem a estima que ele tinha ao cão; mas vós todos ...

Vós que passais pelo caminho da vida, alegres como eternos rapazes, duvidais certamente do que estou contando. Cá trarei uma destas lágrimas, daqui a pouco, fechada numa bocetinha antiga, e mostrá-la-ei tão verdadeira e tão amarga como no dia em que brotou dos olhos do nosso Quincas Borba. Repito: o Rubião, que as viu, não precisou de outra prova. Viu-as, não precisou de outra prova. Viu-as, despediu-se, e foi calado para casa.<sup>17</sup>

Uma narrativa em terceira pessoa não comportava um narrador deste porte, ainda que fosse uma terceira pessoa duvidosa, que vez ou outra se impusesse no texto com suas divagações, suas elucubrações. O trecho que acabamos de ler, por exemplo, é primo-irmão do narrador do *Memórias*; sendo tão parecida a levada narrativa que, de fato, parecia que esse romance pretendia dar prosseguimento ao estilo do anterior, ainda mais que *Quincas* contava com o agravante de fazer um gancho entre os dois textos por meio da retomada de personagens.

O narrador do folhetim era intrometido e filosófico demais para permanecer incógnito; seria preciso a ironia de um Cubas ou a obstinação de um Bentinho para segurar o leitor sem desconfianças diante de insistentes interrupções no fluxo da narrativa para que ele expusesse um ponto de vista, comentasse um episódio, discutisse um procedimento composicional, entre outras atitudes não condizentes com um texto narrado por uma voz completamente misteriosa para o leitor. Leiamos:

<sup>16</sup> KINNEAR, J. C. "Machado de Assis to Believe or not to Believe". *Modern Language Review*, v. 71, 1976, p. 54-55.

<sup>17</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba: Apêndice*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970, p. 14.



No fim de sete semanas, recebeu ele uma carta do Quincas Borba, datada da corte... Não lhes tinha eu prometido uma lágrima de Quincas Borba? dou-lhes uma pérola. Ao cabo, é a mesma coisa; aqui vai ela, pérola ou lágrima.  
18

Nesse excerto podemos ler uma voz narrativa que se pronuncia em primeira pessoa, não apenas para narrar um acontecimento no desenrolar da história (o recebimento de uma carta), mas também para exercitar seus pensamentos metafísicos. Trata-se de mais uma divagação que poderia tanto nos remeter a trechos extraídos da pena do defunto autor quanto ao capítulo de encerramento do *Quincas Borba*, com o cruzeiro assaz alto para discernir entre o riso e as lágrimas dos homens. De qualquer forma, esse foi mais um trecho retirado pelo autor da versão em livro, a despeito de qualquer qualidade estilística que possuísse. É o mesmo caso deste outro trecho:

Cérebro não tem sintaxe. A frase que fica lá no outro capítulo não se formulou assim na cabeça da nossa amiguinha. É correta, posto que vaga e obscura, para nós; para ela é clara e definida, mas não a formulou assim textualmente.

Não digais nada, se adivinhais tudo. Ela que fique atônita descobrindo que, entre o francês e o piano, há outra língua triste, e outra música menos severa, ambas feitas pelo diabo, maestro e poliglota. Resta-lhe a esperança a que se agarra: “Gosta de polcar é o que é; não será mais que isso”. Calemo-nos, repito.<sup>19</sup>

Nesse ponto do romance, o narrador estava tratando dos pensamentos de Maria Benedita sobre o baile que tinha acontecido na véspera, ocasião em que Carlos Maria e Sofia dançaram por tempo suficiente para que ela sentisse ciúme e quisesse voltar para a roça. O que vale a pena notar aqui é que esse narrador analisa a própria narrativa enquanto está se ocupando de investigar os pensamentos da personagem, pois ele se antecipa a uma possível crítica do leitor ao asseverar que “cérebro não tem sintaxe”. E, mais adiante, põe em dúvida a sua possível onisciência quando enuncia que a frase que embalava os pensamentos de Maria Benedita era “vaga e obscura, para nós”. Nem tão onisciente assim, nem polido no trato com seus leitores, uma vez que se dirige com um “calemo-nos” para encerrar o episódio.

---

<sup>18</sup> Id., *ibid.*, p. 16.

<sup>19</sup> Id., *ibid.*, p. 77.

Por tudo isso, há que se considerar a possibilidade de o autor, ao retomar a narrativa no processo de reescrita, ter percebido que o narrador do texto seriado sobressaía no plano da narrativa com intervenções que não escondiam um “eu” cheio de personalidade e consciente dos trâmites literários. Ou seja, o narrador daquela primeira versão tomava os ares de uma variação da voz narrativa de Brás Cubas. Vejamos:

Conheci uma andorinha que definia assim o telégrafo elétrico:  
 – É um fio de arame estendido sobre postes de madeira para uso exclusivo das andorinhas, quando elas querem repousar um pouco.  
 Raciocínio de asas cansadas? Não. Sentimento de criatura, que subordina tudo aos seus sentimentos específicos. Digo isto para que vejam bem o que é o egoísmo da espécie. Tratamos de tudo o que se passou nos últimos meses, menos deste cão, origem e cláusula da herança do nosso herói.<sup>20</sup>

Esse outro excerto também não faz parte da versão definitiva de *Quincas Borba*. Talvez porque nele possamos, mais uma vez, ler um narrador que intervém de maneira bem-humorada, construindo um texto que comenta ironicamente o comportamento da “espécie” ao mesmo tempo em que assume o caráter metanarrativo. Tudo bem ao gosto do narrador das *Memórias*. Na mesma linha, a versão seriada de *Quincas* também apresentava este outro trecho:

Seja o que for é uma coisa que não é a alegria de há pouco; mas venha um assovio do cozinheiro, ou um gesto do senhor, e lá vai tudo embora, como este sol da manhã em que escrevo, depois de três dias de chuva aborrecível.<sup>21</sup>

Quem escreve em uma manhã de sol que sucedeu três dias chuvosos? Quem é este “eu” que, além de ter a capacidade de conhecer os meandros dos sentimentos do cachorro, pronuncia-se sem pestanejar? De qualquer modo, a retirada de passagens como essa do romance publicado no livro de 1891 nos leva a considerar uma tentativa do autor de livrar esse narrador de alguns excessos. O resultado, como veremos mais adiante, ainda não é um narrador em terceira pessoa, onisciente e confiável à moda dos narradores do romance do “século sério”, mas ainda assim trata-se de um narrador bem menos saliente do que aquele da primeira versão de *Quincas Borba*.

---

<sup>20</sup> Id., *ibid.*, p. 29.

<sup>21</sup> Id., *ibid.*, p. 30.

Entre uma versão e outra, da mesma forma em que houve modificações no modo como o narrador do folhetim se configurava ao longo do texto, também ocorreram algumas mudanças na frequência e no modo com que este narrador se dirigia ao seu público. Se na primeira versão ele não titubeava ao apelar ao leitor, construindo uma relação mais baseada na ironia, ou seja, muito semelhante a que Brás Cubas mantinha com os seus leitores, na versão definitiva, ele se apresenta mais contido em referências diretas a eles. Leiamos mais uma passagem que foi extraída no processo de reescrita do romance:

Crê, leitor, tal foi a origem secreta e inconsciente da ideia conjugal. As outras explicações são boas, por serem razoáveis e até honestas, mas a verdadeira e única é a que aí fica. Crê ou fecha o livro. Assim, por exemplo, se o próprio Rubião dissesse que o casamento era um modo de calafetar o capital que abria água, podes aceitar essa explicação, não como uma causa, mas como efeito. Em verdade, ele gastara, muito, ia gastando, contribuía para uma folha política, divertia-se a larga, fazia mimos e empréstimos. Celibato não é incompatível com economia; mas Rubião não tinha força nem vontade; talvez o casamento lhe desse o segredo de viver com parcimônia – ou tento, pelo menos.<sup>22</sup>

A leitura desse trecho nos leva a reconhecer a presença de um narrador que apela à interlocução com o leitor enquanto os fatos vão sendo narrados. Neste exemplo, ele está expondo os motivos que fizeram o solteirão Rubião passar a pensar na possibilidade de casar-se. No entanto, ele não se contenta em somente listar as razões de Rubião, pois, além de apresentá-las, ele também intima o leitor a acreditar no seu relato, oferecendo-lhe duas únicas saídas: crer ou fechar o livro. Vale reparar que a sentença desse narrador da versão seriada “Crê ou fecha o livro” guarda alguma semelhança com aquela outra proferida por Brás Cubas, a saber, “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus”.<sup>23</sup>

Com a retirada de alguns trechos em que o narrador do folhetim se dirigia diretamente aos leitores, talvez Machado estivesse tentando, também assim, amenizar a presença desse traço tão característico dos narradores em primeira pessoa. Certo é que, na versão final de *Quincas Borba*, há alguns momentos da narrativa em que o narrador faz uso da interlocução

---

<sup>22</sup> Id., *ibid.*, p. 94.

<sup>23</sup> Id. *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 49.

com os seus leitores, contudo, sendo eles em menor número, ganham nova dimensão cada vez que surgem no texto. Isso porque, segundo Saraiva:

O processo de exclusão de capítulos ou de partes destes no texto impresso em livro atende a objetivos diversos, entre os quais o de adequar a narrativa ao novo veículo e a leitores diferentes, o de reduzir a intervenção do narrador e o de eliminar informações, cuja necessidade se vincula à publicação em periódicos.<sup>24</sup>

A própria mudança do meio de publicação, portanto, teria pesado nas decisões de subtrair determinados trechos do texto, bem como também teve importância na decisão de acrescentar certas passagens. Provavelmente, o público leitor de *A Estação* situava a perspectiva do autor em relação à recepção de sua obra em um outro horizonte. Talvez isso também possa nos ajudar a entender o porquê de, na versão final do romance, a voz narrativa configurar-se menos intrometida na própria interpretação dos fatos que narra a seus leitores, ou seja, menos autoritária. Leiamos um fragmento que exemplifica a diferença de concepção em relação aos narradores das duas versões:

Certo é que o nosso homem cuidava dele como de um filho; não olvidou nenhum dos cuidados recomendados pelo dono. Nisto levava três fins: cumprir a palavra dada, impedir a fuga do cão, que seria dolorosa para o dono ausente, e podia trazer algumas reformas testamentárias, e finalmente conseguir da parte do cão tamanho afeto que o dono, quando voltasse, achasse nisso mesmo a melhor prova de que obedecera em tudo. **Mas voltaria ele? Eis aí o ponto escuro.**<sup>25</sup>

Ao transcorrer da narrativa da versão A<sup>26</sup>, o narrador impunha sua presença conduzindo o leitor pela narração, de modo que a este só restava entregar-se às reflexões e aos indícios que ele ia, aos poucos, oferecendo ao leitor. Como podemos notar no trecho grifado, em que ele adianta o questionamento que caberia ao leitor. Em suma, na primeira versão, encontramos um narrador que conduzia os leitores pelas suas divagações, de tal modo que não

<sup>24</sup> SARAIVA, Juracy Assmann. “Entre o folhetim e o livro: a exposição da prática artesanal da escrita. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Márcia Guidin, Lúcia Granja, Francine Ricieri (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 212.

<sup>25</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba*: Apêndice. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970, p. 15, grifos nossos.

<sup>26</sup> John Gledson (2003) convencionou a referência à primeira e à segunda versão de *Quincas Borba*, consecutivamente, de versão A e versão B. Daqui em diante, portanto, quando houver a referência à versão A, trata-se da versão seriada, assim como, quando aparecer a menção à versão B, trata-se da versão definitiva, publicada no livro de 1891.

restava a eles outra saída que aderir às conclusões tiradas pelo próprio narrador ao longo da exposição da trama.

Estamos tratando, portanto, de um narrador intrometido e um tanto quanto inconsequente, uma vez que abria parênteses na narração sem que eles fossem justificados pelo próprio contexto ficcional. É o que podemos ler no trecho que segue:

A comadre era muito feia. Peço desculpa de ser tão feia a primeira mulher que aqui aparece, mas as bonitas hão de vir. Creio até que já estão nos bastidores, impacientes de entrar em cena. Sossegai, muchachas! Não me façais cair a peça. Aqui virei todas, em tempo idôneo... Deixai a comadre que é feia, muito feia.<sup>27</sup>

Trilhando o caminho seguido pelo narrador defunto do romance anterior, quando nasceu *Quincas Borba*, ele se encaminhava para uma narração similar ao romance de 1881, uma vez que este trecho, que trata da feiura da comadre, soa bem semelhante aos comentários metanarrativos e politicamente incorretos de Brás Cubas. Assim como o defunto-autor fazia no romance anterior, este narrador da primeira versão também pontuava cada passo do desenvolvimento do enredo com comentários sobre o próprio processo de composição da narrativa, pois, da mesma forma em que se desculpou pelo fato de a primeira mulher a aparecer na história ser feia, ele também tecia considerações acerca da figura do leitor:

Aí tem a cláusula inteira. Não a queria dar por medo de aborrecer o leitor nem a leitora, pessoas principais em tudo isto, e às quais não desejo mais que saúde e tempo. Aí tem a cláusula. Que é esquisita, não há dúvida, mas eu não hei de inventar um testamento nem mentir a minha história só pelo gosto de pôr aqui uma cláusula vulgar. Toda a questão é que o herdeiro não a achasse humilhante.<sup>28</sup>

Após a leitura desse último trecho, podemos pensar que, se ele constituísse parte de uma narrativa levada por um narrador em primeira pessoa, que maravilha de registro teríamos. Na esteira ainda dessa hipótese, podemos considerar que Machado de Assis, ao mexer no texto seriado, pode ter percebido que este narrador estava resultando num retorno disfarçado de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Isso porque, ao rever o texto, ele optou por excluir alguns trechos, como estes dois últimos que acompanhamos; exatamente as passagens que

<sup>27</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba*: Apêndice. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970, p. 22.

<sup>28</sup> Id., *ibid.*, p. 20.

mais aproximavam os narradores dos dois romances. No texto reescrito, o tom apresentado pelo narrador é outro, pois ele desenvolve a trama de uma forma menos intrometida e explicativa do que a apresentada na versão seriada.

Como reviu a postura da voz narrativa de *Quincas Borba*, Machado muito provavelmente tenha percebido que, na versão A do romance, Rubião é dissecado moralmente pelo narrador, o que não ocorre na versão final. Esta mudança de orientação do narrador em relação ao herdeiro de Quincas Borba foi analisada por Gledson da seguinte forma:

Talvez seja menos uma questão de conteúdo que da atitude do autor para com o leitor: Rubião não é melhor nem pior na versão final, mas Machado se preocupa menos com a questão de sua moralidade. Na versão B, é o leitor quem tem de julgar seu egoísmo e as suas (temporárias) crises de consciência.<sup>29</sup>

Assim como Rubião se tornou uma personagem mais complexa, mais aberta ao exercício de investigação do leitor, Sofia também foi se transformando numa personagem feminina à Machado de Assis, visto que, na leitura do folhetim, a Sofia que encanta Rubião também tem sua alma desvelada ao leitor, tirando deste o prazer de analisá-la, indagando seus sentimentos mais escusos. Prova disso é que o trecho transcrito não está na versão de 1891:

– Gosta de alguém! Disse consigo Sofia. E, querendo descobrir quem era, imaginou citar os nomes conhecidos. Começaria pelo Rubião, fez um pequeno esforço, mas o nome desse homem, que ela sabia que a amava em silêncio, não chegava a sair da boca. O que parece é que lhe custava dar a outra um homem que ela não queria para si, mas que lhe queria a ela, que a comia com os olhos, furtivamente; espécie mui particular de ciúme, o de uma mulher que não cede o que desdenha, e não faz caso de lágrimas que não quer ver enxutas por outrem.<sup>30</sup>

O texto é esplêndido, mas fazia o romance perder um tanto da força, do encanto das narrativas machadianas, que é abandonar o leitor na incerteza da personagem. Com alguns trechos como esse, o leitor ficava conhecendo a vaidade de Sofia, o sabor doce que o sentimento de Rubião lhe proporcionava. Ao mexer no romance, Machado decidiu por deixar o leitor descobrir sozinho o que se passava com ela. E ela, então, diferenciou-se das outras, virando uma mulher machadiana.

---

<sup>29</sup> GLEDSON, op.cit., p. 91.

<sup>30</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba: Apêndice*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970, p. 79.

### 3.3 Por um texto menos folhetinesco

Na primeira versão de *Quincas Borba*, desde o começo do desenvolvimento do enredo, o texto se configurava com tintas folhetinescas, tendo em vista que, como vimos, o narrador esmiuçava cada nova informação, cada novo episódio, sempre no sentido de deixar a curiosidade do leitor em suspenso. Como convém a toda obra folhetinesca, o *Quincas* também explorava a expectativa de seus leitores com um texto carregado de tensões. Assim, desde os primeiros capítulos, a narrativa se encaminhava para o folhetinesco, como comprova a leitura da seguinte passagem:

Rubião leu as notícias dos jornais, alguns retardados; mas a cabeça do doente já ligava mal as coisas, e ouvia com o mesmo interesse o extrato de um discurso e o anúncio de um emplasto. Os minutos voavam, Rubião estava impaciente com a demora do tabelião. Começava a parecer-lhe desde alguns dias que o Quincas Borba não regulava bem, e temia que a loucura formal se declarasse antes do testamento. Afinal chegou o tabelião. Veio o pajem à porta do quarto anunciá-lo.

– Quem é?

– O tabelião, explicou Rubião; você não o mandou chamar?

– Parece que sim... Ah! sim, é verdade, o testamento: que entre, que entre.

Quando o tabelião se retirou da casa com as testemunhas, Rubião bem quisera adivinhar quais tinham sido as disposições do enfermo a seu respeito. Pareceu-lhe que vira no rosto do tabelião alguma coisa singular e animadora, uma expressão de assombro e curiosidade, quando olhou para ele à despedida; mas quando seria? – ficava sempre esta dúvida relativa à importância do legado. Fosse o que fosse, Rubião desvelou-se como até ali.

<sup>31</sup>

Esse trecho demonstra que, ao passo que o narrador explorava abertamente as segundas intenções de Rubião ao servir de enfermeiro para o filósofo Quincas Borba, as expectativas do ex-professor quanto à possibilidade do legado também eram matéria para a voz narrativa. Ou seja, o assunto da herança se prolongou ao longo do desenvolvimento da trama na versão seriada, como podemos ler em mais este fragmento:

Jantou lá muitas vezes. Era tímido e honesto; demais a frequência atenuou o alvoroço dos primeiros dias. Mas lá ficou sempre, guardado e mal guardado, certo fogo particular, que ele não podia extinguir. Enquanto durou o inventário, e principalmente a denúncia dada por alguém contra o

<sup>31</sup> Id., *ibid.*, p. 13.

testamento, alegando que o Quincas Borba, por manifesta demência, não podia testar, o nosso Rubião distraiu-se. A denúncia fê-lo chegar ao terror. Uma das razões do denunciante era a clausula do cão, que não se podia admitir, disse ele, sem reconhecer que o homem era doido, a não estarem doidos os que tinham semelhante papel por válido.<sup>32</sup>

Essa passagem narra os primeiros tempos do convívio de Rubião com Palha e Sofia quando o casal ainda morava em Santa Teresa e o mineiro já guardava um “certo fogo particular” pela mulher do recente amigo. Na versão final do romance, a denúncia contra o conteúdo do testamento deixado pelo filósofo aparece, mas sem a explicação sobre o questionamento quanto à validade da cláusula relacionada ao cão:

Jantou lá muitas vezes. Era tímido e acanhado. A frequência atenuou a impressão dos primeiros dias. Mas trazia sempre guardado, e malguardado, certo fogo particular, que ele não podia extinguir. Enquanto durou o inventário, e principalmente a denúncia dada por alguém contra o testamento, alegando que o Quincas Borba, por manifesta demência, não podia testar, o nosso Rubião distraiu-se; mas a denúncia foi destruída, e o inventário caminhou rapidamente para a conclusão. Palha festejou o acontecimento com um jantar em que tomaram parte, além dos três, o advogado, o procurador e o escrivão. Sofia tinha nesse dia os mais belos olhos do mundo.<sup>33</sup>

A ausência do “terror” sentido por Rubião no texto da versão B é mais um exemplo do trabalho de recorte do supérfluo, ou ainda, daquilo que servia às exigências de um folhetim veiculado em um periódico com o perfil de *A Estação*. De qualquer modo, não foi apenas a retirada ou o acréscimo de episódios que determinaram a diferença entre uma versão e outra de *Quincas Borba*, pois, assim como podemos verificar o trabalho do autor com o narrador do folhetim, que era mais intrometido e direcionador da leitura, também podemos perceber no texto publicado em livro uma mudança na apresentação de algumas personagens. Dentre elas, Cristiano Palha, que, por sua vez, aparecia com traços inconfundíveis de vilania. Eis uma mostra do perfil do sócio de Rubião na versão A do romance nesta cena em que ele conversa com Sofia a respeito de um possível casamento entre Rubião e Maria Benedita:

– Verei; mas se ela teimar em ir?  
Palha fez um gesto de estranheza.

<sup>32</sup> Id., *ibid.*, p. 28.

<sup>33</sup> Id. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 239.



– Se teimar? Não pode teimar. Você parece esquecer tudo. Diga-lhe que tratamos de a fazer feliz. Já lhe disse isso mesmo muitas vezes, por insinuação; mas é preciso pôr mãos à obra. Rubião é frouxo, acanhado ou não entende; vou pegá-lo pela gola. O que é preciso é distraí-la e guiá-la.

– Você sabe muito bem que, mais de uma vez, tenho falado no negócio, brincando. Maria Benedita ri, creio que entende, mas não lhe faz conta. Como é desconfiada e caprichosa, não teimo no assunto... Mas então hoje disse positivamente que se quer ir embora?

– *Calundus!*

– Há de haver alguma coisa mais particular para acordar assim disposta.

– Pode ser; e é o que você descobrirá, a sós com ela. As mulheres entendem-se umas às outras. Confesso que achei tão despropositada a ideia de deixar a vida que leva e o futuro que a espera, que engrossei um pouco a voz. Você trate de desfazer qualquer má impressão. Diga-lhe que a estimo muito, que me achou penalizado e triste... Quanto ao mais, habilidade e prudência. E não nos afoguemos em pouca água. Se ela teimar muito, escrevo à mãe pedindo-lhe que venha e nos ajude.<sup>34</sup>

Na mesma medida em que Palha surge aqui explicitamente calculista e dissimulado, a trama do romance seriado parece equacionar abertamente quem cumpre cada um dos papéis esperados em um enredo tipicamente folhetinesco. Palha é na versão A tão canalha quanto na versão B, assim como Rubião apresenta-se interessado no legado do filósofo em ambas as versões, contudo na primeira versão a própria voz narrativa direciona o desenvolvimento do enredo de modo que as personagens tenham seus papéis definidos aos olhos de qualquer leitor desavisado.

Uma narrativa publicada em folhetim como a de *Quincas Borba* exigia que o texto fosse pensado de tal modo que, a cada trecho que chegasse à mão do leitor, a trama suscitasse uma tensão, uma vontade de seguir sabendo o desfecho de cada novo acontecimento. Provavelmente essa seja a causa de a narrativa da versão B apresentar de maneira mais enxuta os mesmos episódios da versão A, pois, em cada uma das versões, encontramos a narração da possibilidade de uma herança de Quincas Borba para Rubião, bem como a de um possível casamento do mineiro e a de um envolvimento amoroso entre Sofia e Carlos Maria. Assim, todos esses episódios são mais explorados na versão do folhetim, aparecendo lá em cenas que foram excluídas da versão definitiva. É o caso também deste outro episódio:

Se Rubião mal podia atender às galas da casa, menos via os requintes do almoço, menos ainda as maneiras de grande senhor de Carlos Maria. Comia pensando. Ouvia trocado. Às vezes falava diretamente, chegava até a algum dito gracioso. No meio do almoço, trouxe um criado uma carta ao rapaz, – carta grande em salva de prata. Carlos Maria e o criado falaram francês;

<sup>34</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba*: Apêndice. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970, p. 74.

Rubião teve um calafrio, e logo que o criado saiu, e o da mesa deu uma chegada ao interior, disse ao anfitrião, procurando sorrir:

– Aposto que é carta de namoro?

– Qual!

– Pode ser que seja, em todo caso, note uma coincidência. Certo dia, almoçávamos três pessoas, eu, o senhor e outro amigo; recebi uma carta à mesa, e por mais que lhes dissesse a verdade, nem o senhor nem o outro amigo quiseram crer que a carta não era de amores; por sinal que me debicaram à grande.

– Não me lembra.

– Há de lembrar-se. A carta vinha com uns morangos...

– Morangos? Repetiu Carlos Maria. Tenho idéia vaga de uns morangos...

Ah! Sim, creio que vinham com uma carta... Há tanto tempo! Mas então o senhor pensa que todas as cartas que se recebem à mesa são de amores?

– Todas não; mas esta traz cheiro de mulher.<sup>35</sup>

Nesse outro fragmento que foi excluído da versão B, entra em cena mais uma carta que fez o ex-professor sofrer a curiosidade de conhecer a origem e o conteúdo que ela trazia. Foi com a chegada desta carta à mesa de Carlos Maria que o próprio Rubião refez a trajetória traçada pelas cartas dentro da trama, pois, em seu pensamento repleto de ilusões, se uma vez uma carta recebida por ele foi considerada como portadora de uma mensagem amorosa, esta outra também poderia trazer “cheiro de mulher”, ou melhor, o cheiro de Sofia. Essa cena foi publicada na sequência do episódio em que o rapaz se declarou à mulher de Palha em meio a uma valsa, provocando o ciúme de Maria Benedita e de Rubião, que pareciam adivinhar o que se passava entre os valsistas. Esse episódio reforçava não apenas as desconfianças dos interioranos enamorados, mas também a do leitor, que começava a criar expectativas em relação a um romance entre os dois.

Na primeira versão de *Quincas Borba* deparamos ainda com outra tensão narrativa provocada por uma carta, desta vez enviada por Sofia para Rubião na manhã seguinte àquela noite em que ele fingiu sentir-se mal para poder seguir a costureira que morava na mesma Rua da Harmonia à qual o cocheiro tinha se referido como o local do suspeito encontro de um casal. Rubião recebeu o bilhete de Sofia enquanto lia o jornal:

## CVI

“*Ficamos ontem muito inquietos, depois que o senhor saiu. Cristiano não...*”

Rubião recebeu este bilhete, ainda na cama, estando a ler os jornais. Em cima da cama, indo de um para outro lado, lambendo-lhe as mãos, deitando-se a fio comprido ou enroscado em si mesmo, estava o Quincas Borba. O criado pediu-lhe licença, entrou, e deu-lhe a carta.

– Tem resposta? Perguntou Rubião.

<sup>35</sup> Id., *ibid.*, p. 83.

– Diz que tem, sim, senhor.

Rubião não viu o sobrescrito. Se o visse, conheceria a letra e deixaria logo a folha; mas, com a carta na mão, acabou de ler uma notícia, – coisa curta, – onze ou treze linhas, – mas que o interessava. Tratava-se de um caso, da véspera, à noite, no fim do Catete; um velho fora esbofeteado por alguém que desapareceu. Cavalheiro que passava encontrou o velho chorando; ouviu a história, foi chamar um polícia; este veio, bradou que o velho estava bêbado, vibrou-lhe algumas pranchadas, e levou-o preso. O cavalheiro foi com os dois à estação policial. O tenente ouviu a praça e o cavalheiro, que deu todas as explicações e fianças necessárias. O policial berrou e puxou pela espada; reconheceu-se que estava fora de si, avinhado ou louco; foi recolhido ao xadrez. Depois, o tenente pôs o velho em liberdade.

## CVII

Não valia a pena fazer esperar a carta; entretanto, Rubião ainda a fez esperar um pouco. Abriu-a, é verdade, mas devagar, sem ler o sobrescrito, com os olhos na cúpula do cortinado. Chegou a ficar parado, com ela na mão, aberta. Quincas Borba pôs-se de pé, a espreitá-lo. O criado que até então se apoiava na perna esquerda, mudou de apoio e esperou.<sup>36</sup>

Como podemos acompanhar na leitura desses dois capítulos, a narração do recebimento desta carta por Rubião foi entrecortada pela notícia de que um velho tinha sido duplamente agredido na noite anterior. Assim, tanto a carta quanto a agressão ao velho foram exploradas com vagar pelo narrador do folhetim, uma vez que, apenas no capítulo CVIII, o leitor ficou sabendo que o cavalheiro benfeitor tratava-se do próprio Rubião, que tinha arranjado tempo para uma boa ação na mesma noite em que se ocupara perseguindo a costureira de Sofia. A versão seriada apresentava, portanto, mais uma atitude generosa do herdeiro de Quincas Borba, muito semelhante ao episódio do menino Deolindo, que foi salvo por ele de um atropelamento. No entanto, se este último permaneceu, o outro foi retirado do enredo da versão final.

Se, no capítulo CVIII, o leitor era informado de que o cavalheiro salvador do velho e de Rubião eram a mesma pessoa, no capítulo subsequente, outra vez o assunto da carta torna ao centro da narração. Vejamos:

## CIX

Tudo acabaria se ele lesse a carta logo... Oh! Se Júlio César tem lido a carta de aviso que lhe entregaram na rua, quando ia ser assassinado! O século tomaria outro curso.

---

<sup>36</sup> Id., *ibid.*, p. 113.

– Nem César nem Rubião: o destino parece que os marcou bem com o selo da morte e da amargura. Fique esta linha de paralelo à maneira de Plutarco. Em alguma coisa hão de se parecer os homens.<sup>37</sup>

Podemos considerar que a exclusão de mais este excerto vai ao encontro da escolha do autor em relação ao episódio da carta de Sofia a Carlos Maria, pois, embora a carta continuasse indo parar nas mãos de Rubião, a tensão vivida pelo mineiro foi abreviada na versão final do romance. Ou seja, a temática das cartas amorosas não teve o destaque dedicado a ela na versão anterior. Prova disso é o fato de que, na versão A, o drama envolvendo Rubião e a tal carta se estendeu ao longo de, nada mais nada menos, seis meses de veiculação do folhetim no periódico, tendo começado no fascículo do dia 31 de dezembro de 1888 e se encerrado somente no que veio a público em 30 de junho de 1889.

Podemos ainda acrescentar nesta conta dos seis meses os capítulos em que a narração gira em torno da carta do casal Palha a Rubião na manhã seguinte à noite em que ele tinha seguido a costureira da Rua da Harmonia. Estes capítulos foram publicados no dia 30 de novembro de 1888 e, no número seguinte de *A Estação*, no dia 15 de dezembro de 1888. Assim, o narrador encaixa a narração de cenas suscitadas pelo recebimento de uma carta em outra narração dedicada, desta vez, a acompanhar o desfecho de um enredo envolvendo uma carta que se perdeu nas mais desvairadas das mãos. No fechamento dessa conta, temos como resultado um período de sete meses dedicados a um texto construído acerca de dúvidas e dilemas suscitados por alguma carta.

Se a narração em torno do episódio da carta perdida se estendeu por vários capítulos, foi porque se dedicou a explorar as minúcias do sofrimento provocado em Rubião pela perspectiva de que a carta fosse a comprovação do caso amoroso entre Sofia e Carlos Maria. Leiamos uma passagem que narra as incertezas do interiorano diante da carta encontrada no jardim:

Depois do almoço, tornou à maldita carta. Já então encarou friamente o sobrescrito, com ânimo, resoluto a abrir aquele papel do inferno; mas não abria nada. E achava-se ilógico.

– Que escrúpulos são estes em abrir uma carta alheia, quando os não tenho em cobiçar a mulher do próximo?

Está claro que estes pensamentos não saem assim formulados; são rápidos como relâmpagos. A pessoa não se demora em os mirar e examinar; eles é que, às vezes, se batem e se destroem, com a mesma brevidade de ação. Aquele voltou ainda, teimando em comparar o respeito da carta ao respeito da mulher; obstinação característica, dir-se-ia, um modo de lhe dar forças

---

<sup>37</sup> Id., *ibid.*, p. 114.

para abrir finalmente o papel, que ali tinha na mão e o desafiava pelo mistério. Em verdade, parecia-lhe contradição e absurdo; não chegava a explicar o absurdo nem a conciliar a contradição; era um problema insolúvel.<sup>38</sup>

O drama moral em que Rubião mergulhou depois de que se viu com a posse da carta endereçada a Carlos Maria era apresentado ao leitor do folhetim mediante o recurso do discurso indireto livre (a quem pertence a adjetivação da carta como “maldita”?), bem como da presença de comentários metafísicos suscitados pelo “problema insolúvel” de Rubião. Esse trecho foi mais um dos excluídos da versão final do romance, juntamente com este:

[...] Rio-me, disfarço, mas só eu sei o que tenho cá dentro do coração. Nunca me esqueceu a noite de Santa Teresa... Quer que lhe diga uma coisa? Juro por esta luz, juro por seus olhos: já fiz quarenta anos, e nunca, nunca tive uma paixão neste mundo, nem grande nem pequena; a primeira é a senhora. Minha vida de outro tempo não dava lugar a amores... É verdade, foi a primeira...<sup>39</sup>

Essa cena aconteceu quando Rubião começou a demonstrar sinais de que estaria enlouquecendo, de que não estaria conseguindo mais racionalizar os imbróglios da vida na Corte. Trata-se de um desabafo a Sofia, inspirado pela intensidade do seu sentimento e pelo sofrimento causado pelo episódio da carta destinada a Carlos Maria. Na versão seriada, há uma sucessão de cenas folhetinescas entre Rubião e Sofia que não permaneceram no texto de 1891, talvez mantendo uma sintonia entre o próprio romance e aqueles lidos pelas personagens:

No processo de reescrita do folhetim para o livro, Machado vai eliminar vários episódios (inclusive muitos dos citados neste sub-item), que haviam sido gerados pela necessidade do escritor de ganhar tempo e encher laudas, antes de encontrar uma saída para a narrativa. Apesar de não fazerem parte do plano geral da obra, eles são no entanto extremamente interessantes, porque neles encontramos sinais de que Machado, sem rumo, estava deixando a sua escrita se infiltrar por gêneros populares tão apreciados por muitas de suas personagens, inclusive pelo Major Siqueira, leitor de *Saint-Clair das Ilhas*.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Id., *ibid.*, p. 118.

<sup>39</sup> Id., *ibid.*, p. 126.

<sup>40</sup> SILVA, *op.cit.*, p. 263.

Sendo assim, o romance da versão seriada incorporava em sua própria forma o estilo dos romances folhetinescos que aparecem como a literatura preferida de algumas personagens. Dentre elas, temos o mencionado Major Siqueira com seu tantas vezes lido *Saint-Clair das Ilhas*, Sofia com o folhetim de Feuillet, publicado na *Revista dos dois mundos*, ou ainda Rubião, cujo perfil de leitor foi delineado no capítulo LXXX da versão final:

Ultimamente, ocupava-se muito em ler; lia romances, mas só os históricos de Dumas pai, ou os contemporâneos de Feuillet, estes com dificuldade, por não conhecer bem a língua original. Dos primeiros sobravam traduções. Arriscava-se a algum mais, se lhe achava o principal dos outros, uma sociedade fidalga e régia. Aquelas cenas da corte de França, inventadas pelo maravilhoso Dumas, e os seus nobres espadachins e aventureiros, as condessas e os duques de Feuillet, metidos em estufas ricas, todos eles com palavras mui compostas, polidas, altivas ou graciosas, faziam-lhe passar o tempo às carreiras. Quase sempre, acabava com o livro caído e os olhos no ar, pensando. Talvez algum velho marquês defunto lhe repetisse anedotas de outras eras.<sup>41</sup>

Condizente com o horizonte de leitura dos leitores de folhetins, que, assim como o Rubião da segunda versão, quando liam, sonhavam com uma sociedade fidalga e régia e terminavam com os livros caídos e os olhos no ar, na versão seriada de *Quincas*, o drama não se resumia no dilema entre abrir ou não a carta de Sofia, pois o suspense e as aflições referentes à carta perpassaram vários capítulos e seis meses de publicação do folhetim. Um dos episódios que foram retirados da versão A do romance foi aquele em que Rubião e Sofia acertaram um encontro para que ele, finalmente, mostrasse a carta para ela:

– Toca alguma coisa, Maria Benedita, disse finalmente Sofia.  
E enquanto a prima foi dali ao piano e começou as primeiras notas de um concerto qualquer, Sofia aproximou-se de Rubião; sentaram-se perto um do outro, falaram de músicas, de óperas, de polcas, mas à toa. No meio de duas escalas mais fortes, disse ela a Rubião:  
– Essa carta é falsa, quero vê-la.  
– Posso mandá-la.  
– Não; traga em mão; mostra-lhe-ei que é falsa.  
Adiante, em ocasião oportuna, disse ainda a mulher do Palha:  
– Venha amanhã mesmo, entre uma e três horas; Maria Benedita sai e janta fora; a mãe de uma amiga dela virá buscá-la.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 302.

<sup>42</sup> Id. *Quincas Borba: Apêndice*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970, p. 129.

Na versão A, Rubião, num primeiro momento, vai ao encontro de Sofia sem a carta, de tal modo que a ela não cabe outro recurso, senão marcar um novo encontro para que, finalmente, ela possa saber de que se trata a tal correspondência. No romance do folhetim, Rubião hesita tanto ao tomar alguma atitude em relação à carta extraviada que há uma sucessão de cenas como essa, cuja leitura resulta na impressão de que o único objetivo da existência delas no texto é adiar o desfecho do mistério sobre o conteúdo da carta. Esse arrastar-se de cenas escritas com traços folhetinescos poderia ainda ser explicado pela própria natureza do veículo em que o romance estava sendo publicado, já que uma narrativa seriada exigia uma contínua sucessão de episódios que mantivesse o leitor em suspenso.

A versão B, por seu turno, traz um Rubião menos hesitante quanto ao destino da carta, como podemos perceber com a leitura do excerto a seguir:

Ao sétimo dia da morte de Dona Maria Augusta, rezou-se a missa de uso, em São Francisco de Paula; Rubião lá foi, lá viu Carlos Maria. Tanto bastou para precipitar a devolução da carta; três dias depois, meteu-a no bolso e correu ao Flamengo.<sup>43</sup>

O que lemos nesse fragmento é um Rubião a quem bastou o encontro com Carlos Maria na missa de sétimo dia de Dona Maria Augusta para que ele se decidisse a devolver a carta. Se houve hesitações ou sofrimento nestes três dias que demorou a ir ao Flamengo, não sabemos. Nada menos folhetinesco do que este novo texto. Nessa mesma linha, foi o procedimento autoral de Machado de Assis ao mudar o desfecho da trama envolvendo a tal carta, pois, no texto reescrito, a leitura nos apresenta uma solução bem diferente daquela registrada no folhetim.

Na versão final, enquanto Rubião, depois de declarar-se outra vez a Sofia, entrega a carta e sai apressadamente, sem presenciar a abertura, na versão anterior, a mulher de Cristiano Palha lê a correspondência na frente de Rubião, desmentindo aos seus olhos a desconfiança em relação a uma possível correspondência amorosa entre ela e o primo de Dona Fernanda. E o resultado é mais uma cena carregada de sentimentalismo, bem ao gosto do gênero folhetinesco:

De fato, era a circular impressa, com as assinaturas manuscritas da baronesa, de Sofia, e de mais três senhoras. Rubião não pôde arrancar os olhos do

---

<sup>43</sup> Id. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 323.

papel durante alguns minutos. A vergonha superava a alegria; o gosto perdia-se na confusão. Quando afinal levantou os olhos, deu com os de Sofia, que saboreavam a confusão e a vergonha, não risonhos, mas gloriosos. Rubião, não podendo achar palavra, estendeu a mão, como pedindo que lhe perdoasse.

– O senhor julgou-me muito mal, disse ela. Se eu contasse a meu marido, ele o poria fora desta casa, e com razão. Calarei tudo; quero ser generosa. E depois, sempre ganhei alguma coisa em todo este negócio; reconheci que a sua estima é nenhuma. Creio que basta; adeus.

Sofia levantou-se, ele agarrou-lhe as mãos e ajoelhou-se falando, exclamando. Sofia deixou-se resvalar no Sofá. A mandado dela, Rubião levantou-se; mas não obedeceu à ordem de ir embora. Não, respondia ele; dir-lhe-ia ainda uma vez as coisas que o matavam; não lhe pedia perdão, nem desculpa, nem nada; tinha razão de dizer o que disse, pensar o que pensou, porque a adorava sobre todas as coisas do mundo; foi por causa dela que entrou de sócio com o marido; por ela, seria até caixeiro da casa, criado, varredor, carregador de fardos... Tudo isso era expresso com tal calor e tão desvairadamente, que ela, apesar do perigo de serem ouvidos, não o fazia calar. Não tardaram lágrimas; a princípio eram só os olhos rasos delas, mas a acumulação fê-las cair, quatro e quatro, sem soluços.<sup>44</sup>

Nesse outro trecho, Rubião, a princípio constrangido, tentava justificar a Sofia o porquê de tê-la inquirido sobre o conteúdo da carta perdida pelo mensageiro, enquanto ela parecia gostar de ver a vergonha e a confusão na expressão do sócio do marido. Temos aqui, portanto, mais um momento da narrativa em que o texto toma o rumo do folhetinesco. De qualquer modo, o que não podemos ignorar é que, desde a primeira versão, o episódio da carta perdida tem um papel importante na construção do enredo, ainda que, entre uma versão e outra, existam diferenças na maneira como o mesmo episódio foi explorado. Acerca das diferenças existentes na exploração do episódio das cartas entre a versão A e a B do romance, Gledson refaz a argumentação de Kinnear da seguinte maneira:

Na primeira versão, acompanhara abertamente as suspeitas de Rubião, ficando claro para o leitor que são infundadas; agora, decide que o leitor chegou a uma conclusão errada, logrado pelas mesmas coincidências que enlouquecem Rubião. Segundo Kinnear, isto queria dizer que devia ter reescrito a primeira parte do livro em parte para induzir a esse resultado, em que o leitor é enganado, ludibriado. O argumento tem muito de verdade, e devo confessar que, durante anos, supunha que era totalmente correto, embora por alguma razão me deixasse vagamente incomodado.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba: Apêndice*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970, p. 131.

<sup>45</sup> GLEDSON, John. “*Quincas Borba – Um romance em crise*”. “*Quincas Borba – Um romance em crise*”. *Machado de Assis em linha*, número 8, dez.2011, p.34. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.net/revista/index.asp>>. Acesso em: 10 mar. 2012.



Ao retomar o argumento de Kinnear, Gledson afirma ter concordado durante anos com a ideia de que a versão seriada de *Quincas Borba* é conduzida por um narrador que deixa claro para o leitor a falta de fundamento das suspeitas do herdeiro do filósofo. Ou ainda, conforme análise anterior do mesmo Gledson:

Segundo Kinnear, o aspecto mais significativo da mudança refere-se à atitude de Machado para com o leitor; enquanto, anteriormente, ele mais ou menos lhe fazia confidências, deixando bem claro que Rubião está iludido ao imaginar um caso entre Carlos Maria e Sofia, na versão posterior ele induz deliberadamente o leitor a partilhar a ilusão, jogando com nossa pouca percepção das diferenças entre causalidade ficcional e real.<sup>46</sup>

Nessa análise podemos verificar que Gledson, assim como Kinnear, percebia, na primeira versão do romance, um texto que não engana, não induz seus leitores ao erro de acreditar nas desconfianças do enciumado Rubião. Para eles, aquele narrador assinalava indícios de que não havia acontecido nada entre Sofia e Carlos Maria. Assim, a diferença entre uma versão e outra poderia ser explicada pela passagem de um narrador mais confiável para outro menos confiável, de tal modo que na versão seriada o engano de Rubião seria evidente para os leitores.

Contrariando a leitura de Kinnear e Gledson, a análise da versão A do romance não deixa transparecer nenhum indício mais eloquente, nenhuma pista deixada pelo narrador de que Rubião estaria indubitavelmente iludido em suas desconfianças em relação à Sofia e Carlos Maria. Poderíamos considerar, talvez, como um prenúncio do engano de Rubião o capítulo LXXIX, no qual Carlos Maria, após ter bailado e se declarado à Sofia, rememora os fatos da véspera e sente-se mal por ter iludido a esposa de Cristiano Palha, dizendo-lhe que “o mar batia com força, é verdade, mas o meu coração não batia menos rijamente; – com esta diferença que o mar é estúpido, bate sem saber por que, e o meu coração sabe que batia pela senhora”.<sup>47</sup> Poderíamos, então, concluir que, uma vez mentiroso o discurso do rapaz, qualquer expectativa amorosa em relação a esse possível casal seria infundada. Acontece que o leitor de qualquer época sabe que não há nada mais disparatado do que a coerência entre o discurso e os pensamentos humanos quando o assunto é amor.

---

<sup>46</sup> Id. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 90.

<sup>47</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba*: Apêndice. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970, p. 70.

Ou seja, o fato de o leitor saber que o ânimo do rapaz não era muito grande ou que ele era um cínico em matéria de conquistas amorosas não necessariamente resultaria no abandono do suspense em relação a algum acontecimento entre ele e Sofia. Ainda mais se tivermos em mente que aquele narrador, apesar de ser mais confiável, não era merecedor de toda a confiança do leitor e já havia assinalado isso na narrativa. O narrador da versão seriada deixava um rastro de dúvida inscrito nas páginas dos capítulos, como convém a todo folhetim que se preze, em um texto que se apresentava da seguinte forma:

Definia assim a superioridade de Sofia, posto lhe conhecesse um defeito capital, – a educação. Achava que as maneiras polidas da moça vinham de imitação adulta, após o casamento, ou pouco antes, e ainda assim não subiam do meio em que vivia. De resto, o baile da véspera não passava de uma reles academia de copistas. Carlos Maria achou-se tão humilhada que nem podia rir desta sua definição... Vingava-se em dizer que a princesa do baile era sua. Princesa, nada menos.<sup>48</sup>

Esse excerto traz o encerramento de um capítulo no qual o narrador, colado aos pensamentos de Carlos Maria, deixa claro aos leitores que o rapaz não sentia por ela o que tinha declarado em meio a uma valsa, entretanto estamos tratando de um texto machadiano, ou seja, que aponta para uma outra possibilidade, tendo em vista que podemos ler nesse mesmo trecho que ele “vingava-se em dizer que a princesa do baile era sua. Princesa, nada menos”. Assim, após testemunhar o cinismo do primo de Dona Fernanda, o leitor depara com uma ponta de interesse em Sofia, com uma possibilidade de mudança no apresentado, pois, uma vez que ele conhece a vaidade de Carlos Maria, nada impede que ele siga acreditando em um envolvimento entre os dois. Ou seja, o narrador da versão seriada apresenta indícios ambivalentes, que tanto podem direcionar a expectativa do leitor para o entendimento do engano de Rubião quanto para o compartilhamento das desconfianças do sócio de Palha. Leiamos uma passagem do capítulo subsequente:

A derradeira das vozes foi a da recente Sofia: escutou-a ainda namorado, mas sem o alvoroço do princípio, porque a lembrança das outras donas, pessoas de qualidade, lhe diminuía agora a importância. Contudo, não podia negar que a voz canora e doce caía pela alma dentro como o “óleo derramado” do Cântico. Ouvira essa expressão ao internúncio, em Petrópolis. A pessoa de Sofia era ainda mais atrativa que a voz. Valsava bem. Chegaria a amar com força? Nisto apareceu-lhe outra vez a mentira da praia. Levantou-se aborrecido da cama:

---

<sup>48</sup> Id., *ibid.*, p. 80.

– Quem diabo me mandou dizer semelhante coisa?<sup>49</sup>

A leitura de mais esse trecho esclarece a tática do narrador do folhetim para confundir os seus leitores no esforço de interpretação dos caminhos das personagens, uma vez que Carlos Maria é ambíguo em seu interesse por Sofia, pois ao mesmo tempo em que se situa numa posição superior e que nega a veracidade das palavras amorosas ditas a ela, ele também demonstra nutrir uma curiosidade, ao se questionar se ela “chegaria a amar com força”. É nesse vai e vem de indícios ambivalentes que o leitor do folhetim cria suas expectativas em relação às personagens. Entretanto, esses indícios que podem ser lidos em diferentes direções nem sempre são interpretados assim, tendo em vista que alguns críticos, como Ana Cláudia Suriani da Silva, fizeram a seguinte leitura:

Os episódios gerados em torno da suposta carta de Sofia a Carlos Maria são, como escreve Kinnear, um convite ao leitor “to enjoy a haughty laugh at the suspicious Rubião”(KINNEAR, 1976:57). Isso porque o leitor percebe que Rubião está fazendo papel de bobo, quando sucessivamente suspeita da integridade de Sofia e depois se convence de que não há nenhum *affair* entre Carlos Maria e a esposa de Palha. Percebemos que o escritor não está nada mais do que prolongando a narrativa por mais alguns meses com a multiplicação de episódios que não fazem mais do que insistir na mesma tecla. Machado inventa pretextos bastante folhetinescos para gerar e interromper esses episódios sem apresentar, no entanto, uma resolução para o conflito.<sup>50</sup>

Ao interpretar a versão A de *Quincas Borba*, devemos, no entanto, levar em conta que há a possibilidade de que o leitor real a quem a narrativa é destinada seja aquele mesmo leitor que era público de *A Estação*, ou seja, formado em sua maioria por leitoras as quais, como já esclarecemos, eram sedentas de moda e cultura europeia e, conseqüentemente, consumidoras de romances folhetinescos, compostos por tramas desenvolvidas em torno de complicações sentimentais. Sendo assim, é provável que o autor quisesse, realmente, divertir-se à custa das expectativas frustradas de seu público.

Não há, portanto, como afirmarmos que o narrador do folhetim é mais confiável no que diz respeito à narração do episódio da carta de Sofia para Carlos Maria, já que na primeira versão do romance esse mesmo episódio é mote para a composição de vários capítulos, os quais se estenderam por seis meses de veiculação do folhetim em *A Estação*. Além disso, caso

<sup>49</sup> Id., *ibid.*, p. 81.

<sup>50</sup> SILVA, *op.cit.*, p. 261.

o narrador sinalizasse claramente ao leitor o engano de Rubião em relação à carta perdida, o texto de Machado iria na contramão da exigência do gênero folhetinesco, uma vez que teria se dedicado a explorar por um longo tempo um episódio que não suspenderia a curiosidade, não mobilizaria as expectativas de seus leitores. Isso sem esquecer que estamos tratando de um romance escrito na metade final do século XIX, período em que obras como *Madame Bovary* e *O primo Basílio*, dentre outras, caíram no gosto do público trazendo para o centro de suas narrativas a temática do adultério.

Ainda que o narrador do folhetim não se configurasse tão capcioso como veio a ser o narrador da versão definitiva do romance, ele já na primeira versão parecia brincar com o horizonte romanescos da experiência de leitura de seus leitores mediante a exploração da trama envolvendo a carta perdida pelo moleque no jardim de Rubião. Talvez a leitura da versão A comparada com a da versão B passe a impressão de que a voz narrativa forneça pistas da ilusão de Rubião, porque o narrador explora um pouco mais abertamente os pensamentos do interiorano, bem como possibilita uma outra leitura do processo de enlouquecimento do herdeiro de Quincas. No entanto, em seu texto mais recente, Gledson não lê dessa maneira a exploração do episódio da carta na versão seriada, pois, ao explicar o porquê de o argumento de Kinneer lhe causar certo incômodo, sintetizou:

Esse incômodo veio à tona quando orientava a tese de Ana Cláudia Suriani sobre as duas versões, que já foi publicada como livro. Ela afirma, creio que com toda a razão, que o problema desse argumento é que nos apresenta uma versão irreal da experiência de ler, não a primeira, mas a segunda versão, a definitiva. Muitos, talvez a grande maioria dos leitores provavelmente nunca pensa que as suspeitas do Rubião são verdadeiras: os dois, Carlos Maria e Sofia, flertaram, é claro, mas já no capítulo 76, por exemplo, fica claro que Carlos Maria murchou, e que o entusiasmo de continuar a campanha não existe mais. Sem esse impulso, é difícil que o “chocalho de rimas sonoras e delinqüentes” deite raízes no espírito do leitor. Isto nos deixa com a conclusão meio paradoxal de que, no capítulo 106, o narrador acusa o leitor de fazer algo que é bem possível que não tenha feito. O paradoxo, como veremos, é explicável, se pensarmos com um realismo um pouco maior acerca do estatuto deste “leitor” a quem o narrador se dirige, que não é exatamente o leitor real, de carne e osso, que tem o livro nas suas mãos.<sup>51</sup>

Para Kinneer, o narrador do folhetim apresenta-se mais confiável e, dessa maneira, conduz uma narrativa mais clara na exposição das ilusões de Rubião, não armando nenhuma

---

<sup>51</sup> GLEDSON, John. “*Quincas Borba – Um romance em crise*”. “*Quincas Borba – Um romance em crise*”. *Machado de Assis em linha*, número 8, dez.2011, p.34. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.net/revista/index.asp>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

emboscada para o leitor desavisado. No entanto, para Gledson e Ana Cláudia Suriani, a versão definitiva do romance também não apresenta nenhuma armadilha folhetinesca para os leitores, tendo em conta que para eles “fica claro que Carlos Maria murçou, e que o entusiasmo de continuar a campanha não existe mais”. Ou seja, conforme a leitura de Gledson e de sua orientanda, a versão B de *Quincas Borba* não apresenta nenhuma surpresa a seus leitores em relação às expectativas de uma possível ligação entre Carlos Maria e Sofia, porque o próprio texto fornece dados para que os leitores concluam que não haverá nada entre eles.

Se não há como o leitor compartilhar do engano de Rubião, o leitor referido pelo narrador no capítulo 106 da versão final do romance não se trata de um leitor real, “de carne e osso” e, conseqüentemente, o próprio capítulo ganharia outra dimensão com o seu discurso de reprovação ao horizonte de expectativa de seus leitores. Uma vez que não há a tentativa do narrador de lograr o leitor, também a suposta agressão ao leitor pode dirigir-se ao “estatuto de leitor”, não ao “leitor real, de carne e osso”. De todo modo, não parece sustentável a tese de que Machado tenha se dirigido a um “estatuto de leitor” seja ao compor a narrativa do folhetim, seja ao reescrever o texto para a publicação em livro, pois devemos considerar que ele era um autor atento e crítico ao panorama literário de seu tempo, como já discutimos no capítulo em que tratamos do seu exercício como crítico literário.

Para Machado, o leitor representava não um estatuto genérico, mas um sujeito integrado social e culturalmente na sociedade de seu tempo, com a carne e os ossos situados em um contexto em que romances como *O primo Basílio* alcançavam êxito prendendo os leitores com tramas desenvolvidas em torno de complicações amorosas. Além disso, temos de levar em conta que ainda hoje há um número considerável de leitores da versão definitiva que, a despeito das pistas deixadas pelo narrador, chega a criar expectativas quanto a um envolvimento real entre Sofia e Carlos Maria. Eis o oposto dessa ideia:

Em ambas as versões, o leitor é colocado, como no teatro, na posição de espectador e não é enganado, repito, em relação à trama romanesca. Ele é antes conduzido a sintonizar suas opiniões com as do narrador, para que não julgue as personagens segundo valores morais tradicionais. Para que o leitor acredite na história do *affair* entre Carlos Maria e Sofia (e, conseqüentemente, na história do cocheiro), ele teria que limitar o seu campo de visão ao de Rubião e ignorar os vários prismas narrativos, gerados pela exposição do ponto de vista das outras personagens.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> SILVA, op.cit., p. 268.

Poderíamos concordar com essa análise, caso não levássemos em consideração que este mesmo narrador, responsável pela exposição “dos vários prismas narrativos”, não se apresenta como um narrador em terceira pessoa, onisciente e confiável ao expor quaisquer pontos de vista. Temos, portanto, o contrário disso, pois a voz narrativa desse romance delinea-se enganosa e, sobretudo, seletiva desde o início da trama. O narrador de *Quincas Borba* narra o que lhe convém narrar, não escondendo do leitor, como veremos mais adiante, que não é portador de verdades e histórias inteiras. Como prova disso, temos o episódio da viagem ao Rio e o da morte do filósofo Quincas Borba na casa de Brás Cubas, dos quais o leitor tem apenas breves notícias. E por quê? Talvez porque não lhe interessasse essa narração. O que nos importa é que, diante desse procedimento, o leitor indiretamente já percebe que está diante de um narrador seletivo.

Seria descabido o leitor do romance, então, ao deparar com os episódios da carta perdida e do cocheiro, acreditar nas elucubrações de Rubião, supondo que o narrador poderia, novamente, estar escondendo o jogo, ou melhor, deixando de contar o desenvolvimento de algumas das várias tramas que fazem parte do romance? Quem fez uma vez, pode fazer a segunda, e os leitores são, em qualquer tempo, sensíveis às artimanhas narrativas. Além disso, como bem notou Hélio de Seixas Guimarães:

As interpretações errôneas, os erros de cálculo e o desacordo entre o aparente e o real são comuns aos personagens e aos leitores projetados pelo narrador. Essas aproximações e identificações entre o leitor e Rubião fazem parte das manobras sutis e subterrâneas do narrador, presentes ao longo de todo o livro.<sup>53</sup>

Não bastassem a seletividade do narrador e as suas manobras para fazer os leitores identificarem-se com Rubião, devemos lembrar que a exposição do ponto de vista das outras personagens não difere daquela dedicada ao Rubião no que diz respeito à ambiguidade, à ambivalência de seus enunciados. Isso porque não é exata a leitura do desdém de Carlos Maria por Sofia, uma vez que, como vimos, o texto de ambas as versões deixa entreaberta a possibilidade de um interesse maior do rapaz.

Assim, Ana Cláudia Suriani da Silva e John Gledson, ao defenderem a ideia de que a acusação do narrador machadiano no capítulo CVI de *Quincas Borba* configura uma agressão infundada, parecem esquecer que o leitor contemporâneo à obra e o do século XXI, ao abrirem um livro como *Quincas Borba*, orientam as suas expectativas pelos horizontes de

---

<sup>53</sup> GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p.196.

outras narrativas da época, já que estamos tratando de um texto que finge aderir aos expedientes romanescos do Oitocentos. Estamos, portanto, considerando o leitor real, de carne e osso e que não seja necessariamente íntimo dos trâmites machadianos.

Na versão A, Sofia abre a carta diante de Rubião no capítulo CXIX, veiculado no folhetim de 30 de junho de 1889, seis meses depois de iniciar a tensão narrativa em torno do episódio e um mês e dois capítulos antes de Machado interromper pela segunda vez a publicação do romance em *A Estação*. Naquela versão, a narrativa foi retomada a partir do capítulo CVI, ou “mais propriamente, capítulo em que o leitor desorientado, não pode combinar as tristezas de Sofia com a anedota do cocheiro”.<sup>54</sup>

Na versão B, por seu turno, a escolha do autor, ao revisar o romance, foi de ludibriar, por mais um capítulo, o leitor, uma vez que a carta foi entregue à autora no capítulo CIV, e a verdade foi anunciada no capítulo seguinte quando Sofia rasgou a sobrecarta e deparou-se com a circular da Comissão das Alagoas. É ainda no capítulo CV da versão final que o leitor conhece o desfecho do flerte com Carlos Maria:

Sofia tornou à sala, disposta a não sair. Recolheu a carta e a sobrecarta, para mostrá-las a Rubião, a fim de que ele visse bem que não era nada; mas, provavelmente, suporia a substituição do papel. Maldito homem!, murmurou. E começou a andar à toa.

Uma revoada de memórias entrou na alma de Sofia. A imagem de Carlos Maria veio postar-se ante ela, com os seus grandes olhos de espectro querido e aborrecido. Sofia quis arredá-lo, mas não pôde; ele acompanhava-a de um lado para outro, sem perder o tom esbelto e másculo, sem o ar de riso sublime. Às vezes, via-o inclinar-se, articulando as mesmas palavras de certa noite de baile, que lhe custaram a ela horas de insônia, dias de esperança, até que se perderam na irrealdade. Nunca Sofia compreendera o malogro daquela aventura. O homem parecia querer-lhe deveras, e ninguém o obrigava a declará-lo tão atrevidamente, nem a passar-lhe pelas janelas, alta noite, segundo lhe ouviu. Recordou ainda outros encontros, palavras furtadas, olhos cálidos e compridos, e não chegava a entender que toda essa paixão acabasse em nada. Provavelmente, não haveria nenhuma; puro galanteio —; quando muito, um modo de apurar as suas forças atrativas... Natureza de pelintra, de cínico, de fútil.<sup>55</sup>

O leitor só fica sabendo que a história de Sofia e Carlos Maria não se desenvolveu somente um capítulo antes de ser descomposto pelo narrador. Ou seja, assim como houve

---

<sup>54</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 325-326.

<sup>55</sup> MACHADO DE ASSIS, loc.cit.

“ainda outros encontros, palavras furtadas, olhos cálidos e compridos”, poderia ter ocorrido um envolvimento entre os dois sem o conhecimento do leitor, pois o mesmo narrador que não trouxe à cena todos os encontros e as palavras furtadas poderia ter ocultado um romance de Sofia com o rapaz. Na versão definitiva, no entanto, Rubião seguiu, por alguns meses, sem conhecer a verdade em relação à carta e, na verdade, só soube por meio das palavras de Sofia no capítulo CXV, o mesmo em que ela anunciou o casamento da prima com Carlos Maria.

Entre uma versão e outra, Machado extraiu algumas cenas protagonizadas por um Rubião demasiadamente sentimental e confuso, talvez porque ele tenha também deliberadamente desejado adiar os indícios da loucura de Rubião, para que o momento emocional da personagem coincidissem com o período de turbulência na vida brasileira no final do século XIX. Haja vista que, na última versão, os sinais evidentes da loucura de Rubião só são percebidos quando ele chama o barbeiro para que lhe apare a barba conforme o modelo do busto de Luís Napoleão, como podemos acompanhar, mais uma vez, na análise de Gledson:

O processo da loucura de Rubião, como já disse, é uma prova do desejo de Machado de dar a ela um contexto político brasileiro. Estende-se por um longo período, de janeiro de 1870 (quando ele manda aparar a barba ao estilo de Luís Napoleão) a outubro de 1871, quando foge para Barbacena e morre.<sup>56</sup>

Segundo Gledson, o processo de enlouquecimento de Rubião se desenvolve no mesmo período em que se situa o processo histórico de decadência do Império no Brasil e do governo de Luís Napoleão na França. Dessa forma, o ex-professor perdia o governo de suas faculdades mentais na medida em que os poderes imperiais começavam a ruir. No entanto, ao comparar as duas versões de *Quincas*, não há como negar que há uma mudança significativa no que diz respeito ao processo de enlouquecimento de Rubião, pois, no folhetim, o primeiro sinal de que o atordoamento amoroso estava extrapolando a normalidade foi dado no capítulo CXIII:

Vinha assim, perdido em pensamentos vagos e tristes, quando viu passar um coupé acompanhado de ordenanças. Era um ministro que ia para o despacho imperial, em S. Cristóvão. Recordou os termos da carta do Camacho, e por alguns minutos não cuidou de outra coisa. Então a carta dirigida a Carlos Maria pôs outra vez a orelha de fora; veio a mulher do Palha, com os seus modos tão particulares, vieram o defunto, a mãe, a costureira, o marido da costureira, o cocheiro do tálburi, o portador das cartas, um turbilhão de coisas e, pessoas que estupidificaram.

---

<sup>56</sup> GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 116.



Rubião sentiu que se perdia no abismo. Essa grande comoção feita de todas, trouxe-lhe um estado singular. Não era vertigem, nem equilíbrio. Moralmente, não se podia ater a coisa nenhuma; cada lembrança em que pegava desfazia-se para dar lugar a outro, que operava do mesmo modo, até que todas se juntavam para aturdi-lo. Os pensamentos atropelavam-se-lhe; era tudo confusão, instabilidade, beirando o delírio.<sup>57</sup>

Na versão A, Rubião começa a perder o juízo logo após o episódio da carta, pois o leitor pode depreender, sem grandes esforços, no trecho acima, que ele estava perdendo o controle, beirando a insânia. Naquela versão, o fato de encontrar uma carta que poderia ser a prova de que as suas suspeitas em relação à Sofia não eram infundadas foi decisivo para o atordoamento do mineiro, como esclarecia o próprio narrador:

É opinião de Schiller que a fome e o amor governam este mundo. Incluíamos na fome a ambição, que não é outra coisa mais que a gula moral, social e política, e fica explicado o nosso Rubião. Aberta a asa da ambição, agitou-se nele a do amor.<sup>58</sup>

O narrador faz uso da opinião de Schiller para explicar ao leitor que o nosso Rubião era governado pela ambição e pelo amor, ou seja, o sentimento amoroso tinha passado a agitar-se nele, contribuindo também para o seu enlouquecimento. Tese reforçada, logo adiante, quando ele vai ao encontro de Sofia, levando a carta misteriosa para que ela abrisse na sua frente. Cena do capítulo CXIX da primeira versão:

No dia seguinte, pouco mais de uma hora, estava Rubião à porta da casa. Não levava só a carta; tinha consigo um revólver de quatro tiros.  
– Pode ser que ela, uma vez de posse da carta, a guarde consigo, e eu fico sem saber nada. Neste caso ameaça-a; se tentar correr, mata-a.<sup>59</sup>

Temos aqui um Rubião descontrolado, enlouquecido a ponto de carregar um revólver e cogitar matar Sofia, caso ela não satisfizesse a sua curiosidade de saber o conteúdo da carta. Dispostos assim os dados, o leitor atribuiria o enlouquecimento, a ruína e a morte do mineiro, sobretudo, à sua desenfreada paixão. No entanto, Machado resolveu mudar o desenrolar dos fatos, rechaçando cenas, omitindo esclarecimentos do narrador e incluindo novos dados, de

<sup>57</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba: Apêndice*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970, p. 122.

<sup>58</sup> Id., *ibid.*, p. 125.

<sup>59</sup> Id., *ibid.*, p. 129.

modo que, ao final da leitura do romance revisado, restasse ao leitor o questionamento, a investigação do motivo – ou motivos – que resultou na loucura de Rubião.

### 3.4 Em busca de um outro método

Logo ao começar a leitura da versão A de *Quincas Borba*, podemos perceber um dos procedimentos de Machado ao reescrever o romance: a mudança na ordem do aparecimento das personagens e dos fatos, pois o primeiro capítulo desta versão centra-se na visita do médico de Barbacena ao enfermo Quincas Borba. Da mesma forma, na versão A, a cena de Rubião na janela de sua casa em Botafogo só é lida no vigésimo capítulo. Uma mera inversão dos fatores que resultou no impacto inicial causado por um capitalista deslumbrado com a posse de tudo ao seu redor, das chinelas à paisagem. Na versão final, portanto, o leitor só toma conhecimento da história progressiva desse capitalista de Botafogo quando, no quarto capítulo, o narrador anuncia o *flashback*. Antes disso, porém, no terceiro capítulo, o leitor já foi cooptado pelo modo como a história de Rubião lhe é apresentada. Vejamos:

Rubião suspirou, cruzou as pernas e bateu com as borlas do chambre sobre os joelhos. Sentia que não era inteiramente feliz; mas sentia também que não estava longe a felicidade completa. Recompunha de cabeça uns modos, uns olhos, uns requebros sem explicação, a não ser esta, que ela o amava, e que o amava muito. Não era velho; ia fazer quarenta e um anos; e, rigorosamente, parecia menos. Esta observação foi acompanhada de um gesto; passou a mão pelo queixo, barbeado todos os dias, coisa que não fazia dantes, por economia e desnecessidade. Um simples professor! Usava suíças (mais tarde deixou crescer a barba toda), tão macias, que dava gosto passar os dedos por elas... E recordava assim o primeiro encontro, na estação de Vassouras, onde Sofia e o marido entraram no trem da estrada de ferro, no mesmo carro em que ele descia de Minas; foi ali que achou aquele par de olhos viçosos, que pareciam repetir a exortação do profeta: Todos vós que tendes sede, vinde às águas. Não trazia idéias adequadas ao convite, é verdade; vinha com a herança na cabeça, o testamento, o inventário, coisas que é preciso explicar primeiro, a fim de entender o presente e o futuro. Deixemos 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.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 218-219.

Assim, na parte final do terceiro capítulo da versão B, o leitor é apresentado a um apaixonado ex-professor, que, apesar de não se sentir completamente feliz, pressentia a felicidade completa. Trata-se de uma personagem humana, demasiado humana, a qual por si só já provocaria a curiosidade de seus leitores, sem precisar do auxílio de um narrador que provoca o suspense anunciando que o mineiro, quando encontrou o casal Palha na estação de Vassouras, “vinha com a herança na cabeça, o testamento, o inventário, coisas que é preciso explicar primeiro, a fim de entender o presente e o futuro”. Na versão A, por sua vez, o *flashback* surge já no terceiro capítulo, mas sem tanta força dramática quanto na versão de 1891.

Naquela altura da vida, Joaquim Maria Machado de Assis já tinha escrito as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ou seja, já sabia que a ordem de apresentação dos fatos ao leitor acarreta impacto, suspense e, sobretudo, possibilita manejos experimentais à narrativa. Por isso, ele poderia também ter escolhido a inversão dos capítulos com vistas a uma mudança nos papéis das personagens, conforme a síntese a seguir:

Assim, ao contrário do início do folhetim em que, por meio da presença mais ativa do narrador, as atenções do receptor se centralizam em Quincas Borba, sugerindo-se, em virtude disso e do título da narrativa, o papel fulcral que aí supostamente deveria assumir, a narrativa em livro desloca as atenções para Rubião e define seu papel como protagonista.<sup>61</sup>

Quando inverteu a ordem dos capítulos, Machado de Assis conseguiu não apenas um texto mais inventivo, como também transferir para Rubião o foco da atenção de seus leitores desde a primeira linha do romance. Uma vez registrado que, na reescrita, Machado demonstrou engenho na arte de costurar um enredo, passemos à outra importante modificação de um texto para o outro, ou mais precisamente, ao acréscimo de algumas cenas e à mudança na concepção de algumas personagens. Tamanho é o efeito desses procedimentos que, sem esses expedientes, *Quincas Borba* não seria *Quincas Borba*. Leiamos o primeiro capítulo da versão seriada:

Aqui toda a gente que me fez o favor de ler as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, lembra-se, – pode ser que se lembre – de que aparece ali, em três ou quatro capítulos, um tal Quincas Borba, e pergunta e cuida naturalmente que é o mesmo.

---

<sup>61</sup> SARAIVA, Juracy Assmann. “Entre o folhetim e o livro: a exposição da prática artesanal da escrita. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Márcia Guidin, Lúcia Granja, Francine Ricieri (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 202.

Cuida bem, mas é preciso ler as *Memórias*; basta saber que é o mesmo, e que vai morrer, como disse o médico. Pode ir, que não precisamos dele. Que fosse criança graciosa, mendigo algum tempo, herdeiro inopinado e inventor de uma filosofia, não temos nada com isso. Quando muito é bom saber (e aqui lho digo) que alguns anos antes, um médico supôs que este Quincas Borba tinha um grãozinho de sandice, coisa de nada (está no Cap. CLIII das *Memórias*), é bom sabê-lo para explicar algumas disposições testamentárias do homem, que vai morrer daqui a pouco.

Repito que não precisamos dele, e a terra que lhe seja leve; só precisamos do nome do homem, e não pelo homem, senão pelo cão, por este mesmo cão que o amigo enfermeiro acarinha, explicando-lhe que quando falou em Quincas Borba não se referia a ele, mas ao senhor. O que quer dizer, em duas palavras, que o nome era comum ao cachorro e ao dono.<sup>62</sup>

Na versão do folhetim, a referência a *Memórias póstumas de Brás Cubas* surge logo no capítulo de abertura do romance, de modo que, já de início, o leitor se depara com este narrador um tanto abusado, que não titubeia na metanarrativa e que, inevitavelmente, nos faz lembrar de outro narrador machadiano da mesma estirpe, o finado Cubas. Ao passo que, já de partida, o narrador relaciona uma obra à outra, enunciando também que neste livro não precisa do Quincas Borba, o filósofo, desfazendo-se dele. Certo está que a intenção era colocar em destaque o cachorro Quincas Borba, escolha narrativa revista na versão B, pois eis que nela o filósofo ressurgue com destaque.

Na versão B, Quincas aparece no *flashback* entre o quarto e o vigésimo sétimo capítulos, agora com o Humanitismo, que já havia surgido em *Memórias*, retomado e exposto ao seu novo discípulo, Rubião. Machado decidiu resgatar o filósofo tresloucado para, quem sabe, entrelaçar a filosofia inconsistente do amigo de Brás Cubas com a história do interiorano ingênuo que desembarca na Corte. O próprio Brás Cubas aparece na versão B, dando abrigo no Rio ao amigo moribundo Quincas Borba. Assim, Machado não apenas recuperou o filósofo, mas também interligou consistentemente um romance ao outro.

A impressão que resta, na última versão de *Quincas Borba*, é de que o autor percebeu as arestas da narrativa e os pontos que precisavam se interligar. Na versão A do romance, inexistiam os capítulos VI, VII, XVIII, XIX e XX, por exemplo. É no sexto capítulo que Quincas Borba conta a Rubião a morte de sua avó e a história da luta das tribos pelas batatas. Do jeito que estava, o romance perdia parte do seu fôlego, que vem muito do Quincas Borba e de suas batatas. *Ao vencedor, as batatas!* É a frase que embala os pensamentos de Rubião assim que se vê herdeiro universal do filósofo morto. E, mesmo não compreendendo bem o que significam estas palavras, são elas que alimentam o ânimo do novo morador da capital do

---

<sup>62</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba: Apêndice*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970, p. 10.

Império. *Ao vencedor, as batatas!* É o dito esquecido que ressurge na mente do mesmo Rubião quando retorna à terra natal, empobrecido e louco. Enfim, Machado de Assis corrigiu o narrador da versão A do romance, pois nós precisávamos sim do filósofo Quincas Borba, uma vez que, na segunda versão, o Humanitismo “passa de traço característico de uma personagem a elemento unificador do enredo, que explica, conecta simultaneamente todos os episódios e destinos das personagens em uma só rede intrincada de causas e efeitos”.<sup>63</sup>

Outra diferença eloquente entre a narrativa seriada e a versão definitiva do romance de 1891 é dada pela ligação entre Rubião e o cachorro que herdou do amigo, pois, diferentemente do que lemos na versão definitiva do romance, na primeira versão, o cachorro do filósofo conquista o carinho do interiorano. Como podemos acompanhar neste fragmento, excluído na reescrita da obra, que narra o episódio em que o cachorro fugiu de casa e só reapareceu horas depois, para agonia do herdeiro do filósofo, na casa do Major Siqueira e de dona Tonica:

Na rua, a idéia que ficou ao Rubião foi a do cachorro perdido. Todo o prestígio da conversação e de seu principal objeto cedeu ao medo de não tornar a ver o Quincas Borba. Em casa, não o achou. Nenhum criado o vira sair. Estava tonto o homem. Gostava do pobre bicho, achava-lhe graça, acostumara-se às carícias, aos latidos de prazer, aos saltos com que ele o recebia; eram provas de afeto, e o nosso amigo queria ser amado. Demais, não perdera ainda a superstição de estar ali a alma do outro Quincas Borba, guarda invisível, espiando-lhe os atos e os sentimentos. Assim é que, pelo aniversário da morte do filósofo, Rubião mandou dizer uma missa; e, antes de sair para ela, falou ao cachorro, coçando-lhe a cabeça.

– Mal sabes tu que vou à missa por alma do nosso bom amigo.<sup>64</sup>

A reformulação entre as duas versões do romance no que se refere ao sentimento de Rubião pelo cachorro não é pouca, assim como vimos que não foi irrelevante a revalorização do Quincas Borba, filósofo, já que, com ele ganhando mais espaço, o Humanitismo retornou com tal força que acabou surgindo daí, por exemplo, a fábula das tribos famintas. Sem esta modificação, portanto, não haveria vencedor, nem batatas, e *Quincas Borba* teria outro desenvolvimento, outro final. Na versão A, Rubião, apesar de começar a gostar do cão por interesse, termina afeiçoando-se a ele, de modo que não há ali as insistentes agressões do ex-

---

<sup>63</sup> SILVA, op.cit., p. 265.

<sup>64</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba: Apêndice*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970, p. 87.

professor ao animal. Na primeira versão, Rubião zela por Quincas porque, além de temer que o amigo morto esteja encarnado no cão, aprendeu a gostar dele.

A mudança no relacionamento estabelecido entre Rubião e o cão não é insignificante, se considerarmos que o fato de escorraçar o cachorro repetidas vezes configura, ao longo do desenvolvimento da trama da última versão, uma lealdade ainda maior do cão a Rubião. Na versão final, Rubião mais destrata o animal do que lhe dedica cuidados e, ainda assim, o cão permanece ao lado dele até a morte. Ou seja, no texto de 1891, está mais claramente enunciado o contraponto entre a lealdade canina e a humana. Uma vez que o próprio título do romance antecipa o papel da confusão entre o homem e o cão, na última versão do *Quincas Borba*, Machado soube construir de tal modo a relação entre Rubião e o cão que, ao final, sobra ao leitor um olhar apiedado para os homens e os cães, vítimas da mesma miséria.

Certo está que Machado resolveu dificultar a vida do leitor quando modificou o texto de *Quincas Borba*, principalmente com a mudança de atitude do narrador da trama, extraindo uns trechos, acrescentando outros, remexendo numa frase aqui, deslocando um capítulo ou outro. Tudo isso para que o texto ganhasse na forma e no conteúdo. Vimos, por exemplo, que, na versão A, Sofia não era tão ambígua, que Rubião era mais transparente em suas intenções, que o ex-professor de meninos era leal ao cão, que o Humanitismo aparecia pela tangente, enfim. Transformações aparentemente insignificantes, mas que reconstruíram o romance, pois, como enunciou Schwarz ao abordar o primeiro romance da grande fase machadiana, recursos autorais, *savoir faire*, era o que não faltava ao nosso autor:

Que pensar desta ordenação inesperada – e por assim dizer leviana – das causas? A inversão poderia ser passageira, um capricho que o desenvolvimento ulterior do romance retifica. Poderia ser também o traço distintivo de uma personagem fútil. Todavia não é assim. Veremos o domínio estrito desta ordenação sobre enredo, caracteres, assunto, ritmo narrativo, condução da frase, mescla de estilos etc. O romance a desenvolve e explora com a lógica implacável própria às grandes obras.<sup>65</sup>

A análise de Schwarz versa sobre a volubidade do narrador do romance machadiano de 1881, que escondia um ritmo em compasso com o conteúdo do romance por trás de um aparente descompasso narrativo, ou seja, *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi escrito com uma ordenação proposital, ainda que, num golpe de vista, fique a impressão de uma desordem ilógica na narrativa levada pela voz de Brás Cubas. Se não houve leviandade

---

<sup>65</sup> SCHWARZ, Roberto. Complexo, moderno, nacional e negativo. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.118.

por parte do narrador destas memórias, podemos considerar que a narração da história de Rubião também apresenta os fatos numa ordem calculada, como pudemos verificar há pouco, e num ritmo narrativo pensado e repensado pelo Bruxo do Cosme Velho. Ademais, Machado retirou toda a informação excessiva, tudo aquilo que estava encaminhando o texto para a facilidade da leitura superficial, na qual os sentidos são extraídos sem esforços do leitor.

Ao reescrever o romance, Machado, além de ter optado pela mudança no perfil do narrador, de ter reelaborado algumas personagens, de ter inserido e excluído cenas, também retirou personagens, como Sarmento, que marcou presença nesta cena do capítulo CXII do folhetim:

Era tarde, descendo ao banho, esbarrou com um tal Sarmento que ia lá almoçar todos os dias, e entrava esbaforido, por causa da hora. Rubião, de chambre e chinelas, disse que acordara tarde, já vinha, era um instante, fosse lendo os jornais.

Sarmento entrou na sala da frente, desconsolado. Consultou o relógio e, para passar o tempo, pegou em uma das folhas, leu-a por alto, notícia aqui, artigo ali, um emplasto, uma descompostura. Estava inquieto; tinha de ir à repartição, onde, desde trinta anos, não fazia nada. Consultou outra vez o relógio, ergueu-se, deu alguns passos, puxando a gola do fraque, para sacudir a impaciência. Depois, foi à janela, distraiu-se um pouco, e tornou a sentar-se com o jornal nas mãos.

– Se isto são horas de esperar...

[...]

Não, nunca lhe acontecera coisa igual. De costume, chegava às nove horas, nove e um quarto; achava Rubião na sala, banhado, penteado, meio vestido, com um paletó de casa por cima, acabando de ler as folhas do dia. Nove e meia, almoço na mesa; às dez, estava livre. Não entrava cedo na repartição, é claro; mas havia considerações com ele, pelos longos anos, gravidade de pessoa, e velhas amizades, que o recomendavam. Hoje, nem ao meio dia daria entrada. A irritação, abafada, era dura de sofrer. Quando lhe acontecia dar um passo mais impaciente, moderava-se logo, sacudia fortemente as calças com o lenço, para simular que as estava limpando, se algum servo o escutasse. Todos os defeitos do Rubião apareceram-lhe de repente aos olhos; achava-o aborrecido, sem graça, com o sestro de louvar as comidas, e metê-las a cara dos hóspedes.

[...]

Jurou não voltar ali. Que diferença era o trato do desembargador, com quem jantava todos os dias! Quatro horas em ponto.

Cena esta que sucede aos momentos torturantes vividos por Rubião logo após a carta de Sofia destinada a Carlos Maria cair em suas mãos. Atordoados de ciúme, completamente entregues aos seus devaneios de amor, Rubião recebe Sarmento, conviva que ia almoçar com ele todos os dias. Desse modo, na versão A, temos o perfil de um dos comensais de Rubião,

enquanto, na B, os únicos convivas que são apresentados, ao longo de toda a narrativa, são Freitas e Carlos Maria. A mesma sequência, depois de reelaborada por Machado, ficou assim:

Nenhum dos habituados da casa compareceu ao almoço. Rubião esperou ainda uns dez minutos, chegou a mandar um criado ao portão, a ver se vinha alguém. Ninguém; teve de almoçar sozinho.

Em geral, não podia suportar as refeições solitárias; estava tão afeito à linguagem dos amigos, às observações, às graças, não menos que aos respeitos e considerações, que comer só era o mesmo que não comer nada. Agora, porém, era como um Saul que precisasse de algum Davi, para expelir o espírito maligno que se metera nele. Já queria mal ao portador da carta, porque a deixara cair; ignorar era um benefício. E, depois, a consciência vacilava – ia da entrega da carta à recusa e à guarda indefinida. Rubião tinha medo de saber; ora queria, ora não queria ler nada no rosto de Sofia. O desejo de saber tudo era, em resumo, a esperança de descobrir que não havia nada.

O que teria levado o autor a subtrair do texto uma cena preciosa no estilo e na exposição do perfil de um dos amigos que cercavam o novo rico da praça fluminense? Ao analisarmos a narração da espera de Sarmento por Rubião, podemos ler muito mais do que uma cena cotidiana, pois somos informados de que o contumaz visitante de Rubião era um improdutivo funcionário público, ou seja, peça insignificante no panorama social do Brasil imperial, assim como Freitas, o qual, diferentemente de Carlos Maria, não tinha mais herança para gastar. Além disso, o excerto do folhetim explicita o peso que as relações de amizade de Sarmento tinham para que ele ocupasse a sua posição de burocrata; eis aí, mais uma vez, as relações de compadrio, de favor, que Schwarz percebeu figurarem nas narrativas machadianas.

Na versão de 1891, porém, vimos que ninguém aparece para almoçar com Rubião. Sarmento sumiu do texto, levando com ele mais uma facilitação que a primeira versão proporcionava ao leitor do romance, pois, desaparecendo o impaciente visitante, restaram de convivas conhecidos pelo leitor apenas Freitas e Carlos Maria, os outros são meras abstrações. A simples exclusão deste episódio acarretou a valorização dos perfis mantidos no texto, bem como possibilitou a concentração da narração no estado moral do mineiro que, naquelas alturas, andava torturado pelas dúvidas despertadas por Sofia. Talvez, por trás da decisão de retirar mais este trecho do romance, estivesse a vontade de deixar o leitor um pouco abandonado, tentando resolver sozinho as abstrações do texto, como sugere o narrador da versão seriada em outro fragmento que não permaneceu no livro de 1891:



“Expansivos e francos! Imaginai o avesso disso, e tereis Carlos Maria; mas é o que a preguiça do leitor lhe não consente; ela quer que se ponha aqui no papel a cara do homem, toda a cara, a pessoa inteira, e não há fugir-lhe. De mim digo que sou totalmente outro: arrenego de um autor que me diz tudo, que não me deixa colaborar no livro, com a minha própria imaginação. A melhor página não é só a que se relê, é também a que a gente completa de si para si. Três linhas de Pascal dão cinco ou oito minutos de reflexão. Vede aqui, por exemplo, certa ideia que sai do papel para a cabeça, entra na cabeça, e de manso acorda outra ideia, fala-lhe, a conversação das duas desperta outra, as três mais outra, e aí ficam dez ou doze, em boa, longa e familiar palestra.”<sup>66</sup>

Neste trecho, o narrador da versão seriada expõe a sua concepção do engenho literário, uma vez que arrenega o autor que não deixa o leitor colaborar no livro com a sua imaginação, afirmando que não lhe agrada descrever as personagens em todos os seus detalhes, pois “a melhor página não é só a que se relê, é também a que a gente completa de si para si”. Ou seja, o narrador da primeira versão de *Quincas Borba* possui uma visão da forma romanesca que vai ao encontro das ideias defendidas pelo próprio autor em sua crítica literária, sobretudo no artigo dedicado à análise de *O primo Basílio*, no qual indagou em 1878: “Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor que não esquece nada, e não oculta nada”.<sup>67</sup>

Parece que, no trabalho de reescrita do romance, Machado de Assis consegue, de fato, colocar em prática no texto as preferências literárias do narrador da primeira versão, pois encontramos diversas transformações entre uma versão e outra, dentre elas, as modificações do narrador e a diferença na concepção das personagens, da ordenação dos capítulos e, principalmente, constatamos a recusa do autor à narração sentimental tão ao gosto dos romances folhetinescos do Oitocentos.

Cada um dos procedimentos autorais empregados por Machado de Assis na composição da versão definitiva da obra revela uma nova postura diante da forma literária em que se apresentava a história de Rubião e cia. Essa maneira diferente de encarar o fazer literário teve como consequência um novo romance escrito sob as mesmas inspirações, mas alicerçado em novas bases, tendo em vista que a versão de 1891, ao mesmo tempo em que dialoga também discute com a tradição romanesca daquele século.

---

<sup>66</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba: Apêndice*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970, p. 32.

<sup>67</sup> Id. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” [1878]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1234.

É senso comum da crítica machadiana que, a partir do romance de 1881, Machado de Assis deu uma grande virada na sua trajetória como prosador, uma vez que “é na confluência da crise social com a crise do romance tradicional, colocado em xeque por Machado, que encontramos a profunda homologia de *Memórias póstumas de Brás Cubas*”.<sup>68</sup> Ou ainda poderíamos acompanhar a síntese de Roberto Schwarz ao analisar as disparidades entre o local e o universal na crônica “O punhal de Martinha”<sup>69</sup> e pensar não apenas o *Memórias*, mas também o *Quincas* como obras em que se encontram problematizadas em ficção tanto a crise do Brasil entre o Império e a República quanto a crise da forma do romance tradicional neste mesmo contexto. Vejamos:

É claro que a vizinhança imediata e metódica entre local e universal, familiar e encasacado, contingente e clássico, arbitrário e ilustrado, nacional e estrangeiro, desconhecido e célebre, e, para tudo resumir, ex-colônia e países-paradigma, apontava para um denominador comum, ainda que movediço e dotado de inúmeras faces. As dualidades recobriam-se em parte, expressavam-se uma pela outra e originavam um jogo de substituições que as ultrapassava. A nota dissonante, sem solução em perspectiva, tinha possibilidades cômicas e representatividade nacional, além de funcionar como caricatura do presente do mundo, em que as experiências locais deixam mal a cultura autorizada e vice-versa, num amesquinamento recíproco de grande envergadura, que é um verdadeiro “universal moderno”.<sup>70</sup>

Para Schwarz, a “vizinhança imediata e metódica” entre realidades inconciliáveis “apontava para um denominador comum, ainda que movediço e dotado de inúmeras faces”. Eis aí onde reside o *Quincas Borba* da última versão, justamente em um terreno movediço no qual ele revela uma face singular no panorama da produção romanesca brasileira do século XIX e mesmo no próprio conjunto formado pelos romances de Machado de Assis até então. Isso porque ele é um romance saído da pena de um autor que se destacou dentre os outros por romper com a postura comum ao intelectual do período posterior à Independência, que era “impregnado de tradição européia, mas bloqueado por ela”.<sup>71</sup>

<sup>68</sup> WEBER, João Ernesto. *Caminhos do romance brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990, p. 67.

<sup>69</sup> No ensaio “Martinha vs. Lucrécia”, Roberto Schwarz analisa a crônica publicada em 5/8/1894, na qual Machado de Assis inspirou-se em notícia veiculada em um jornal do interior baiano, que informava o assassinato de João Limeira mediante uma punhalada de Martinha.

<sup>70</sup> SCHWARZ, Roberto. “Martinha vs. Lucrécia”. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Org.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 31-32.

<sup>71</sup> Id., *ibid.*, p. 22.

Ao reformular a narrativa da versão seriada, Machado de Assis conseguiu não apenas dar um caminho próprio a *Quincas Borba*, afastando-o em alguns aspectos das *Memórias*, como também mudar o encaminhamento novelesco do romance, que o aproximava do romance em voga no Velho Mundo. Assim, também em *Quincas*, ele trouxe para o centro da obra literária a dissonância entre a forma importada e a matéria daquele Brasil dos meados do século XIX, só que ele fez isso de um modo muito peculiar: ele simulou uma adesão aos expedientes dos romances da tradição europeia, quando pretendia relativizá-los, contextualizá-los no chão brasileiro.

Por isso, a narrativa que conta a trajetória de Rubião tem uma forma capciosa, que tece nas entrelinhas de sua própria estrutura uma resposta ao Realismo, como sugere Garth ao entender *Quincas Borba* como um desafio aos escritores e leitores do Realismo, aos quais Machado culparia por serem “facilitadores do pessimismo filosófico e dos abusos característicos da sociedade brasileira de então”.<sup>72</sup> Tudo que o autor Machado de Assis não fez em sua trajetória como romancista foi facilitar qualquer tendência, estética ou ideológica, tendo em conta que, assim como não foi um realista *strictu sensu*, também não foi um antirrealista. Esta postura do autor foi discutida por John Gledson em uma análise de *Dom Casmurro*:

Mas continuo convencido de que é uma ilusão descrever a ficção de Machado, em qualquer sentido, como anti-realista. É uma ilusão compreensível: sem dúvida, os elementos listados perto do começo deste ensaio – o narrador não confiável, a disposição de brincar com a estrutura do romance e de divagar, a ênfase na memória – realmente tem seus análogos em algumas ficções do século XX que podem ter objetivos anti-realistas. Isso acontece porque são, embora de diferentes maneiras, produtos da mesma crise no realismo, inspirada em boa parte por sua exacerbação no naturalismo de Zola, e que permeia toda a ficção do fim do século XIX e começo do século XX. Mas, pelo menos no caso de Machado, essas coisas não só não destruíram o realismo, como são parte de um experimento ousado e contínuo para estender os limites e as capacidades desse mesmo realismo.

<sup>73</sup>

Embora Gledson estivesse tratando do romance publicado por Machado em 1899, esta síntese também pode servir à análise de *Quincas Borba*, uma vez que nesta obra já havia um

<sup>72</sup> GARTH, Todd. “‘Viu o que era:’ a ética, a representação e o olhar schopenhauriano em *Quincas Borba*”. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Org.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 131-132.

<sup>73</sup> GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 297-298.

“narrador não confiável” e uma “disposição de brincar com a estrutura do romance e de divagar”, escolhas formais que traziam em si a crise do realismo de Zola e seus seguidores. Em ambos os romances, Machado estaria pondo em prática uma literatura orientada no sentido de atestar que “a realidade é boa, mas o Realismo é que não presta para nada”.<sup>74</sup> Como já tratamos na seção dedicada ao debate sobre a crítica literária do próprio Machado, mesmo que o Realismo não lhe servisse, ainda assim a realidade não deixava de ser boa. Seria, portanto, a melhor solução tachá-lo de antirrealista?

A narrativa de *Quincas Borba*, conforme análise que se desenvolverá nesta tese, se encaminha justamente para o meio do caminho entre um romance realista e um antirrealista, já que ela, como a maioria dos textos machadianos da segunda fase, dialoga criticamente com diversas tradições. Assim, Machado de Assis não abriu mão de alguns expedientes realistas, como também não deixou de recorrer às mais diversas influências, pois tanto em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em *Quincas Borba* ou em *Dom Casmurro*, não importa, “as relações se fazem apoiadas em mais de uma figura, havendo momentos em que se imbricam textos estrangeiros, num amálgama operador de sentidos. O legado é vário, sendo vário seu emprego”.<sup>75</sup>

Um outro método foi o que os romances machadianos foram deixando como herança para a literatura brasileira com criações que não se abstinham de revelar as suas influências e intertextualidades, as quais variavam no tempo, na origem e no gênero, sendo vários os seus empregos. Se “Machado de Assis recebeu impressões e o influxo, direta ou indiretamente, com maior ou menor intensidade, de Shakespeare, Swift, Fielding, Sterne, Lamb, Thackeray e Dickens”<sup>76</sup>, talvez tenha sido porque “o recurso à tradição inglesa, que se faz notar, sobretudo, em *Brás Cubas* e *Quincas Borba*, parece estar relacionado à necessidade de se buscarem certos procedimentos narrativos e um tom satírico que permitiriam ao escritor dizer o que queria dizer de maneira oblíqua”.<sup>77</sup> Assim, a tradição do romance de língua inglesa

---

<sup>74</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “A nova geração.” [1879]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1279.

<sup>75</sup> PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado: presença francesa nas Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 144.

<sup>76</sup> GOMES, Eugênio. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas, 1976, p. 13.

<sup>77</sup> GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “A emergência do paradigma inglês no romance e na crítica de Machado de Assis”. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Márcia Guidin, Lúcia Granja, Francine Ricieri (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 105.

servia como uma luva para as intenções de Machado de escrever obliquamente as verdades mais recônditas da sociedade brasileira nos meados do século XIX.

O leitor de Sterne, por exemplo, ao percorrer as páginas de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, talvez reconhecesse no romance da virada machadiana, conforme esclarecimento do próprio narrador no prólogo ao leitor, que a narrativa do defunto autor traz parecenças com *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, romance do autor inglês em que “o caráter de aventura, que o leitor acreditara ter a primazia no texto, vai perdendo terreno, durante a leitura, para o caráter de meta-romance do livro”<sup>78</sup>. Ou seja, dentre as semelhanças entre uma obra e outra, está a de que tanto o romance de Machado de Assis quanto o de Sterne, cada um à sua maneira, problematizam a forma romanesca ao longo da exposição de seus narradores. No entanto, é preciso lembrar que em Machado o “legado é vário, sendo vário o seu emprego”<sup>79</sup>, de tal modo que também não deixou de conversar com textos de autores como Cervantes, Almeida Garret, Xavier de Maistre, bem como com a literatura de nomes como os de Balzac e Eça de Queirós.

Nos romances machadianos, não faltam referências diretas a outros autores, assim como também afloram relações intertextuais, umas mais facilmente reconhecíveis do que as outras, mas tanto as mais explícitas, como as estabelecidas com autores como Sterne, Xavier de Maistre, Garret e Fielding, quanto as mais sutis, com os textos de Balzac e Eça, resultam em textos trabalhados com o método do deslocamento consciente de formas literárias estrangeiras para o contexto particular de um país entre o escravismo e a ética do favor, aproveitando a dissonância resultante dessa equação para, então, compor uma outra forma, como enunciou Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo*.

O homem de letras Machado de Assis conscientemente aproveitava as mais diversas influências literárias na construção de seus romances, entretanto não fazia uso de determinados expedientes romanescos no sentido de reproduzi-los, mas no de reinventá-los a seu modo e com o seu método próprio, que, por sua vez, parecia ser movido sobretudo pela negação da ideia de que a forma do romance estaria estabilizada. No prólogo da quarta edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ao comentar as influências de Xavier de Maistre, Sterne e Garret, o autor afirma que o pessimismo de Brás Cubas “está longe de vir dos seus

---

<sup>78</sup> MELLO, Maria Elisabeth Chaves de. JOBIM, José L. (Org.) “Machado de Assis, leitor de Sterne”. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Top books, 2000, p. 308.

<sup>79</sup> PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado: presença francesa nas Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 144.

modelos”, sendo que “é taça que pode ter laves de igual escola, mas leva outro vinho”.<sup>80</sup> Eis aqui uma metáfora que explica a segunda fase do romance machadiano diante das tradições francesa, inglesa e portuguesa, pois os seus livros podem ter laves de igual escola, mas levam sempre outro vinho.

---

<sup>80</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 47-48.

#### 4 *QUINCAS BORBA* & OS ROMANCES DE BALZAC

Honoré de Balzac e Machado de Assis. Dois nomes que deixaram inscritos em páginas e páginas de romances a França e o Brasil do século XIX. Cada um a seu tempo e modo fez da trajetória de suas personagens um registro artístico do que se passava no tempo e nos lugares em que viviam. Desde que as páginas das narrativas de Balzac chegaram ao público leitor, era clara a atitude do escritor de compor um grande quadro da sociedade francesa, pois a sua capacidade produtiva aliada à sua dedicação à literatura renderam mais de oitenta romances, que compõem a *Comédia Humana*.

Desde o momento da publicação de suas obras até hoje, é reconhecido o apego de Balzac ao dado real da sociedade francesa. Do lado de cá, ao pensarmos em Machado, a recepção tem outra história, pois a formalização do descompasso entre a elite e a história nacional foi reconhecida na obra machadiana apenas nos idos da segunda metade do século seguinte. Mais de cinquenta anos foram necessários para se perceber a sutileza irônica e o domínio das técnicas narrativas com que Machado escreveu suas histórias, tempo preciso para dar-se o entendimento do trabalho com a forma e a compreensão do panorama literário brasileiro.

Balzac e Machado de Assis: autores separados no tempo, uma vez que a grande fase da narrativa do francês surgiu na década de trinta e que ele morreu em 1850, quando Machado ainda estava longe de trazer ao público *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Balzac e Machado de Assis, Velho e Novo Mundo: um acena aos leitores com Eugênio de Rastignac e Luciano de Rubempré, o outro, com Brás Cubas e Rubião. Enfim, pontos de distanciamento entre a literatura criada por eles são vários, o que não impede que essas mesmas páginas possam remeter um autor ao outro agora que o tempo passou e que sabemos que a arte da literatura vive aproximando universos. Sendo assim, este capítulo tratará de examinar as confluências e os afastamentos em alguns expedientes narrativos adotados pelos dois escritores, bem como de compreender o herói romanescos inscrito na literatura de Honoré de Balzac e na de Machado de Assis, com atenção voltada para *Eugênia Grandet*, *O pai Goriot* e *As ilusões perdidas* e para os romances da fase madura de Machado, especialmente *Quincas Borba*.

#### 4.1 *Memórias póstumas de Brás Cubas e Quincas Borba: uma narrativa entre narrativas*

Sendo leitor de Balzac, como também tinha sido José de Alencar, Machado de Assis incorpora em suas narrativas alguns procedimentos dos textos do autor de *O pai Goriot*, talvez o mais explícito deles seja o reaparecimento de personagens em romances sequenciais, como a presença do filósofo Quincas Borba em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e no romance homônimo, assim como a do Conselheiro Aires em *Esau e Jacó* e em *Memorial de Aires*. Se o projeto do romancista francês era traçar um painel sério, segundo Moretti, da sociedade francesa do Oitocentos, a recorrência de personagens em diferentes romances machadianos, por sua vez, revela uma intenção diferente, ao menos quando analisamos *Memórias póstumas de Brás Cubas e Quincas Borba*.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, depois de anos separados, Quincas Borba furta o relógio de Brás Cubas num breve encontro no Passeio Público. Nesse tempo, os companheiros de peraltices estavam separados pelas discrepâncias, pois, enquanto um residia num degrau da igreja de São Francisco, o outro desfrutava de uma confortável situação financeira. Um era figura elegante a percorrer as ruas fluminenses; o outro, maltrapilho, a quem só restava ensinar a filosofia da miséria ao antigo colega de escola com o furto do seu relógio. Humanitas precisava comer. Entretanto, se diferenças existiam na vida dos dois, ambas se imbricavam na descrença nas relações entre os homens, tendo em vista que, ao oferecer ajuda a Quincas, Brás tem como resposta:

Não é o primeiro que me promete alguma coisa, replicou, e não sei se será o último que não me fará nada. E para quê? Eu nada peço a não ser dinheiro; dinheiro sim, porque é necessário comer, e as casas de pasto não fiam. Nem as quitandeiras.<sup>1</sup>

Quincas não acreditava mais nas palavras dos homens, mas sim no estômago vazio e na necessidade de dinheiro para aplacar a fome. Eis o princípio do Humanitismo. A miséria dava suas lições ao menino que brincava de imperador quando pequeno, assim como a estável vida de herdeiro também apresentava a realidade da vida em sociedade a Brás. Se Quincas conhecia a miséria material, cabia a Cubas deparar-se com o alforriado Prudêncio destratando um escravo, com a ambição de Cotrim, com Dona Plácida, que parecia ter sido talhada por

---

<sup>1</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p.124.



Deus apenas para possibilitar seus encontros amorosos com Virgília, que, por sua vez, não podia abrir mão da condição de esposa de um homem como Lobo Neves. Ainda que o narrador não oculte a sua canalhice, a sua desfaçatez, e narre a história mediante uma volubilidade narrativa, há um tom melancólico que se instaura quando ele relata ter ficado sozinho. Toda a verve irônica cambaleiam, portanto, com a falta de Virgília:

Duas forças, porém, além de uma terceira, compeliavam-me a tornar à vida agitada do costume: Sabina e Quincas Borba. Minha irmã encaminhou a candidatura conjugal de Nhá-Loló de um modo verdadeiramente impetuoso. Quando dei por mim estava com a moça quase nos braços. Quanto ao Quincas Borba, expôs-me, enfim, o Humanitismo, sistema de filosofia destinado a arruinar todos os demais sistemas.<sup>2</sup>

No momento em que os dias de Cubas passaram a ser regidos pelo tédio, entram em cena as artimanhas da irmã para casá-lo e a convivência com o ex-mendigo Quincas Borba. Mas, como o que há entre a vida e a morte é uma curta ponte, Eulália faleceu aos 19 anos, deixando Cubas na companhia de Quincas e da terceira força que o compelia à agitação da vida: o gosto do luzir e a incapacidade de viver só. Brás Cubas não casou, mas seguiu sua vida sendo um discípulo do Humanitismo. Bom discípulo foi ele, tanto que foram as palavras de Quincas que o salvaram da melancolia que o atacou quando chegaram os cinquenta anos. Prostrado com a mesmice dos seus dias, ele inspirou essa reação no pai da redentora filosofia:

Meu caro Brás Cubas, não te deixes vencer desses vapores. Que diacho! é preciso ser homem! ser forte! lutar! vencer! brilhar! influir! dominar! Cinquenta anos é a idade da ciência e do governo. Ânimo, Brás Cubas, não me sejas palerma. Que tens tu com essa sucessão de ruína a ruína ou de flor a flor?<sup>3</sup>

Era então o deputado Brás Cubas, mas não tinha outra companhia que não a do filósofo. Brás Cubas estava entregue à melancolia até que o discurso do amigo reanimou seu espírito, incitando-o a arriscar, a intervir nos grandes debates na tribuna, dos quais até aquele momento havia se escusado de participar. Foi então que ele perguntou ao ministro se este não julgava útil diminuir a barretina da guarda nacional. Não apenas questionou, mas proferiu um discurso repleto de imagens e citações. Como era de se esperar, tendo em vista o teor do

---

<sup>2</sup> Id., *ibid.*, p.174.

<sup>3</sup> Id., *ibid.*, p. 188-189.

discurso do deputado Brás, o seu intento de fazer governo não teve sucesso, pois ele perdeu a cadeira de deputado e não conseguiu um ministério. Esse episódio traz em si uma sátira da vida intelectual brasileira, pois, conforme análise de Valentim Fiacoli:

Além do que, as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, pode-se dizer sem exagero, concentram-se na sátira intelectual, ou seja, satirizam principalmente dois intelectuais presentes no enredo e na função narrativa, duas personagens que leram muito e parodiam tudo o que leram, rebaixando e desqualificando um vastíssimo patrimônio artístico, filosófico e histórico da humanidade: esses dois são Brás Cubas e Quincas Borba.<sup>4</sup>

Após a perda da cadeira de deputado, Brás Cubas outra vez se encontrava entristecido e, novamente, foi Quincas quem entusiasmou o bacharel com a metafórica explanação da disputa entre os cães por um osso nu. Assim, é o filósofo quem incentiva a reação de Cubas aos acontecimentos. A explanação sobre a briga dos cães pareceu tão consistente a Cubas que, mais tarde, elucidou o destino de dona Plácida:

Quanto aos cinco contos, não vale a pena dizer que um carteiro da vizinhança fingiu-se enamorado de D. Plácida, logrou despertar-lhe os sentidos, ou a vaidade, e casou com ela; no fim de alguns meses inventou um negócio, vendeu as apólices e fugiu com o dinheiro. Não vale a pena. É o caso dos cães do Quincas Borba. Simples repetição de um capítulo.<sup>5</sup>

Além de companhia constante, de conselheiro decisivo, Quincas e seu Humanitismo davam uma orientação à vida de Brás Cubas, pois é ele quem o anima a fundar um jornal oposicionista. E, logo após a publicação do primeiro número, Cotrim publica notas em outros jornais eximindo-se de qualquer relação com a publicação oposicionista do cunhado. É humanitas querendo sobreviver a humanitas. Passa o tempo e, com ele, fica para trás o jornal do futuro narrador-defunto.

Acaba o jornal, assim como vem a falecer Lobo Neves, levando com ele a inveja que Cubas estava sentindo por ele ter alcançado o ministério. Cubas passa por tudo, alheio a tudo, parece que nada o prende, a não ser sentimento por Virgília, que foi a mais duradoura experiência que o deteve em vida e à que dedicou mais vagar na narração de suas memórias.

---

<sup>4</sup> FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008, p.68.

<sup>5</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 195.

Encerradas as lides políticas de Brás, eis que Quincas desconfia de que a razão do amigo estivesse ameaçada. Entra em cena, então, o alienista, que, por sua vez, afirmou serem raros os homens que tinham tanto juízo quanto Cubas e o aconselhou a prestar atenção no comportamento de Quincas Borba, pois este, sim, estaria com a lucidez em perigo. O alienista discorreu sobre o maníaco ateniense que julgava ter a posse de todos os navios que entravam no Pireu, defendendo a ideia de que todos os homens trazem em si um pouco desse maníaco. Cubas escutou atentamente e relatou a Quincas as divagações do alienista. O filósofo escutou o relato de Cubas para, em seguida, aplicar o Humanitismo às ideias do doutor. Depois disso, lemos a seguinte narração:

– Sublime és tu, bradei eu, lançando-lhe os braços ao pescoço. Com efeito, era impossível crer que um homem tão profundo chegasse à demência; foi o que lhe disse após o meu abraço, denunciando-lhe a suspeita do alienista. Não posso descrever a impressão que lhe fez a denúncia; lembra-me que ele estremeceu e ficou muito pálido. Foi por esse tempo que me reconciliei com o Cotrim, sem chegar a saber a causa do dissentimento. Reconciliação oportuna, porque a solidão pesava-me, e a vida era para mim a pior das fadigas, que é a fadiga sem trabalho. Pouco depois fui convidado por ele a filiar-me numa Ordem Terceira; o que eu não fiz sem consultar o Quincas Borba.<sup>6</sup>

Ainda que o médico tenha alertado Cubas quanto à sanidade mental do amigo, ele continuou fiel na crença no discernimento incomum do filósofo, pois era ele quem abrandava a solidão que já estava pesando nos ombros de Cubas. Depois de tantos envolvimento amorosos (Marcela – a flor da moita – Virgília – Nhá-Loló), de diversas tentativas de êxito social, restou a companhia do ex-colega de escola.

Brás Cubas deixou-se levar pela filosofia do Humanitismo e a proximidade com Quincas foi decisiva nas suas resoluções. Basta ver que, da mesma maneira que a presença de Quincas contribuiu para diminuir a solidão de Cubas, quando o filósofo começa a adoecer, ele vai perdendo o ânimo. Tanto é assim que a doença e a morte de Quincas coincidem com o começo da consciência de Cubas sobre a sua própria velhice:

Compreendi que estava velho, e precisava de uma força; mas o Quincas Borba partira seis meses antes para Minas Gerais, e levou consigo a melhor das filosofias. Voltou quatro meses depois, e entrou-me em casa, certa manhã, quase no estado em que eu o vira no Passeio Público.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Id., *ibid.*, p. 202.

<sup>7</sup> Id., *ibid.*, p. 204.

O leitor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* fica sem saber o que acontece na vida de Brás Cubas depois que Quincas Borba deixa a Corte para ir a Minas; sabemos apenas que ele abandonou as atividades benemerentes da Ordem Terceira e que começara a sentir o peso da velhice. Há um salto na narrativa, um silêncio sobre o que ocorreu naquele período de distanciamento do filósofo que só contribui para destacar a importância de Quincas na vida do narrador. Assim, temos de considerar que, logo que Virgília sai de cena, Quincas e sua peculiar filosofia entram como protagonistas das vivências de Cubas.

Brás Cubas acompanhou os últimos dias de Quincas Borba, pois foi na casa de Brás que o pai do Humanitismo veio a falecer e, uma vez morto o filósofo, eis que Brás Cubas entrega-se à ideia do emplasto que, além de curar a nossa melancólica humanidade, lhe serviria para aplacar a paixão do “cartaz, do arruído, do foguete de lágrimas”.<sup>8</sup> É ele mesmo quem adverte o leitor sobre o perigo representado pelas ideias fixas, e ele estava certo, pois, se uma ideia fixa chamada Humanitismo tinha lhe levado um amigo, a sua morte estava a caminho nas asas do emplasto Brás Cubas.

Brás Cubas e Quincas Borba são homens inseridos na alta sociedade fluminense e na cultura letrada do Brasil de então. No entanto, a cultura de ambos não serve para o entendimento da sociedade na qual estão inseridos, uma vez que as constantes referências e comparações intelectualizadas que o narrador póstumo faz ao compor suas memórias e as explanações das teorias empreendidas por Quincas Borba deixam transparecer uma sátira, um deboche da pseudoilustração desses dois homens. Tanto um quanto o outro representam a intelectualização capenga de uma elite trilhada pelo berço e pelo escravismo.

A amizade de Brás e Quincas enuncia que a erudição da elite brasileira não estava associada à compreensão da nossa sociedade. Isso porque Machado, com essas duas personagens, problematizou o outro lado de uma vida economicamente estável e imersa no cotidiano dos salões, das tribunas e dos teatros. Ele trouxe à tona o risível e a inconsistência da elite nacional com a dupla Brás Cubas e Quincas Borba.

A ligação entre os dois é tão preciosa que protagoniza o final de um romance e surge destacada no início de outro, duas obras que tratam de um mesmo período da história do país. Ao discutir *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, John Gledson percebeu a importância dada por Machado àquele momento da vida brasileira:

---

<sup>8</sup> Id., *ibid.*, p.53.

Já o segundo mostra o período de crise que mais fascinava Machado, qual seja o do final da década de 1860 e início da de 1870, quando pela primeira vez se percebeu que ia acabar a escravidão, com uma nova classe comercial, ligada ao capital internacional, representando uma ameaça para o poder da tradicional classe dominante – ou, pelo menos para a sua confiança.<sup>9</sup>

Justo no momento em que o país vivia importantes transformações em sua vida social, o escritor trouxe à literatura dois homens que não sabiam como agir diante daquela realidade, pois pareciam estar deslocados dentro da própria classe a que pertenciam. Prova disso é o capítulo das negativas de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que arremata a narrativa do defunto-autor:

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve míngua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.<sup>10</sup>

Brás Cubas e Quincas Borba não conheceram o casamento (quando os dois se aproximaram do feito, as mulheres morreram), não foram ministros, mas também não suaram o rosto para comprar o pão. Foram herdeiros de um capital que lhes permitiu uma vida estável, mas improdutiva. Talvez se deva a isso o apego às ideias fixas do Humanitismo e do emplasto Brás Cubas. O que devemos questionar é por que Machado escolheu essa dupla para brilhar nas suas páginas ou, ainda, por que há um entrelaçamento de histórias entre uma obra e outra? Talvez porque qualquer tentativa de intelectualização da vida brasileira via teorias europeias representasse um disparate do porte do Humanitismo, ou porque a elite enraizada no sistema de negação do trabalho estaria perdendo o espaço e, conseqüentemente, a noção entre a realidade e o delírio, como aconteceu com Quincas e Cubas? Quaisquer que sejam as repostas, elas devem partir da valorização da ligação entre esses dois personagens que figuram em dois dos principais romances machadianos.

---

<sup>9</sup> GLEDSON, John. *Ficção e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 26.

<sup>10</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 205.

Já sabemos que, em 1867, Quincas Borba deixou o Rio e viajou para Barbacena, deixando o amigo Brás Cubas na Corte. Eis que aí começa a ser tecida uma narrativa entre narrativas, tendo em vista que o leitor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* sabe apenas que, durante o ínterim da estadia de Quincas em Minas, Brás abandona a Ordem Terceira depois de fazer um donativo que lhe rendeu um retrato na sacristia. Isso e nada mais, posto que o narrador de suas memórias póstumas só torna a relatar os acontecimentos de sua vida quando o amigo já adoentado retornou ao Rio.

Quincas sai de cena em um romance e aparece em outro, no *Quincas Borba*. Ele surge no quarto capítulo quando inicia um *flashback* da história de Rubião, sendo apresentado pelo narrador como um náufrago da existência e inventor de uma filosofia. E, se na capital deixara saudades no amigo bacharel, em Barbacena estabeleceu novos vínculos, pois se apaixonou por Maria da Piedade, que veio a falecer, deixando o pai do Humanitismo na companhia de seu irmão, Rubião, que largara o ofício de professor de meninos para cuidar dele. Certo é que a amizade de Rubião não foi gratuita, pois, já no primeiro capítulo do romance, sabemos que ele tinha se dedicado à aproximação de Quincas com a irmã por causa da posição social do recente amigo.

O deslocamento espacial estabelecido nos dois romances em questão, a saber, da capital da nação ao interior brasileiro, representado por Barbacena, expande o alcance da lente machadiana sobre a situação da vida em sociedade do Brasil nos meados do século XIX, já que mudaram os espaços e os atores, mas não foi alterada a lei que regia as relações sociais. Em suma, a estrutura social brasileira estava assentada em bases formadas por relações de interesses, ainda que esquivos e dissimulados. Daí a resistência de Quincas Borba, o filósofo, em reconhecer a amizade de Rubião como legítima. Como nos mostram os trechos a seguir:

O cão, ouvindo o nome, correu à cama. Quincas Borba, comovido, olhou para Quincas Borba:

– Meu pobre amigo! Meu bom amigo! Meu único amigo!

– Único!

– Desculpa-me, tu também o és, bem sei, e agradeço-te muito; mas a um doente perdoa-se tudo. Talvez esteja começando o meu delírio. Deixa ver o espelho.<sup>11</sup>

[...]

– Ande repousar um pouco.

<sup>11</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 220.

Quincas Borba refletiu.  
 – Não, vou dar um passeio.  
 – Agora não; você está muito cansado.  
 – Qual! Passou.  
 Ergueu-se e pôs paternalmente as mãos sobre os ombros de Rubião.  
 – Você é meu amigo?  
 – Que pergunta!  
 – Diga.  
 – Tanto ou mais do que este animal – respondeu Rubião, em um arroubo de ternura.  
 Quincas Borba apertou-lhe as mãos.  
 – Bem.<sup>12</sup>

Esses dois trechos do romance explicitam a sombra de dúvida que pairava sobre Quincas Borba em relação à amizade de Rubião. Este mesmo Quincas que, conforme já tratamos, era um homem de poucas relações e que fazia companhia a Brás Cubas. Há que se considerar que Brás Cubas, assim como ele, não era um homem à margem da classe dirigente, pois, ainda que não fossem influentes na esfera política, ambos detinham o capital suficiente para poder viver sem precisar trabalhar nem depender da proteção de alguém. Seguindo essa lógica, um podia confiar amizade ao outro sem que a desconfiança maculasse a relação dos dois.

Essa exposição dos fatos nos leva a relembrar que, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando há o reencontro entre Brás Cubas e Quincas Borba, este na situação de mendigo, o clima do diálogo estabelecido entre eles não foi dos mais amistosos, mas recheado de resistência de ambas as partes. Forçando um pouco mais a memória, podemos lembrar que Brás Cubas prometeu arranjar algum trabalho a Quincas, e este travou a língua quando foi chamar-lhe de amigo, pegou a nota suja de cinco mil réis dada por Cubas e foi-se depois de ter ensinado a filosofia da miséria ao velho conhecido. Quincas e Cubas foram grandes amigos quando estavam em situação para sê-lo.

Assim, se as memórias de Brás Cubas surgem para mostrar que o berço da elite nacional tinha suas delícias e agruras, Rubião e a sua empreitada na Corte de Dom Pedro II demonstram que não era tão simples assim abandonar a condição de homem livre e pobre nos idos do Brasil imperial. Como analisa John Gledson:

A nova situação histórica que aparece em *Quincas Borba* 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

---

<sup>12</sup> Id., *ibid.*, p. 224.

único personagem criado por Machado em seus romances do qual se pode dizer, com justiça, que simboliza algo tão complexo e conflitivo. Brás pode ser Brasil, mas ainda continua símbolo de uma classe, enquanto Rubião deve a sua condição ao próprio fato de ser um estranho, colocado para além das distinções de classe, até o ponto em que isso é possível.<sup>13</sup>

Enquanto Brás Cubas representa a voz narrativa tão volúvel quanto a elite à qual pertence, em *Quincas Borba* o personagem central, como assinala Gledson, é um “estranho, colocado além das distinções de classe”. De todo modo, Machado fazia literatura num país em que o drama da ordem social se refletia nos dramas íntimos dos atores daquele período da história brasileira. Vale a pena acompanhar a síntese de Schwarz sobre essa questão:

Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias européias sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor pode não saber disso, nem precisa para usá-las. Mas só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre – ou evite – o descentramento e a desafinação. Se há um número indefinido de maneiras de fazê-lo, são palpáveis e definíveis as contravenções.<sup>14</sup>

Foi exatamente isso o que fez Machado de Assis: sentiu, registrou e desdobrou o descentramento e a desafinação da realidade nacional no romance brasileiro. E como ele fez isso? Dando a voz narrativa para senhores proprietários em crise contínua (como Brás Cubas e Bento Santiago), bem como traçando uma linhagem de personagens dos diversos segmentos sociais, como Cotrim e Palha, os quais dividiam a cena com gente como Eugênia e o major Siqueira, ou ainda, com figuras da estirpe de José Dias e de Camacho. E, indo um pouco mais além, podemos arriscar dizer que ele levou tão a sério a tarefa de fazer forma literária partindo do descentramento brasileiro que ousou criar, seguindo a linhagem da *Comédia Humana*, de Balzac, uma narrativa entre narrativas, uma vez que, entre a leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, existe uma outra narrativa que precisa ser entrelaçada, recomposta pelo próprio leitor.

---

<sup>13</sup> GLEDSON, John. *Ficção e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 127.

<sup>14</sup> SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2007, p. 29.



## 4.2 Um herói romanesco reconfigurado

Como já tratamos, Franco Moretti em “O século sério” interpretou a seriedade burguesa do século XIX inscrita na própria forma dos romances de Balzac, uma vez que em sua análise expedientes utilizados pelo romancista, tais como a dignificação dos preenchimentos, a reprodução do cotidiano e a neutralidade narrativa, mimetizavam o *ethos* sério da burguesia de então. Em ensaio posterior, ao se dedicar outra vez ao estudo dos romances de Balzac, o mesmo Moretti fez a seguinte formulação:

Rapidez ofuscante do sucesso e da ruína é o grande tema do romance do século XIX, de Balzac a Maupassant; com ele a cidade penetra na literatura moderna e torna-se, aliás, o seu contexto obrigatório. Mas isso acontece exatamente porque a cidade, como lugar físico e, portanto, como suporte para descrições e classificações, torna-se o mero pano de fundo da cidade como rede de relações sociais em evolução e, portanto, como adereço da temporalidade da narrativa. O romance revela que o significado da cidade não será encontrado em nenhum lugar específico, mas só se manifesta através de uma trajetória temporal. Enquanto a grande aspiração da narração mítica obriga à metamorfose do tempo em espaço, o romance urbano vira o axioma de ponta-cabeça e busca resolver o espacial em termos do seqüencial.<sup>15</sup>

A cidade é percebida aqui como contexto de uma sequência temporal que insiste em aparecer nos romances do século XIX tematizando com destaque trajetórias de personagens que rapidamente chegam ao sucesso ou à ruína. Essa formulação pode parecer uma obviedade para quem já passou pelas páginas de alguns autores daquele período, seja por José de Alencar ou Machado de Assis, seja por Stendhal ou Balzac, pois, de fato, na literatura do Oitocentos encontramos reiteradas vezes personagens que atravessam os enredos passando por situações que acabam resultando em experiências de mobilidade social, sejam de ascensão ou queda. Talvez isso se deva ao fato de que o tema da possibilidade de ascensão e queda estava na pauta da experiência histórica daquele momento.

Em *Eugênia Grandet*, acompanhamos a história da família Grandet, composta pelo extanteiro Grandet, pela sua esposa, a Sra. Grandet, por Eugênia e ainda pela fiel ajudante Nanon. O pai de Eugênia é um avaro em todos os pensamentos e ações, um homem que fez

---

<sup>15</sup> MORETTI, Franco. Os romances de Balzac e a personalidade urbana. In: *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 136.

fortuna à custa de muito trabalho e de uma obsessão pela economia de cada franco conquistado. A Sra. Grandet é uma esposa zelosa e companheira na vida singela que o vinhateiro levava, ainda que possuíssem recursos para levar uma vida menos monástica. A filha do casal era uma moça sem aspirações de nenhum tipo, nem românticas, nem sociais: uma pacata moça de província que desconhecia a engrenagem social em que estava inserida até a chegada do primo de Paris.

Neste romance de Balzac, a narrativa, conduzida por uma voz em terceira pessoa, traça minuciosas descrições do passado e da situação atual do velho Grandet, sempre no sentido de esclarecer o posicionamento da personagem na conjuntura social daquele momento. Basta acompanharmos o trecho em que a casa dos Grandet é descrita:

Os antigos palacetes da cidade velha estão situados no alto dessa rua, outrora habitada por gentis-homens da região. A casa, cheia de melancolia, onde se desenrolaram os acontecimentos desta história, era precisamente um desses edifícios, restos veneráveis de um século no qual as coisas e os homens tinham aquele caráter de simplicidade que os costumes franceses vão dia a dia perdendo.<sup>16</sup>

A investigação dos costumes na literatura balzaquiana se constrói, algumas vezes, no sentido de descortinar a referida perda da simplicidade dos hábitos e o comportamento das pessoas naquela sociedade burguesa. Esse trecho que acabamos de acompanhar faz parte do primeiro capítulo deste romance, portanto antecipa a chegada de Carlos à casa dos Grandet. O jovem chega à casa do tio e provoca a vaidade dos provincianos, que não tinham os mesmos gestos, assuntos e as mesmas roupas do rapaz da capital, terminando, desse modo, com a harmonia na casa do velho avaro, uma vez que a prima, encantada pela sua beleza, apaixonou-se. Logo que o rapaz chega a Saumur, o pai de Eugênia recebe uma carta do irmão informando-lhe o suicídio que viria a cometer – motivo da viagem de Carlos à província – e também anunciando ao irmão a sua ruína e o desamparo de Carlos.

A paixão de Eugênia se intensifica com o sentimento de piedade que sente pelo primo ao presenciar o sofrimento dele não apenas pela perda do pai, como também pela sua nova situação financeira. A jovem, que até então vivia acomodada em sua rotina, começa a questionar os rendimentos do pai e a sua falta de liberdade; mudança de comportamento determinante para o desenvolvimento da trama, uma vez que ela decidiu doar a Carlos todo o ouro que o pai vinha lhe presenteando ao longo dos anos.

---

<sup>16</sup> BALZAC, Honoré. *Eugênia Grandet* [1833]. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.14.

Com a posse do ouro de Eugênia e com a ajuda do tio, o jovem Grandet abriu mão de sua herança, deixando que o tio especulasse com as dívidas e os rendimentos de seu pai antes de partir para a Índia em busca da própria fortuna. Desse modo, Carlos Grandet é a personagem que vivencia “a rapidez ofuscante do sucesso e da ruína”, pois a trajetória dele é exemplar da tensão apontada por Moretti como o “grande tema do século XIX”<sup>17</sup>, ainda que *Eugênia Grandet* tenha a província de Saumur, e não uma grande cidade, como cenário principal. Eis o que podemos constatar no seguinte excerto:

Enquanto essas coisas passavam em Saumur, Carlos fazia fortuna nas Índias. Começara por vender muito bem a sua pacotilha. Prontamente, chegara a realizar uma soma de 6 000 dólares. O batismo da linha do equador fê-lo perder muitos preconceitos; percebeu que o melhor meio de fazer fortuna, nas regiões intertropicais como na Europa, era comprar e vender homens. Veio, pois, às costas da África e fez o tráfico de negros, juntando ao seu comércio de homens o das mercadorias mais vantajosas para a troca nos diversos mercados aonde o levavam seus interesses. Dedicou aos seus negócios uma atividade que não lhe deixava nenhum momento livre. Dominava-o a ideia de reaparecer em Paris com todo o esplendor de uma grande fortuna, e reassumir uma posição mais brilhante ainda do que aquela de que havia caído.<sup>18</sup>

Enquanto Carlos se movimenta no intuito de retornar à capital “com todo o esplendor de uma grande fortuna”, Eugênia vivia na província o seu drama familiar, pois, quando o pai descobriu que o ouro com o qual lhe presenteara tinha ido parar nas mãos do sobrinho, ele começou a se vingar dela. A fúria do vinhateiro foi tanta que ele trancou a filha no quarto, ordenando que sua alimentação fosse à base de pão e água. E nada fez o pai contrariado mudar de ideia, nem mesmo a galopante doença da Sra. Grandet, que não demorou a falecer. Morta a mulher, restaram pai e filha, ele sofrendo pelo ouro que se foi com o sobrinho, ela sofrendo a desilusão amorosa.

A firmeza da avareza de Grandet era tamanha que ele só decidiu retomar a relação com a filha depois que o advogado lhe atentou para o fato de que Eugênia era a herdeira dos bens da mãe. Assim, enquanto Carlos faz fortuna com o tráfico de escravos, Eugênia segue vivendo entre triste e resignada. No enredo de *Eugênia Grandet*, portanto, não há uma

<sup>17</sup> MORETTI, Franco. Os romances de Balzac e a personalidade urbana. In: *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 136.

<sup>18</sup> BALZAC, Honoré. *Eugênia Grandet* [1833]. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 201.

personagem apenas que sofra com a rapidez ofuscante da ruína ou que usufrua do sucesso repentino. Em certa medida, o velho Grandet e seu irmão, o pai de Carlos, e a própria Eugênia experimentam em vida o grande tema do romance do século XIX, segundo Moretti, mas cabe a Carlos Grandet a personificação mais relevante desse drama, pois é ele a personagem que mais rapidamente se desloca de uma situação para outra.

O descritivismo, o estilo analítico e a dignificação dos preenchimentos também constituem as páginas de *O pai Goriot*, publicado apenas dois anos depois de *Eugênia Grandet*, pois, logo no primeiro capítulo deste romance, o leitor é entregue à descrição analítica das figuras, das mobílias, dos cheiros da pensão de Madame Vauquer. Somos, portanto, apresentados a personagens que habitam uma pensão barata nos arredores da Paris aristocrática, dentre eles, um estudante de Direito sustentado com esforço pela família do interior, um velho ex-fabricante de massas, uma jovem rejeitada pelo pai, um homem bem apessoado que vive de transações escusas. Enfim, o narrador de Balzac apresenta uma gama de pessoas das mais diversas origens, que dividem o mesmo teto e compartilham a experiência de viver às margens da alta sociedade de uma cidade que era “alternadamente sublime e ridícula, soberanamente inteligente e soberanamente tola, tornou-se pela força das coisas a própria amostra das metrópoles modernas”.<sup>19</sup> De todo modo, encontramos, desde as primeiras linhas deste romance, a concretização do realismo literário.

Tanto as personagens socialmente inferiores foram tratadas com seriedade que, em *O pai Goriot*, elas dividem a cena com aquelas representativas da alta sociedade francesa do Oitocentos. Nessa narrativa balzaquiana, testemunhamos a convivência entre indivíduos de diversas classes sociais, os quais burlam a divisão social no próprio mapa de Paris, apontada por Moretti<sup>20</sup>. Acompanhemos no próprio texto de Balzac a consciência dessa configuração da vida social parisiense:

A bela Paris ignora esses rostos empalidecidos pelos sofrimentos morais e físicos. Paris é um verdadeiro oceano. Sondai-o, jamais conhecereis sua profundidade. Percorrei-o, descrevei-o: por maiores cuidados que empregardes em percorrê-lo, em descrevê-lo; por mais numerosos e interessados que sejam os exploradores desse mar, sempre haverá nele um lugar virgem, um antro desconhecido, flores, pérolas, monstros, qualquer

---

<sup>19</sup> BALDENSPERGER, Fernand. “Balzac, escritor universal”. In: *A comédia humana vol. IV*. Tradução de Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Globo, 1949, p. 29.

<sup>20</sup> No ensaio intitulado “Um conto de duas cidades”, integrante do *Atlas do romance europeu*, publicado pela Boitempo Editorial.

coisa inaudita, esquecida pelos mergulhadores literários: A Casa Vauquer é uma dessas curiosas monstruosidades.<sup>21</sup>

A trama desse romance se desenrola principalmente em torno dessa convivência entre as personagens da pensão Vauquer com algumas figuras da aristocracia, pois mais de um conviva dessa “singular monstruosidade do mar parisiense” acaba cruzando seu destino com pessoas das altas rodas. Esta convivência é o que procura Rastignac desde o momento que chega à cidade, uma vez que, ao chegar à pensão e deparar-se com a pobreza do ambiente e daquelas pessoas representativas da sociedade que vive às margens dos salões e tribunas de Paris, ele deixa de lado o estudo do Direito para se dedicar a outras formas mais rápidas de escalada social, pois era mais fácil ser aceito na alta sociedade por intermédio de relações sociais. Para Rastignac, Paris representa o cenário de sua “aventura individual”, tomando de empréstimo a expressão de Yves Reuter:

*A urbanização que se acelera nos séculos XIX e XX impõe o tema da cidade. Este vai ser trabalhado em diferentes níveis no romance. Substitui lugares tradicionais (castelos, cortes, caminhos...) por um lugar que concentra trajetos espaciais e sociais antes divididos (dos bairros elegantes aos bairros pobres), simboliza de fato a mobilidade social e a aventura individual. Este lugar também reúne ações antes dispersas: o encontro, os perigos, a segurança... Permite a descrição de diferentes meios de interpenetração dos grupos sociais. Cria novas metáforas: a cidade como animal ou como selva...<sup>22</sup>*

É no cenário urbano de Paris que Rastignac, motivado pela ânsia de inserção na agitada vida social da alta sociedade, procura a prima, a senhora Beauséant, para pedir-lhe ajuda na tarefa de deixar para trás a pensão da rua Neuve-Sainte-Geneviève. Foi esse o primeiro passo que o levou a uma série de situações que o apresentaram à outra face daquela sociedade. É a senhora Beauséant quem introduz Eugênio de Rastignac no convívio com os aristocratas, assim como também é ela quem esclarece determinadas normas de comportamento em voga naquele grupo social, como na ocasião em que ele relata não ter entendido a mudança de atitude de Anastácia e de seu marido, o conde Restaud, no instante em que ele contou que vivia na mesma pensão do velho Goriot.

---

<sup>21</sup> BALZAC, Honoré. *O pai Goriot* [1835]. Tradução de Gomes da Silveira, Vidal de Oliveira e Berenice Xavier. Porto Alegre: Editora Globo, 1949, p. 23.

<sup>22</sup> REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Ângela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.18.

O mesmo jovem ambicioso que abandona os estudos para se jogar na vida social parisiense – trajando-se finamente à custa das economias da família – escuta penalizado a história do pai que é ignorado pelas filhas depois de ter-lhes proporcionado todos os luxos que estavam ao seu alcance. Ainda que Rastignac, de certa forma, tenha o mesmo comportamento das irmãs Goriot em relação à sua própria família, ele se solidariza com a situação do pai Goriot. O trecho que segue ilustra o dilema moral do jovem estudante:

Quando Eugênio acabou de ler a carta, estava banhado em lágrimas. Pensava no pai Goriot retorcendo seus utensílios de prata dourada para pagar a letra de câmbio da filha.

– Tua mãe também amassou suas jóias!— dizia-se intimamente. — Tua tia certamente chorou ao vender algumas relíquias! Com que direito amaldiçoarás Anastácia? Acabas de imitar, para o egoísmo do teu futuro, o que ela fez pelo amante! Quem de vocês dois é melhor?

O estudante sentiu as entranhas roídas por uma intolerável sensação de calor. Teve vontade de renunciar à sociedade, sentiu desejos de não aceitar aquele dinheiro.<sup>23</sup>

Aqui podemos notar que Rastignac já entendeu que, para fazer parte da sociedade, era preciso burlar algumas condutas morais, colocando o interesse individual acima de qualquer valor, pois o convívio com pessoas como a viscondessa de Beauséant e Vautrin mostrou-lhe o andamento da vida parisiense. Embora percebesse as veredas em que estava se embrenhando, Rastignac seguia firme em seus propósitos, porque, em seu íntimo, nada era mais importante do que alcançar a ascensão à Paris aristocrática, pois “Em Le pere Goriot, vemos, justamente, de que maneira, por parte do jovem Rastignac, vai haver uma concordância do desejo pessoal profundo em relação à ordem social, exterior.”<sup>24</sup>

Assim, ainda que em alguns momentos ele tivesse consciência do rebaixamento moral necessário à ascensão na alta sociedade parisiense, o desejo de inserção social era mais forte. Exemplificando o argumento, temos o excerto a seguir:

Durante a festa, o estudante avaliou rapidamente o alcance de sua situação e compreendeu que o fato de ser primo declarado da Sra. de Beauséant lhe assegurava uma posição na sociedade. A conquista da Baronesa de Nucingen, que lhe atribuíam, punha-o de tal modo em destaque, que todos os rapazes lhe dirigiam olhares de inveja. Ao surpreender alguns desses

<sup>23</sup> BALZAC, Honoré. *O pai Goriot* [1835]. Tradução de Gomes da Silveira, Vidal de Oliveira e Berenice Xavier. Porto Alegre: Editora Globo, 1949, p. 83-84.

<sup>24</sup> MACHADO, Guacira M. *Romantismo e Realismo em Le père Goriot*. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/index.php/lettres/article/viewFile/1294/1040>>. Acesso em: 20 fev. 2010, p.59.

olhares, desfrutou as primeiras delícias da fatuidade. Ao passar dum salão para o outro, ao atravessar grupos, ouvia elogiarem a sua sorte. As mulheres prediziam-lhe todos os triunfos. Delfina, temendo perdê-lo, prometeu-lhe não recusar à noite o beijo que tanto negara na antevéspera. Durante o baile, Rastignac recebeu vários convites. Foi apresentado pela prima a algumas senhoras que tinham pretensões à elegância e cujas casas tinham fama de ser agradáveis. Viu-se lançado na mais alta e na mais bela sociedade de Paris.<sup>25</sup>

Nesse ponto da narrativa, o jovem Rastignac já frequenta a aristocracia francesa, mas não tem a sua presença garantida naquele meio, uma vez que só está lá por causa da influência da prima e da sacrificada ajuda familiar. Ele é, portanto, um homem a caminhar em uma corda bamba que se encontra entre o sucesso e a ruína, sendo que as duas pontas da experiência na cidade acenam todo o tempo para o estudante, uma vez que “o ‘definitivo’” não tem lugar na grande construção ideológica de Balzac; só a alternância o encanta. Nem o triunfo *per se*, nem a derrota; somente a aparência perpétua de um na outra.”<sup>26</sup>

Encontramos, em *O pai Goriot*, o herói do romance balzaquiano novamente pendendo entre a ascensão e a ruína, numa tensão que segura o leitor e o faz esperar pelo desfecho da empreitada de Rastignac. É justamente essa presença constante da possibilidade de êxito ou fracasso que podemos perceber na leitura desta passagem:

Toda a Paris dava-lhe a senhora Nucingen, junto de quem ele não fizera mais progressos do que no primeiro dia em que a vira. Ignorando ainda que os caprichos de uma mulher nos oferecem algumas vezes mais benefícios do que o prazer que nos dá seu amor, ele era acometido de tolos acessos de fúria. Se a estação durante a qual uma mulher se recusa ao amor proporcionava a Rastignac a conquista de suas primícias, estas se lhe tornavam muito caras, porque estavam verdes, aciduladas e deliciosas de saborear. Vendo-se, às vezes, sem dinheiro e sem futuro, punha-se a pensar, apesar da voz da consciência, nas possibilidades de fortuna que Vautrin lhe demonstrara, através de um casamento com a Srta. Taillefer. E agora, achava-se numa situação, em que sua miséria falava tão alto, que cedeu quase involuntariamente aos artifícios da terrível esfinge, cujos olhares muitas vezes o haviam fascinado.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> BALZAC, Honoré. *O pai Goriot* [1835]. Tradução de Gomes da Silveira, Vidal de Oliveira e Berenice Xavier. Porto Alegre: Editora Globo, 1949, p. 122-123.

<sup>26</sup> MORETTI, Franco. Os romances de Balzac e a personalidade urbana. In *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 145.

<sup>27</sup>BALZAC, Honoré. op.cit., p. 133.

Rastignac titubeia em alguns momentos, mostrando-se mais racional e ambicioso, por vezes cogitando entregar-se aos mandamentos daquela sociedade e, assim, abandonar Delfina e o pai Goriot para juntar-se a Vautrin no plano do promissor casamento com a jovem herdeira, mas não passa da hesitação. Uma vez próximo de Delfina e do pai Goriot, ele foi verdadeiro em seus sentimentos, a despeito da ambição que possuía. O estudante não leva a cabo a ideia de aproximar-se de Vitorina Taillefer, numa atitude semelhante àquela que teve ao cuidar do pai Goriot até o momento da morte do velho.

A preparação moral de Rastignac para enfrentar Paris completou-se justamente no episódio da morte solitária do pai Goriot, pois o próprio estudante foi atrás das filhas do ex-fabricante de massas para implorar que elas fossem encontrar o pai agonizante. Ele foi testemunha do desamparo a que foi destinado um pai amoroso e altruísta. Depois disso, portanto, Rastignac estava pronto para enfrentar a cidade do alto do cemitério, proferindo o desafio: “– Agora, nós!”<sup>28</sup> e partindo, novamente, em busca de um lugar nas altas rodas parisienses, tendo em vista que muitas vezes no romance oitocentista “a cidade se estende diante dos protagonistas como uma mesa de jogo no cassino: sabe-se que geralmente a banca ganha, mas também se deseja correr o risco”.<sup>29</sup>

O desafio de Rastignac foi lançado, e o leitor pôde saber o que aconteceu entre Paris e ele quando foi publicado *As ilusões perdidas*, pois o ambicioso provinciano ressurgiu nesse outro romance, confirmando que “os finais mais característicos de Balzac, aqueles que deixam o leitor de queixo caído, são prelúdios de narrativas sucessivas. O romance, como a cidade, não pára nunca”.<sup>30</sup> Assim sendo, o gênero romanesco e a cidade não param, assim como não cessam os acontecimentos que transformam um e outro no século XIX, uma vez que aquele foi o período que marcou a queda definitiva da Monarquia e a consolidação da burguesia e do liberalismo no poder.

Em meio a esse ir e vir de transformações, encontramos em Balzac um autor que procurou registrar em arte os anseios e as angústias, os dilemas e as delícias pelas quais passavam os homens daquele tempo em meio à crise agrícola e a do capitalismo, que

---

<sup>28</sup> BALZAC, Honoré. *O pai Goriot* [1835]. Tradução de Gomes da Silveira, Vidal de Oliveira e Berenice Xavier. Porto Alegre: Editora Globo, 1949, p. 230.

<sup>29</sup> STEVEN, Johnson. “Complexidade urbana e enredo romanesco”. In: *O século sério*. Tradução de Denise Bottmann. In: *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 887.

<sup>30</sup> MORETTI, Franco. Os romances de Balzac e a personalidade urbana. In: *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 148.



culminariam na Segunda República Francesa em 1848. Ao longo de toda a *Comédia Humana*, Balzac retratou o cotidiano da cidade e da província, do burguês, do aristocrata e de toda a sorte de personagens despossuídas da França oitocentista, de modo que, em *As ilusões perdidas*, obra composta entre os anos de 1837 e 1843, ele, assim como em *O pai Goriot*, também nos apresenta um provinciano ambicioso que busca penetrar na alta sociedade parisiense.

Eis uma diferença importante entre as duas obras: enquanto na narrativa da trajetória de Rastignac a trama se detém ao espaço parisiense, neste outro romance, os cenários se alternam, uma vez que há aqui uma trajetória cíclica, pois Luciano de Rubempré começa a viver o seu drama em Angoulême, parte para Paris e de lá retorna à província. A análise desse dado por si só já nos leva a perceber o intento de abranger, em um mesmo volume, diferentes faces da França oitocentista.

Com uma linguagem carregada de ironia, somos apresentados a uma ampla gama de personalidades que habitam a província de Angoulême, pois lá convivem o poeta com desejo de nomeada, o impressor avarento e calculista que não pensa duas vezes antes de lograr o filho, o qual, por sua vez, é um sonhador, uma alma habitada por nobres sentimentos, mas despreparada para a vida prática exigida de quem não possui fortuna alguma. Todos eles dividem a cena com personagens como a dama de sociedade insatisfeita com o matrimônio e com a mesquinhez da vida cultural da província ou como a irmã que se dedica a trabalhar para sustentar os luxos do irmão. Enfim, em Angoulême, encontramos diversas histórias que se cruzam com a de Luciano de Rubempré.

O romance inicia com a parte intitulada “Dois poetas”, na qual Balzac narra a vida em Angoulême, tendo como foco da narrativa a vida de um sonhador Luciano, que deseja ter êxito em Paris como poeta. Sendo o jovem poeta o centro da narrativa, ficamos a par de personagens que têm o destino atrelado ao dele, como o seu melhor amigo, David Séchard, que cuida da quase falida tipografia do pai, o qual, por seu turno, ocupa-se dos vinhedos que possui e dos rendimentos resultantes de seus negócios (inclusive da duvidosa transação realizada com o filho). Outras personagens determinantes para o destino de Luciano são a irmã dele, Ève, a qual retribui a paixão de David e casa-se com ele, e a senhora de Bargeton, que é o centro das atenções do núcleo aristocrático da província, com quem o ambicioso vate se envolve amorosamente, iniciando, assim, sua entrada nas altas rodas.

Na parte intermediária dessa obra, intitulada “Um grande homem de província em Paris”, encontramos o retrato dos costumes da vida parisiense com a chegada da senhora de Bargeton e de Luciano à cidade. Assim que chegam, ela trata de apresentar o seu protegido às

suas relações da capital. Eis aqui o início da aprendizagem de Rubempré, uma vez que, logo na primeira ida ao teatro, eles percebem um no outro o reflexo do provincianismo deselegante, fato que aponta o inicial desinteresse do casal de amantes. É nessa situação que o aspirante ao estrelato literário toma consciência de sua pobreza, de sua incompetência em gestos elegantes e nas conversas sociais, além de olhar para a amante e perceber nela a ausência de toda a vestimenta e aura das parisienses que o estavam encantando. O mesmo ocorre com a senhora de Bargeton, sentimento agravado pela denúncia feita pelo integrado Rastignac da origem obscura de Rubempré, na verdade Chardon, filho de um boticário e de uma parteira.

Ou seja, o leitor de Balzac percebe, nessas cenas, a vitória de Eugênio Rastignac na sua batalha com a aristocrática sociedade parisiense, sendo que o arrivista de outrora já podia exercer o papel de algoz, dificultando ao outro a realização de sua trajetória, pois a sua calúnia era o que faltava para a senhora dos salões de Angoulême desfazer-se do amante. Sozinho, então, Luciano passa a buscar as mais variadas formas de sucesso, principalmente mediante o reconhecimento literário. Balzac compõe um retrato irônico da vida cultural da cidade, sobretudo do meio jornalístico, bem como da importância decisiva do dinheiro e da tradição para a manutenção das relações, inclusive no meio intelectual parisiense.

Na última parte, “Os sofrimentos do inventor”, encontramos novamente o cotidiano de Angoulême, dessa vez, deparando-nos com a desilusão de Ève e de sua mãe com as atitudes de Luciano em Paris e com o sofrimento de David Séchard por causa das dívidas contraídas em nome do cunhado. E, como se não bastasse, acompanhamos a angústia provocada pelas artimanhas dos impressores que comandavam a outra gráfica da cidade para monopolizar o mercado das impressões e, posteriormente, para desfrutar das descobertas obtidas por David em suas pesquisas sobre uma fabricação mais econômica do papel. Sofrimento esse potencializado com a volta de Luciano à casa da família, uma vez que a sua desmedida ambição não foi amenizada nem mesmo com a aprendizagem resultante dos meses vividos em Paris, pois “a fascinação pelos prazeres oferecidos pela vida social agradável será a perdição de Luciano de Rubempré”.<sup>31</sup>

Se em *O pai Goriot* vislumbramos o sucesso de Rastignac em sua empreitada de ascensão social, ao fim de *As ilusões perdidas*, lemos um Luciano fracassado em sua primeira incursão aos salões da sociedade francesa, que, ainda assim, parte para mais uma tentativa,

---

<sup>31</sup> NOGACKI, Edmond. “Honoré de Balzac: Do pintor real à personagem romanesca”. In: *Balzac, a obra-mundo: o colóquio de São Paulo*. Tradução de Luciano Vieira Machado; Mônica Cristina Corrêa. São Paulo: Estação Liberdade, 1999, p. 31.

guiado por conselhos e estímulos alheios, dessa vez de Vautrin. Assim, configura-se um procedimento balzaquiano essa recusa em suspender o horizonte de reviravolta da personagem, inscrevendo no texto a expectativa de superação de um fracasso ou de breve duração de uma vitória, uma vez que:

Na tragédia, tudo conspira coerentemente *para uma única direção*. Em Balzac, embora a tendência básica seja clara, o grande número de variáveis, inerente aos sistemas da cidade e do romance, traz a conclusão através de uma série contínua e altamente imprevisível de altos e baixos. Deste modo, o suspense e a surpresa encorajam os moradores da cidade a acreditar que só raramente “tudo está perdido”. Até no meio da catástrofe são induzidos a perceber toda a potencialidade de sobrevivência e, portanto, rejubilar-se com ela.<sup>32</sup>

No romance e na cidade nada é estável e definitivo: tudo se desenrola sob as leis da variabilidade e da mudança, já que a forma literária acompanha o movimento da matéria social. Essa é a lei que vigora nos destinos de Rastignac e Rubempré ao longo de suas trajetórias de provincianos a experimentar a vida na cidade. No romance balzaquiano, portanto, o cenário urbano exerce papel fundamental, pois “o acontecimento inicial pode muito bem ser insignificante, mas o sistema dentro do qual se verifica – a universal *sobredeterminação* da grande cidade – é rico o bastante de variáveis para engrandecer os efeitos além de toda expectativa”.<sup>33</sup>

O romance não para, assim como a cidade também vive num incessante movimento, e o leitor de Balzac é apresentado a esse fato através das peripécias vividas pelas suas personagens, que têm como desafio lidar com a presença constante do risco de ruína ou com a esperança contínua de realização. É o que expõe Moretti ao afirmar que:

Não é por acaso que a força descritiva chega ao ponto máximo com os “pobres” do naturalismo e com os memoráveis “velhos” de Balzac (Vauquer, Séchard, Goriot, Gobseck, Grandet, Hulot). Seu futuro só pode lhes duplicar o presente; sua essência é o que são, não o que podem se tornar. Jamais serão objetos de uma narrativa, já que esta última sempre e necessariamente envolve mudanças.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> MORETTI, Franco. Os romances de Balzac e a personalidade urbana. In: *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.142.

<sup>33</sup> Id. “O século sério.” Tradução de Denise Bottmann. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 857.

<sup>34</sup> Id. Os romances de Balzac e a personalidade urbana. In: *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 137.

Por fazer das possibilidades infinitas da cidade forma e tema de seus romances, Balzac, embora tenha criado com inquestionável competência personagens anciãos – como o pai de Eugênia Grandet, o pai Goriot e o pai de David Séchard, por exemplo –, não os fez sujeitos centrais da narrativa, reservando esse papel a personagens que incorporam perspectivas de mudança no presente ou no futuro, como o estudante de Direito de *O pai Goriot* ou o poeta ambicioso de *As ilusões perdidas*.

Na obra de Balzac, como nos explica Auerbach, “as suas personagens e as suas atmosferas, por mais atuais que sejam, sempre são apresentadas como fenômenos derivados de acontecimentos e de forças históricas.”<sup>35</sup> Percepção que se assemelha ao achado crítico de Roberto Schwarz ao analisar a narrativa machadiana, ou seja, algumas diferenças quanto à escolha das personagens e dos enredos de ambos autores mascaram realidades também diversas de culturas e momentos históricos determinados.

Tanto Balzac quanto Machado de Assis compuseram análises irônicas da vida da cidade, vasculhando o comportamento humano nas mais diversas esferas sociais, a saber: a política, a jornalística, a capitalista, a provinciana, a subalterna, enfim, tornaram ficção um amplo panorama social do tempo e do lugar em que viveram. E concretizaram tal tarefa, cada um a seu modo, mas com alguns traços comuns, como, por exemplo, o procedimento de dar continuidade à vida das personagens em diferentes romances, pois, “no tempo de Machado de Assis, não era novidade a presença de uma personagem que já tivesse aparecido em romance anterior. Balzac já havia adotado o procedimento em sua *Comédia Humana*, e Machado foi leitor de Balzac.”<sup>36</sup>

Como já enunciamos, na segunda fase de sua trajetória como romancista, Machado de Assis utilizou-se da retomada de personagens, expediente trabalhado por Balzac ao longo de sua produção romanesca, nos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* e, mais tarde, em *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*. Contudo, este não é o único ponto em comum entre as obras dos dois, uma vez que a leitura do argumento de Moretti a respeito do romance balzaquiano instiga a pensarmos a literatura brasileira oitocentista buscando a rapidez da ascensão ou da queda como destino de personagens, o que segundo ele é o grande tema da literatura do século XIX.

---

<sup>35</sup> AUERBACH, op.cit., p. 430.

<sup>36</sup> JOBIM, José L., Revendo Quincas Borba e Rubião. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/10/4>>. Acesso em: 30 maio 2012, p. 1.

Deslocando a discussão para o romance brasileiro do Oitocentos, poderíamos lembrar de nomes como a Lúcia ou a Aurélia Camargo, de José de Alencar, as quais traçaram trajetórias representativas dessa temática. Reside aí um dos motivos da recorrente aproximação do romance de José de Alencar daquele realizado por Balzac. Mas até que ponto as personagens da grande fase do romance machadiano identificam-se com esta temática assinalada por Moretti? Será que Bento Santiago e Brás Cubas, duas das grandes personagens romanescas do nosso autor, experimentaram o grande tema do século em suas narrativas? E as outras personagens, como Capitu?

A vida de Brás Cubas foi marcada pela regularidade própria a um filho da elite brasileira que não alimentou grandes pretensões realizáveis ao longo da vida. Está certo que ele desejou ter Virgília e não conseguiu, assim como pretendeu ser ministro e também não obteve sucesso na empreitada, mas nem uma coisa nem outra representa “rapidez ofuscante de ruína”, já que poderíamos dizer que, durante toda a vida, Brás experimentou a mediocridade das relações e das realizações. Não há nele uma vontade tão intensa quanto a que animava Rastignac e Rubempré. Talvez por estarmos falando de personagens de classes diferentes, de lugares e tempo diversos, mas o fato é que o herói machadiano é de outra natureza.

E Bento Santiago teria vivido grandes transformações ao longo de sua vida? Até que ponto o êxito da concretização do casamento com Capitu, dificultado pela promessa materna, representaria um sucesso ofuscante? Temos de considerar que a realização do matrimônio de um herdeiro abastado com uma sedutora moça sem grandes posses não seria algo que caracterizaria uma vitória ofuscante, muito menos rápida, uma vez que, entre o namoro no quintal e o casamento, passaram-se anos. Por outro lado, se mudarmos o foco para Capitu, podemos cogitar que ela, sim, foi vitoriosa, pois foi ela quem mais se esforçou para que a relação dos dois se concretizasse no casamento, além de que era ela a personagem que talvez desejasse deslocar-se de uma classe social para outra. É nesse sentido que Schwarz interpreta a ação de Capitu:

A pessoa pobre, no universo do favor, nunca pode ser afirmativa, ela tem que, sempre, ser oblíqua, ela tem que passar pela boa-vontade do proprietário. Isso implica um modelo de enredo de tipo diferente, que Machado teve que inventar. Vocês, que são conhecedores de *Dom Casmurro*, devem estar lembrados da tática de Capitu, que avançava sempre a passinhos. Enquanto o modelo do romance europeu seria o rapaz de grande rompante que avança e que abre a porta com um pontapé. Capitu vai aos passinhos. Isso tem tudo a ver com o universo do favor.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> SCHWARZ, Roberto. “A novidade das Memórias póstumas de Brás Cubas.” In: *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 56.

Diferentemente dos heróis balzaquianos, rapazes de “grande rompante”, Capitu, personagem inserida em uma sociedade orientada pelo universo do favor, deveria mover-se “a passinhos”, lentamente para não causar alarde. Talvez por isso podemos encará-la como uma personagem que incorpora as oscilações entre sucesso e a ruína, mas em uma velocidade ditada pela sociedade fluminense dos meados do século XIX. No entanto, em se tratando de *Dom Casmurro*, qualquer viés de discussão deve ser relativizado, porque, tendo em vista o papel determinante da suspeição do narrador, não podemos ser categóricos ao tratar de uma questão que renderia uma análise de fôlego mais largo do que a empreendida neste trabalho.

Não apenas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas também *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* vão de encontro à escolha, manifestada pela literatura de Balzac, de direcionar o foco da narrativa a personagens que lidam com as perspectivas de futuro, de esperança e de transformação, uma vez que as narrativas machadianas constroem histórias em que homens de meia-idade, para os quais tudo está perdido, ocupam os papéis principais. É o que ocorre em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance narrado por um Brás Cubas para quem o futuro não existe, tendo em conta que a matéria da narração é rememorada d’além-túmulo. A mesma falta de perspectiva é encontrada no texto narrado por Bentinho, que ocupa seu tempo a olhar para trás, reconstruindo a trajetória de tudo que se foi: a casa, a família, o amigo, a esposa e o filho.

Essas duas narrativas, mesmo sendo retrospectivas, poderiam apresentar a ideia de mudança, sustentar o suspense de que nem tudo está perdido para as personagens centrais, mas estamos tratando de romances narrados, desde as primeiras linhas, com palavras que compõem o texto da descrença em qualquer tipo de mudança que possa vir a modificar o sentimento resultante das ilusões perdidas. Desse modo, o leitor machadiano é poupado de qualquer ilusão quanto a alguma transformação no rumo de suas personagens principais, pois a elas pertence a voz narrativa, e esta se apresenta com uma peculiar ironia, eloquente em negar todo o tipo de esperança desde o início dos relatos. É assim no romance de 1881 e no de 1899, mas em *Quincas Borba* (1891) a configuração do problema é outra.

O romance de Rubião não pode ser colocado lado a lado dos demais romances da fase madura de Machado de Assis quando o assunto é a presença da perspectiva de virada própria das narrativas longas do século XIX, ou ainda, em palavras mais assertivas, *Quincas Borba* é

---

o mais balzaquiano dos romances de Machado. Em primeira instância, por ser a obra que mais mantém, ao longo da narrativa, o suspense em relação ao sucesso e à ruína de Rubião, em especial.

Nos primeiros capítulos desse romance, somos apresentados à condição de Rubião, que era um professor de meninos sem fortuna e poder na pequena Barbacena, assim como somos informados de que ele havia tentado o seu lugar ao sol com algumas empresas malogradas. Mesmo conhecendo as intenções não muito nobres do enfermeiro improvisado do filósofo doido, acabamos esperando o seu sucesso na questão do legado de Quincas Borba. Entretanto, uma vez herdeiro do filósofo, o horizonte de expectativa do romance se modifica, já que:

Em nenhum momento, no entanto, se permite sequer a hipótese de “glória” ou “vitória” de Rubião. Não há lugar para ele nesse tipo de sociedade, mas sobretudo não há lugar para o heróico (o resgate do menino levemente dramatizado por Camacho é ilustrativo), já que o paródico repropõe o dilema do valor que se vê matizado, velado, mediado por elementos a transcenderem o pessoal, não permitindo qualquer hipótese de heroísmo.<sup>38</sup>

Rubião triunfa em Barbacena para, em seguida, ir ao encontro de sua ruína, que vem a galope de alguns olhares sedutores, da amizade de Palha e de uma sorte variada de personagens que passam em sua vida para mostrar-lhe como era despreparado para aquela conjuntura social. Rubião tinha o capital, mas não era um capitalista: não passava de um tolo que vivia a experiência de chocar-se com uma sociedade que ostentava as teses liberais, mas que se mantinha ainda pela produção agrícola e por um regime escravista, num descompasso de difícil compreensão para o cordial interiorano. A temática do interiorano que chega à cidade em busca de uma nova vida, dentre outros fatores, possibilita a aproximação do enredo de *Quincas Borba* com aqueles presentes nas narrativas de Balzac:

A figura de Rubião, porém, nada tem de anedótica, e muito menos o seu drama de homem do interior triturado pelas engrenagens da vida na Corte. Pois o *Quincas Borba*, entre outras leituras possíveis, é o romance das ilusões perdidas de um provinciano na cidade grande, tema tão caro ao século XIX, que encontra uma abordagem abissal na obra balzaquiana. Claro que o nosso mestre-escola mineiro nada tem a ver com os Lucien de

---

<sup>38</sup> PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 40.

Rubempré, os Rastignac e outros personagens de Balzac, como o Rio de Janeiro estava muito longe da complexidade social de Paris.<sup>39</sup>

*Quincas Borba* pode ser interpretado como uma obra que manifesta uma proximidade com os romances de Balzac não apenas por tratar da rapidez ofuscante do sucesso e da ruína e do “mero pano de fundo da cidade como rede de relações sociais em evolução e, portanto, como adereço da temporalidade narrativa”,<sup>40</sup> mas também por apresentar a continuação da trajetória do mesmo filósofo doido que já havia aparecido nas páginas do romance de 1881.

Poderíamos pensar que o fato de este romance ser narrado em terceira pessoa, ainda que seja uma voz que cause desconfiança e estranhamento, aproxima a forma desta obra daquela apresentada pela maioria das composições romanescas daquele período, entretanto é importante lembrar que esse narrador em terceira pessoa não se identifica com os demais narradores oniscientes, manifestando uma inversão irônica dos procedimentos adotados por outros autores do Oitocentos. Conforme já tratamos, o narrador de *Quincas Borba* simula uma semelhança com os narradores neutros e impessoais característicos do romance “sério” descrito por Moretti. O que nos interessa por ora é que o futuro Bruxo do Cosme Velho não apenas não seguiu a linha da narração em primeira pessoa, como tinha feito em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como ainda realizou neste outro romance uma narrativa longa que compôs um quadro mais abrangente da variedade social do Brasil de então.

Isso porque, em *Quincas Borba*, a narrativa se demora mais na descrição e análise das personagens secundárias, as quais, em algumas passagens, parecem requerer o foco para si. Nesse romance, o narrador demora-se mais na ambientação e na descrição da problemática que envolve as personagens secundárias, tanto que, em mais de um momento, estas assumem o primeiro plano da narrativa, diferentemente do que encontramos em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. É o que nos aponta a análise que segue:

Felizmente, Machado não conseguiu eliminar todos os traços que revelam o caráter periódico da sua produção. Certamente há um fio narrativo que unifica toda a ação do romance. Mas o romance traz ao mesmo tempo uma sequência tão grande de pequenos conflitos, como a história de amor de Maria Benedita, os empreendimentos jornalísticos de Camacho, as investidas de Tonica em encontrar um marido, a ligação de Rubião ao

<sup>39</sup> MACHADO, Ubiratan. “A viagem de Machado de Assis a Minas e o *Quincas Borba*”. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Márcia Guidin, Lúcia Granja, Francine Ricieri (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 300.

<sup>40</sup>MORETTI, Franco. Os romances de Balzac e a personalidade urbana. In *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.136.



Freitas, os trabalhos da comissão de Alagoas, e a ascensão política de Teófilo, que se desenvolvem independentemente e têm seu próprio interesse. O que costura todos estes núcleos narrativos é a figura de Rubião, um certo tipo de flaneur (com pretensões a detetive, em certos momentos da narrativa), que para preencher seu tempo perambula pela cidade do Rio de Janeiro, e assim tange a história dessas outras personagens, com elas se envolve ou apenas cruza brevemente os seus destinos.<sup>41</sup>

Eis o que difere este romance dos demais escritos por Machado: uma sequência de pequenos conflitos que se desenvolvem independentemente e têm seu próprio interesse, sendo que há determinados trechos em que é suspensa a narração do enredo envolvendo Rubião e o casal Palha; e o foco narrativo, por seu turno, é direcionado a outras personagens e suas tramas. Fato que não ocorre em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra na qual encontramos Dona Plácida, Lobo Neves e Cotrim, por exemplo, todas elas personagens apresentadas com interesse pelo defunto-narrador, mas com um interesse de fachada, que traz à tona algumas informações relevantes para a formação do caráter complexo desses indivíduos, ainda que não desenvolva uma narrativa que de fato se aproxime da problemática de cada um deles, como podemos ler em *Quincas Borba*. De acordo com Alexandre Eulálio:

O mesmo vínculo narrativo central do livro — fastos e desventuras do ignaro Rubião — há de passar em vários momentos para um segundo plano; o autor se encontra empolgado pelas possibilidades que a comparsaria lhe oferece, no sentido de expor um corte vertical dos vários extratos da sociedade urbana que analisava.<sup>42</sup>

Desse modo, sabemos da história de Dona Plácida, das suas motivações para acobertar o caso de Brás e Virgília, assim como acompanhamos o seu triste final, porém não ficamos devidamente íntimos do que se passa com ela, dos seus medos e sensações. O mesmo ocorre com José Dias ou Sancha, de *Dom Casmurro*, que também são personagens caracterizadas superficialmente, não permitindo ao leitor o conhecimento de seus dramas individuais, o que ocorre no romance de 1891 em personagens como Dona Tonica ou Freitas.

Talvez esse traço da narrativa de *Quincas Borba* se explique por ela ter sido composta no esquema do folhetim ou porque uma narrativa em terceira pessoa exija mais vagar na

---

<sup>41</sup> SILVA, Ana Cláudia S. da. *Quincas Borba*: em folhetim e em livro. Disponível em: <<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/hPMSmA/Silva%20Ana%20Cludia%20Suriani%20da.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2010, p. 6.

<sup>42</sup> EULÁLIO, Alexandre. A estrutura narrativa de *Quincas Borba*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 1, p. 109.

apresentação das personagens e de seus dilemas por não contar com as percepções e impressões de um narrador em primeira pessoa. Motivações várias poderiam esclarecer a composição desse enredo que, embora se detenha a maior parte do tempo no triângulo Rubião–Sofia–Palha, aproxima-se muito das narrativas de autoria de Balzac, as quais passavam por diversos cenários da cidade, da província e dedicavam-se a compor com minúcias as personalidades e os comportamentos dos mais variados tipos sociais.

Ao afirmar que *Quincas Borba* é uma narrativa que apresenta uma relação intertextual com os romances de Balzac, não há a pretensão descabida de subestimar o esforço autoral de Machado de Assis, mas sim de estabelecer um elo entre a produção romanesca desses autores que deixaram marcas na literatura de seus países. É pertinente esclarecermos aqui as intenções críticas para que essa afirmação não seja lida como uma tentativa de valorização da obra machadiana por meio da comparação com a literatura produzida por um autor canônico de uma literatura madura muito antes da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. As narrativas de Machado de Assis não precisam mais disso, ou melhor, nunca precisaram.

Os romances de Machado tratam da matéria local em suas temáticas e no tratamento formal dado a elas, uma vez que o nosso autor soube fazer ficção com o desconcerto da realidade nacional sem deixar de criar textos universais em seu engenho de autor e no conteúdo que preenche as páginas extraídas de sua pena. Isso tudo, no entanto, não impede que estabeleçamos um diálogo entre a literatura machadiana e a de Balzac, uma vez que o simples fato de colocar os textos desses autores lado a lado para uma leitura analítica diz muito do modo como se constituiu a narrativa machadiana, já que ela foi posterior a de Balzac, de quem Machado foi leitor. E este diálogo se estabelece não só pelos pontos em comum entre uma literatura e a outra, mas também por aqueles traços que distinguem os tratamentos dados às formas e às escolhas temáticas entre um texto e outro.

Entre os dados que aproximam *Quincas Borba* do romance balzaquiano, além da retomada de personagens em diferentes romances, temos ainda, como acabamos de explanar, a intersecção de histórias de personagens que ofuscam a preponderância das personagens principais, uma vez que, tanto nesse livro de Machado de Assis quanto nos três romances estudados do autor de *O pai Goriot*, o leitor se depara com um painel da sociedade oitocentista de suas respectivas nações. A maior extensão do panorama da matéria brasileira apresentada na história de Rubião explica-se pelo deslocamento espacial que surge em *Quincas Borba*, a saber, da capital ao interior brasileiro, representado por Barbacena. Certo é que *Memórias póstumas de Brás Cubas* já anuncia tal deslocamento, mas nós, leitores, não sabemos o que se passa no interior na narrativa de Brás Cubas; só conseguimos acompanhar a

expansão do alcance da mirada machadiana sobre a situação da sociedade brasileira nos meados do século XIX no romance de 1891.

Somente em *Quincas Borba* podemos empreender a leitura que nos leva a perceber que, mesmo mudando os espaços e os atores, não se alterava a lei que regia as relações sociais, ou seja, que, independentemente da localização e dos protagonistas, a estrutura social brasileira se assentava em bases formadas por relações de interesses escusos.

Desse modo, novamente podemos aproximar a leitura de *Quincas* à leitura de Balzac, mais precisamente de *As ilusões perdidas*, que, segundo analisamos, também traz para a ficção a transferência de um cenário interiorano para a capital. Enquanto nesta obra é Luciano de Rubempré que deixa Angoulême para viver em Paris, no romance machadiano, é Rubião que sai de Barbacena rumo ao Rio de Janeiro. Acompanhemos o fragmento da narração da decisão do ex-professor em ir viver na Corte:

Ia assim, descendo e subindo as ruas da cidade, sem guiar para casa, sem plano, com o sangue aos pulos. De repente, surgiu-lhe este grave problema: – se iria viver no Rio de Janeiro, ou se ficaria em Barbacena. Sentia cócegas de ficar, de brilhar onde escurecia, de quebrar a castanha na boca aos que antes faziam pouco caso dele, e principalmente aos que se riram da amizade do Quincas Borba. 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”. Resolveu que era melhor, podia subir muitas e muitas vezes à cidade natal.<sup>43</sup>

Rubião, apesar de sentir vontade de ficar em Barbacena para desfrutar a condição de herdeiro, viu-se seduzido pelos encantos da capital, dentre eles as “moças bonitas, vestidas à francesa”. Esse fascínio despertado pela Corte, contudo, não apagou Barbacena da lembrança, assim como a condição de interiorano lhe acompanhou durante as experiências vividas no Rio de Janeiro, como parte integrante da sua personalidade. Eis o que podemos verificar com a leitura dessa outra cena:

E o nosso Rubião ia descendo a custo, de manso, para não parecer que ficara ouvindo. O ar metia-lhe pelo nariz acima um aroma fino e raro, coisa de tontear, o aroma deixado por ela. Baronesa! Chegou à porta da rua; viu parado um *coupé*; o lacaio, em pé, na calçada, o cocheiro na almofada, olhando; fardados ambos... Que novidade podia haver em tudo isso? Nenhuma. Uma senhora titular cheirosa e rica, talvez demandista para matar

---

<sup>43</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba*. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 231.

o tédio. Mas o caso particular é que ele, Rubião, sem saber por que, e apesar do seu próprio luxo, sentia-se o mesmo antigo professor de Barbacena.<sup>44</sup>

Embora homem rico e integrado à elite fluminense, Rubião se deslumbra ao ouvir o título de baronesa e ao sentir o aroma do perfume da “senhora titular cheirosa e rica” que tinha ido ao encontro de Camacho. A despeito de qualquer luxo que ostentasse, ele “sentia-se o mesmo antigo professor de Barbacena”, aspecto que o diferencia dos jovens balzaquianos, uma vez que nesse romance machadiano a província parece ter viajado junto com o interiorano que tenta a vida na capital. Ou como enuncia a síntese a seguir:

Por outro lado, Rubião seria a própria imagem da coexistência do atraso e do progresso numa mesma personagem. Assim, na passagem em que ele se encontra casualmente com a baronesa que vai ao escritório de Camacho (capítulo LXII – livro, parágrafo 595), fica patente a dualidade entre o mundo luxuoso da Corte e os valores provincianos de um mestre-escola simplório.<sup>45</sup>

Há um desencontro entre o passado e o presente do mestre-escola que passa a luzir em meio à sociedade fluminense, fator esse que pode ter contribuído também – por que não? – para a progressiva perda da razão que lhe acomete. Rubião tratava-se, logo, de um homem que recentemente tinha abandonado a condição de despossuído e que desconhecia os meandros escusos exigidos para que alguém como ele adentrasse aos salões do Rio de Janeiro imperial e escravocrata. Por isso, faz sentido a seguinte análise:

Por diversas vezes Rubião teve momentos de identificação com sua própria condição social real – como sugerem alguns episódios: o do salvamento de Deolindo, o caso de Freitas (visitado no leito de morte), o das visitas ao Major Siqueira e sua filha (decaídos num bairro mais pobre) ou em seus passeios casuais pela paisagem carioca, num itinerário por suas partes mais pobres na Gamboa (Praia Formosa, Saco do Alferes, Gamboa, Praias de São Cristóvão e dos Lázarus, Cemitério dos Ingleses, Saúde). Rubião se reconhece nas “verduras do mato”, no “lodo” e na “terra”, e o ex-professor vê meninos brincando descalços, junto a um homem que estava de barriga para baixo, levantando-os, todos rindo. Eles o olham espantados. Mas, como

---

<sup>44</sup> Id., *ibid.*, p. 282.

<sup>45</sup> PIRES, Isabel Virgínia de Alencar. “Rubião: um excêntrico entre a província e a Corte”. In: BARBIERI, Ivo (org.). *Ler e reescrever o Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003, p. 125.

no episódio do escravo enforcado, “Rubião não distinguia nada; via tudo confusamente” (*QB*, LXXXVI).<sup>46</sup>

Se há na forma romanesca do século XIX “o mero pano de fundo da cidade como rede de relações sociais em evolução e, portanto, como adereço da temporalidade narrativa”,<sup>47</sup> em *Quincas Borba* esse pano de fundo surge dando destaque à movimentação de Rubião, como esclareceu Cláudio Duarte, pelos variados meios sociais existentes no Rio de Janeiro do tempo do Império. Nesse romance machadiano, os constantes deslocamentos de Rubião servem tanto para reforçar as diferenças sociais entre as personagens quanto para demarcar a origem e a situação social que ele carregava consigo, mesmo usufruindo da posição confortável de capitalista. No capítulo LIX, Rubião, envergonhado da declaração de amor a Sofia e decidido a voltar para Barbacena, anuncia a Palha e a Camacho que pretendia retornar a Minas, em uma cena na qual o narrador utiliza-se do discurso indireto livre para expor as motivações do mineiro:

Ao contrário, gostava muito dela; mas a terra natal – por menos bonita que seja –, um lugarejo, dá saudades à gente –; ainda mais quando a pessoa veio de lá homem. Queria ver Barbacena. Barbacena era a primeira terra do mundo. Durante alguns minutos, Rubião pôde subtrair-se à ação dos outros. Tinha a terra natal em si mesmo: ambições, vaidades da rua, prazeres efêmeros, tudo cedia ao mineiro saudoso da província. Se a alma dele foi alguma vez dissimulada, e escutou a voz do interesse, agora era a simples alma de um homem arrependido do gozo, e mal-acomodado na própria riqueza.<sup>48</sup>

*Quincas Borba* é um romance que apresenta uma intertextualidade com as narrativas balzaquianas na medida em que representa uma obra de um escritor que não se deteve a uma ou outra influência literária, nem a um ou outro tema inspirador. É um romance que dialoga com a literatura de Balzac sem cair jamais na mera transposição de temas e procedimentos autorais, uma vez que Machado não trabalhava assim, mas de forma que, ao lermos o texto, podemos enxergar diversas influências, deparando-nos com a literatura de alguém que

---

<sup>46</sup> DUARTE, Cláudio. *Literatura, geografia e modernização social – Espaço, alienação e morte na literatura moderna*. Tese de doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, departamento de Geografia. Universidade de São Paulo, 2010, p.165.

<sup>47</sup> MORETTI, Franco. Os romances de Balzac e a personalidade urbana. In *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.136.

<sup>48</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba*. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 282.

procurou uma forma autoral que conversasse intimamente com os assuntos e com o panorama literário da periferia do capitalismo. Eis o que podemos perceber ao colocarmos lado a lado o enredo de *Quincas Borba*, *O pai Goriot*, e o de *As ilusões perdidas*.

Em *O pai Goriot*, conhecemos a trajetória de um provinciano Rastignac tão perspicaz na sua busca de compreensão do funcionamento da máquina social parisiense que, passado algum tempo, consegue integrar-se a essa mesma sociedade. Destino diferente é o que foi reservado a Luciano de Rubempré em *As ilusões perdidas*, pois ele, apesar de refletir sobre os acontecimentos e sobre o comportamento das pessoas que cruzavam o seu caminho, não teve o mesmo sucesso de Rastignac. Dois enredos que podem ser comparados ao do interiorano ex-professor de meninos que tenta desfrutar de uma herança partindo para a capital brasileira, onde estreita laços com um casal, que, por sua vez, envolve-o numa intriga de sedução e falsos afetos, os quais terminam contribuindo tanto para a sua ruína quanto para a sua loucura. Conforme a compreensão de Marta de Senna:

A cidade em Machado é uma espécie de arquipersonagem, transcende os limites de qualquer das pessoas ficcionais, com quem se relaciona ora harmoniosamente, sobretudo com as que pertencem às classes dominantes, ora com a hostilidade de uma esfinge devoradora frente àqueles que não lhe souberam decifrar o enigma crucial. Além disso, muitas vezes é metáfora construída esteticamente para expressar e até opor condições ético-existenciais, situações sócio-culturais, estados emocionais diversos, em diferentes momentos da vida das personagens. Em *Quincas Borba*, talvez mais do que em qualquer outro dos romances da maturidade, isto é patente.<sup>49</sup>

Assim, podemos pensar que o enredo de *Quincas Borba* é o mais íntimo da grande temática do romance oitocentista assinalada por Moretti, trabalhando esse tema de modo oblíquo e com uma veia satírica mediante a história da derrocada psicológica e financeira de Rubião. Essa narrativa, portanto, trata da rapidez ofuscante do sucesso e da ruína do ex-professor de meninos que, de uma hora para outra, encontra-se na posição de capitalista, sem saber sê-lo. Rubião, diferentemente de Palha, não assume a posição de quem estava compreendendo a nova configuração do capitalismo em tempos de zangões de praça atentos aos lucros e dividendos. É elucidativa a análise a seguir:

Os heróis do escritor francês queriam conquistar a cidade, para desfrutar de poder, dinheiro e belas mulheres. Para eles, pareciam inexistir obstáculos e escrúpulos. Rubião, que enriquecera de forma inesperada, migrara para a

---

<sup>49</sup> SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p.85.

Corte com todos os escrúpulos de sua educação tradicional, sua bondade, e com os planos vagos e indecisos de um *nouveau riche* interiorano. Faltava-lhe a gula do poder, mas não a percepção de que este era também um dom da fortuna. Ele era antes de tudo um sedento de amizade e amor, a tal ponto que, na ânsia de encontrá-los, deixou minguar sua desconfiança natural, ressaltada pelo romancista.<sup>50</sup>

Ou seja, Rubião é um Rubempré e um Rastignac sem discernimento, sem capacidade de análise da sociedade a qual passa a frequentar. Do mesmo modo, podemos encarar o casal Sofia e Cristiano Palha como duas personagens ao estilo Balzac por apresentarem, do início ao fim do romance, uma forte ambição de escalar a pirâmide social. Correlação esta que foi ensaiada por Gilberto Passos no trecho a seguir:

Ora, Balzac me interessa mais de perto, já que se pode, num primeiro momento, verificar a ligação às avessas com Rastignac (*O pai Goriot*), o provinciano pobre em demanda da metrópole, no caso Paris, onde efetua um tortuoso processo de aprendizagem e ascensão social. Luciano de Rubempré (*As ilusões perdidas*) não conhecerá o final endinheirado de Rastignac, o que me leva a outra tônica de boa parte da obra do autor francês, o papel preponderante do dinheiro.<sup>51</sup>

Tanto em *Quincas Borba* quanto nas narrativas balzaquianas discutidas aqui, é inegável o papel preponderante do dinheiro, uma vez que, em grande parte dos romances oitocentistas, ele surge como sustentáculo das instituições e das relações, e, portanto, o sucesso dos indivíduos dependia, em parte, da compreensão desse fato. Eis o que podemos depreender na exposição de Marco Aurélio Ryan:

Palha e Sofia são a cara da nova burguesia brasileira, pouco interessada em política, mas muito ligada nos interesses econômicos oriundos da cafeeicultura, principalmente da sua repercussão no mercado internacional. Eis aqui uma outra importante diferença entre este e o romance anterior: Machado de Assis concebe aqui uma sociedade muito mais sedimentada e complexa, que não se baseia mais puramente na estratificação, mas também na mobilidade social. Trata-se de um dos princípios básicos do liberalismo econômico, em que o sujeito tem o direito de ser recompensado pelo seu trabalho e esforço. Palha, no entanto, é uma das provas machadianas de que no Brasil, no lugar da cultura do trabalho, a mobilidade social se dá antes por meio da cultura do favor, da volubilidade e também do parasitismo: de ex-

<sup>50</sup> MACHADO, Ubiratan. “A viagem de Machado de Assis a Minas e o *Quincas Borba*”. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Márcia Guidin, Lúcia Granja, Francine Ricieri (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 300.

<sup>51</sup> PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 65.

seminarista, ele vira, às custas de Rubião, um comerciante com êxito. Sem contar que o próprio Rubião só conheceu a riqueza por intermédio de um “favor” prestado por Quincas Borba.<sup>52</sup>

O contexto do final do século XIX brasileiro exigia daqueles que pretendiam ascender socialmente, como Palha e Sofia, o traquejo com “a cultura do favor, da volubilidade e também do parasitismo”, panorama diverso daquele lido nos textos de Balzac. Em solo brasileiro, não apenas o dinheiro tinha papel fundamental no processo de ascensão, mas sobretudo a ciência de que o favor e a volubilidade ditavam a ascensão e a ruína do indivíduo naquele cenário da “nova burguesia brasileira”.

Em *As ilusões perdidas*, Rubempré não conseguiu o mesmo final endinheirado de Rastignac, talvez porque, enquanto este se manteve focado no objetivo da escalada social, aquele se deixou levar pelos encantos da paixão por uma atriz sem relevância alguma na engrenagem da alta sociedade parisiense. Na sociedade francesa do século XIX, as paixões eram tão perigosas aos intuitos de êxito social quanto eram arriscadas as atitudes passionais na sociedade fluminense do mesmo período. Eis por que Rubempré e Rubião não lograram permanecer integrados por muito tempo: eram sentimentais demais em sociedades dirigidas pela lei da razão capitalista.

Aquele século XIX foi o período em que a França sofreu a queda de Napoleão, passou a conviver com as ideias liberais, com as socialistas, e, conseqüentemente, com a reação burguesa. Foi ainda o momento que vivenciou a Revolução de 1848 e a ascensão e a queda de Napoleão III, sendo este referência determinante para o Rubião de *Quincas Borba*. Em contrapartida, no Brasil a situação política também foi movimentada naquele período, marcado pela efusão dos ideais republicanos e abolicionistas. Assim, seja na Europa ou na América, os Oitocentos foram anos de intensa agitação na vida social, realidade esta que podemos acompanhar na leitura dos romances escritos naquele período, pois, se o romance segue a movimentação da cidade, tanto Balzac quanto Machado registraram toda a inquietação de um século que viveu suspenso entre o sucesso e a ruína.

---

<sup>52</sup> RYAN, Marco Aurélio. “Machado de Assis: um retrato materialista do Brasil”. In: *Ensaíes Premiados: a obra de Machado de Assis*. Brasília: Editora Bandeirante, 2006, p. 417-418.



### 4.3 Machado de Assis e a negação da seriedade alencarina

Ao se dedicar à análise do romance machadiano, Roberto Schwarz formulou uma síntese acerca do tratamento formal empregado por Machado em sua obra romanesca tendo como ponto de partida a investigação das narrativas longas da primeira fase do romancista Machado, bem como a comparação do resultado estético alcançado por ele com aquele apresentado nas obras de José de Alencar. Ao contrapor *Senhora* com os romances da *Comédia Humana*, o crítico conclui que:

Por sua composição, portanto, o livro se confina aos limites da frivolidade, a despeito de seu andamento ambicioso, que fica prejudicado. Este desacordo não existe no modelo; para sentir a diferença, basta lembrar a importância que têm o adultério madurão, a política, as arrogâncias do poder, na cena mundana de Balzac. Alencar conserva o tom e vários procedimentos, porém deslocados pelo quadro local, imposto pela verossimilhança.<sup>53</sup>

De acordo com Schwarz, portanto, em *Senhora* é possível percebermos o desacordo entre o texto de Alencar e o modelo europeu, representado por Balzac. Isso porque o chão social brasileiro inviabilizava o “andamento ambicioso” de uma trama composta pelo deslocamento de situações e dramas para o “quadro local”. Assim, a adesão de Alencar ao estilo narrativo do romancista francês, embora válida em diversos sentidos, não resolvia na forma romanesca as divergências entre o modelo em que se inspirava e o contexto social e literário do país, como enuncia a seguinte formulação da questão:

Em resumo, herdávamos com o romance, mas não só com ele, uma postura e dicção que não assentavam nas circunstâncias locais, e destoavam delas. Machado de Assis iria tirar muito partido desse desajuste, naturalmente cômico. Para indicar duma vez a linha de nosso raciocínio: o temário periférico e localista de Alencar virá para o centro do romance machadiano; este deslocamento afeta os motivos “europeus”, a grandiloquência séria e central da obra alencarina, que não desaparecem, mas tomam tonalidade grotesca.<sup>54</sup>

Machado de Assis teria se aproveitado da “postura e dicção” inspiradas no modelo europeu com as quais Alencar deu forma às suas obras para dar curso a um novo arranjo

<sup>53</sup> SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2007, p.45.

<sup>54</sup> Id., *ibid.*, p. 49-50.

narrativo, que, por sua vez, fazia uso justamente desse deslocamento cômico, transformado, entretanto, em matéria central do romance machadiano. Talvez porque Machado tivesse compreendido que o desacordo entre a forma europeia e a matéria local trazia para o texto literário “as ideias fora do lugar” da sociedade brasileira de então, pois, segundo a argumentação de Schwarz:

Note-se portanto o problema: onde vimos um *defeito de composição*, Alencar vê um *acerto da imitação*. De fato, a fratura formal em que insistimos, e que Alencar insistia em produzir, guiado pelo senso do “tamanho fluminense”, tem extraordinário valor mimético, e nada é mais brasileiro do que esta literatura mal-resolvida.<sup>55</sup>

Se José de Alencar compôs uma obra em conformidade com os temas e expedientes do romance ultramarino, ela, conseqüentemente, resultou em um disparate entre as formas inspiradoras e os seus textos, uma vez que o próprio deslocamento já trazia consigo o “tamanho fluminense”. Para Schwarz, o “defeito de composição” do romance alencarino trazia em si a mimese “do uso local do ideário burguês”<sup>56</sup>, impróprio e engraçado:

Tanto assim que em lugar da combinação de dois elementos — forma europeia e matéria local — que resulta precária, temos uma combinação de três: o resultado precário da combinação de forma europeia e matéria local, que resulta engraçado.<sup>57</sup>

Conforme a tese de Schwarz, o romance de Alencar teria logrado uma síntese cômica ao buscar dar tratamento local à forma europeia, e Machado de Assis, portanto, teria dado um passo adiante com um texto que materializa “a formação de um substrato literário com densidade histórica suficiente, capaz de sustentar uma obra-prima”.<sup>58</sup> Ou como, na esteira de Schwarz, enunciou John Gledson: “De Alencar para Machado, nos deslocamos do cômico involuntário para o intencional”.<sup>59</sup> Essa compreensão a respeito da literatura machadiana é claramente perceptível em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas estende-

<sup>55</sup> SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2007, p. 70.

<sup>56</sup> Id., *ibid.*, p. 28.

<sup>57</sup> Id., *ibid.*, p. 72.

<sup>58</sup> Id., *ibid.*, p. 73.

<sup>59</sup> GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 260.

se também a *Quincas Borba*, ainda que esse romance tenha sido interpretado como uma tentativa de Machado de aproximar a sua ficção daquela veiculada na Europa.

De acordo com a concepção de Schwarz, as obras de José de Alencar são portadoras de um intento de aproximação aos romances em voga na literatura europeia, especialmente aos de Balzac, de modo que tanto a intenção de seriedade no esforço de imitação do autor de *Senhora* quanto a estética de seus romances resultam divertidos. Ou seja, ainda que existisse o desejo de mimetizar a seriedade burguesa da romanesca oitocentista europeia, o próprio deslocamento de temas e formas determinava o disparate imposto pelo chão social local. Nos romances da fase madura de Machado de Assis, no entanto, deparamos com uma equação inversa, pois nem a intenção nem os resultados são sérios, uma vez que:

Ao mesmo tempo que zomba do melodrama e da psicologia e moralidade irrealistas de seu predecessor, Machado remodela as situações descritas por Alencar para que sirvam a seus próprios propósitos – paródia, certamente, mas que agora começa a ser compreendida num contexto explicativo mais amplo, pois Machado captou o potencial realista nos absurdos de Alencar.<sup>60</sup>

De todo modo, Machado parte da literatura de Alencar para dar nova feição ao “potencial realista” entrevisto nas páginas dos romances deste, os quais, mesmo que compostos com situações e formas deslocadas no quadro brasileiro, contribuíram para o nosso amadurecimento literário:

É interessante notar contudo que esses pontos fracos são, justamente, fortes noutra perspectiva. Não são acidentais nem fruto da falta de talento, são, pelo contrário, prova de consequência. Assinalam lugares em que o molde europeu, de que Alencar foi simpatizante ardoroso, produzia contra-senso. Pontos portanto que são críticos para a nossa literatura e vida, manifestando os desacordos objetivos – as incongruências de ideologia – que resultavam do transplante do romance e da cultura européia para cá.<sup>61</sup>

Uma vez que “as incongruências de ideologia” manifestavam-se à revelia nas obras de Alencar, Machado, na segunda fase de sua trajetória como romancista, recorreu a esse mesmo descompasso entre forma e matéria para compor *Memórias póstumas de Brás Cubas*. No entanto, não se resume ao livro de 1881 essa postura autoral, pois o nosso empenho vem sendo justamente o de interpretar o romance *Quincas Borba* como uma obra na qual Machado

---

<sup>60</sup> GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 275.

<sup>61</sup> SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2007, p. 39.

deu curso diferente ao mesmo intento de reinterpretar as influências segundo a matéria local. É nesse sentido que podemos ler a seguinte análise:

A escritura machadiana contestará todos os padrões narrativos cristalizados na exemplar produção de José de Alencar. Em vez de perfilar os modelos do romance francês, como era voga em seu tempo, Machado bebe as águas da ficção inglesa do século XVIII, particularmente no *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Seus enredos não se pautam por uma ordenação em termos de causalidade, sendo antes diluídos e fluidos. Em consequência, passam a ter relevo o personagem e, de modo especial, os comentários que o narrador tece sobre os eventos narrados e a respeito das ações das criaturas fictícias.<sup>62</sup>

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, diferentemente da construção narrativa de José de Alencar, não encontramos um romance com pretensão de proximidade à romanesca séria em voga nos modelos do romance francês, mas, ao contrário disso, podemos ler um texto em que Machado parte da dissonância entre o intento alencarino e a forma resultante em romances como *Senhora* para, então, erigir uma narrativa composta desde o contexto social e literário brasileiro, bem como influenciada por obras da tradição inglesa do século XVIII, como *Tristram Shandy*. Isso porque, embora Alencar pretendesse seguir o modelo francês, o seu romance não está de acordo com ele, já que a matéria local age sobre a forma e o tema com que o compõe.

Conforme a análise de Schwarz, o descentramento da literatura de Alencar é motivo *sine qua non* dos romances da segunda fase machadiana, pois Machado se utiliza desse desacerto para alcançar uma forma tão complexa quanto capaz de fazer a síntese do panorama literário e social de então, uma vez que ele assume uma forma diversa daquela que estava em voga no Oitocentos, a qual transparece a disposição de problematizar temas e expedientes do romance sério europeu por meio do diálogo intertextual com diversos autores, como Sterne e Garret, por exemplo. Assim, embora o romance machadiano apresente diferenças fundamentais com as narrativas do gênero compostas por Balzac, é possível estabelecer um paralelo entre os dois autores:

Assim é que foi o romancista do Segundo Reinado, evocando costumes familiares, e o romancista que desceu nas análises psicológicas até as zonas profundas que se irmanavam todas as criaturas. Representou, sob certos aspectos e em menor escala, para o Brasil de sua época, algo de semelhante ao papel de Balzac para a França da primeira metade do século passado:

---

<sup>62</sup> REIS, Roberto. “O relojoeiro e a diferença: ao redor de Machado”. In: *Espelho: Revista Machadiana*. Número 1, 1995, p. 96.

mostrou como as condições especiais da sociedade que aqui se formou no Império repercutiram sobre os elementos constitutivos da personalidade.<sup>63</sup>

Para Lúcia Miguel Pereira, Machado teve “algo de semelhante ao papel de Balzac para a França da primeira metade do século passado” por tratar dos costumes familiares e, principalmente, por ter mostrado como a sociedade dos tempos do Império influenciou a formação da personalidade. Assim, Brás Cubas, Quincas Borba, Rubião, Bento Santiago, dentre outras, são personagens consequentes de um tempo preciso na história brasileira. Apesar disso, há um desencontro entre a seriedade burguesa do romance de Balzac e a forma de *Quincas Borba*, que pode ser entendido mediante a leitura da análise de Schwarz sobre os romances machadianos em comparação ao dinamismo histórico presente nas páginas dos romances franceses:

Contudo não é só a nossa ignorância que bloqueia vibração das datas no romance machadiano. A incrível estabilidade das relações — ou injustiças — de base do país contribui de modo decisivo para conferir alguma coisa irrisória às datas magnas que registram as mudanças em nossa política. Desse ângulo, o contraste com as periodizações francesas, as quais refletem embates em que está em jogo o ser-ou-não-ser da ordem social contemporânea, é muito eloqüente. O próprio Machado foi se dando conta disso e acabou fixando a *irrelevância* das datas políticas como sendo o dado decisivo de nosso ritmo histórico, num bom exemplo de dialética entre experiência social e forma.<sup>64</sup>

De acordo com Schwarz, a “irrelevância das datas políticas” na literatura de Machado corresponde à “estabilidade das relações”, o que inviabilizaria o registro do dado histórico à maneira do romance francês. Desse modo, existiam diferenças em meio às semelhanças, ou semelhanças em meio às diferenças, entre o romance machadiano e o de Balzac, como podemos verificar ao interpretar o quadro comparativo entre o romance de Balzac e *Quincas Borba*:

---

<sup>63</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (De 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957, p.75.

<sup>64</sup> SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 1999, p.112.

O século sério na forma do romance em <b>Balzac</b>	O século sério na forma do romance em <i>Quincas Borba</i>
Discurso direto e indireto	Discurso indireto livre
Estilo analítico	Estilo analítico
Impessoalidade, neutralidade narrativa	Peculiaridade de uma voz narrativa, que se revela pessoal e intrometida
Precisão	Imprecisão
Conduta de vida regular e metódica	Conduta de vida regular e metódica
Distanciamento emotivo	Envolvimento emotivo
Capitalismo racional-burocrático: <i>ethos</i> sóbrio, constante, contido, sério	Império, latifúndio, escravismo: ausência de sobriedade, inconstância, falta de contenção, humor
Seriedade como confiabilidade, método, ordem, clareza, <i>realismo</i>	Inconfiabilidade, método do desvario
Preenchimentos dignificados	Intromissões do narrador, digressões
Reprodução do cotidiano (séria)	Reprodução do cotidiano (digressiva e irônica)
Folhetinesco	Negação do folhetinesco
Século levado a sério.	No Brasil, o século sério é motivo de humor.

**Quadro 2:** Comparativo do romance balzaquiano e *Quincas Borba*.

A observação das semelhanças e diferenças existentes entre a forma e a temática de *Quincas Borba* e aquelas com as quais Balzac compôs os romances analisados nesse trabalho é elucidativa sobre várias questões, dentre elas o viés intertextual estabelecido nesse romance machadiano com a obra do romancista francês. O esforço comparativo aponta para a possibilidade de uma leitura intertextual, ainda que, dentre as inúmeras citações e referências diretas do narrador de *Quincas Borba*, o nome de Balzac não tenha surgido, “já que, de par com as alusões explícitas que faz a outros autores, brasileiros e estrangeiros, há a presença implícita de um grande número deles, convivendo em silenciosa mas significativa harmonia com o discurso machadiano”.<sup>65</sup>

Talvez se trate de uma convivência “silenciosa” com as narrativas balzaquianas a que podemos depreender em *Quincas Borba*, entretanto, embora silenciosa, é eloquente para a compreensão desse romance no contexto não somente da própria carreira de romancista do autor, mas ainda do panorama maior do romance oitocentista. Sendo assim, podemos perceber que há uma proximidade possível entre a prosa de Balzac e a de Machado, apesar de o romancista brasileiro adotar o discurso indireto livre e um narrador em terceira pessoa que não se oculta, bem como de erigir um texto no qual não encontramos a sobriedade e a

<sup>65</sup> SENNA, op.cit., p.13.

seriedade burguesa inscritas nas narrativas de Balzac. É nesse sentido que podemos acompanhar as palavras de Jean-Michel Massa:

Há indubitável transferência cultural com uma apropriação e uma reconstrução pessoal. Gloriosa é a influência da França, da língua francesa, da cultura e da literatura, uma França complexa, com muitas facetas, mas sempre reescrita pelo escritor. É nessa reescrita pessoal que aparece a França que Machado de Assis nos legou. Mas, sem ela, Machado de Assis não seria o mesmo escritor. A França que inventariamos contribui para a criação de Machado de Assis. E também, felizmente, sua França não é a mesma que a dos franceses.<sup>66</sup>

Machado, portanto, apropriou-se e reconstruiu a influência francesa em seus romances, legando-nos uma “reescrita pessoal” dos ecos franceses na vida e na arte brasileira. Massa afirma que a França de Machado “não é a mesma que a dos franceses”, ao passo que completamos o enunciado asseverando que nem poderia ser, tendo em vista a diversidade da matéria nacional, caracterizada sobretudo pela economia latifundiária e escravocrata. A França foi reescrita por Machado a partir de uma sociedade que buscava imitar as ideias e as vestimentas oriundas de Paris, a despeito de quaisquer inadequações ditadas pela realidade local ou, recorrendo novamente a Schwarz, Machado trabalhou a França desde uma sociedade em cujos “estratos sociais que mais benefícios tiravam de um sistema econômico baseado na escravidão e destinado exclusivamente à produção agrícola procuravam criar, para seu uso, artificialmente, ambientes com características urbanas e européias”.<sup>67</sup> Como tratamos anteriormente, ao invés de jovens como Rastignac e Rubempré a desbravar a capital, resta-nos Rubião e sua aceitação da dignificação estrangeira:

Ao mesmo tempo drama individual e referência coletiva, abrindo as portas da realidade social, o delírio se mostra denunciador e simbólico: o pobre professor está longe de poder assumir, como vencedor, o sonho da sociedade que representa de maneira caricatural: o exílio em sua própria terra, na qual se “deve” falar francês, vestir-se à francesa, ler romances oriundos da França, citar políticos de tal origem, em resumo, ter os olhos voltados para fora do país.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> MASSA, Jean-Michel. “A França que nos legou Machado de Assis”. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Org.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 264.

<sup>67</sup> SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2007, p. 23.

<sup>68</sup> PASSOS, Gilberto Pinheiro. “A marca social de um delírio”. In: COELHO, Márcia; FLEURY, Marcos. (Org.) *O bruxo do Cosme Velho: Machado de Assis no espelho*. São Paulo: Alameda, 2004, p.109.

Nessa sociedade, segundo comprova a concepção do romance da segunda fase machadiana, não havia espaço para os preenchimentos romanescos, mas para as intromissões e digressões de narradores, como Brás Cubas e Bento Santiago, que se caracterizavam pelo pertencimento à “elite encasacada fluminense”.<sup>69</sup> Ao contrapor a imprecisão, a inconfiabilidade e o envolvimento de seus narradores à precisão, à confiabilidade e ao distanciamento emotivo característico do romance do “século sério” descrito por Moretti, o nosso autor registra em forma literária a dissonância de uma “burguesia insegura de sua força e de seus poderes, nobilita-se e se afidalga por todos os meios, pela imaginação, falsificação ou imitação. Sob esta sombra, cresceu o constrangido acatamento a uma aristocracia, sem raízes e sem tradição”.<sup>70</sup>

Como podemos verificar no quadro comparativo com o romance de Balzac, em *Quincas Borba*, contudo, a sua elaboração deu-se de forma diversa, uma vez que Machado recorreu a alguns expedientes narrativos comuns ao romance “sério” oitocentista, como o discurso indireto livre, o narrador em terceira pessoa e o tema da rapidez do sucesso e da ruína para engendrar um romance capcioso em forma e conteúdo. Ou seja, esse romance é tão enganoso quanto *Dom Casmurro*, que foi lido unilateralmente durante longo tempo por ser narrado pela voz do bacharel bem-nascido e inserido na elite de um país patriarcal e regido pelo favor. *Quincas Borba* apresenta-se aparentemente em consonância com a romanesca de autores como Balzac, no entanto um olhar mais demorado revela um modo oblíquo e disfarçado de relativizar a forma do gênero em voga no século XIX.

---

<sup>69</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2000, p. 196.

<sup>70</sup> FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988, p. 25.



## 5 *QUINCAS BORBA & O PRIMO BASÍLIO, DE EÇA DE QUEIRÓS*

Assim como tratamos em seção específica sobre a possível intertextualidade existente entre *Quincas Borba* e determinadas obras de Balzac, também analisaremos esse romance machadiano mediante uma leitura comparativa com *O primo Basílio*. Dessa vez, visando articular uma discussão acerca dos aspectos formais e temáticos que aproximam e/ou distanciam *Quincas Borba* do romance publicado por Eça de Queirós em 1878, tendo em vista que a leitura do romance machadiano, em vários momentos, suscita uma análise investigativa dos diversos procedimentos autorais adotados por esses dois romancistas que assumiram, em pleno século XIX, a tarefa de escrever romances na periferia do “romance sério” europeu.

Considerando que o Oitocentos, para Franco Moretti, representou o século da seriedade burguesa europeia materializada formalmente no gênero romanesco, o nosso intento é situar o romance de Machado de Assis no panorama literário formado pelo romance oitocentista por meio da análise dos expedientes adotados pelo autor na composição da sua narrativa, cotejando o texto de *Quincas Borba* com a análise de Moretti e, principalmente, com a literatura de Eça de Queirós, representada por *O primo Basílio*. Para tanto, a análise será orientada pelo seguinte questionamento: até que ponto os romances de Eça de Queirós e Machado de Assis representam a seriedade burguesa descrita por Moretti?

### 5.1 O primo Basílio no Brasil

*O primo Basílio*, de Eça de Queirós, teve enorme repercussão no universo letrado brasileiro desde o momento de sua publicação em solo português no início de 1878, pois, antes mesmo de chegar aos leitores brasileiros, o romance já era assunto de críticas veiculadas nos nossos periódicos. É o caso da crítica intitulada “Cartas portuguesas”, de autoria de Ramalho Ortigão, publicada na *Gazeta de Notícias* em 25 de março de 1878. Assim, quando o autor de *Quincas Borba* publicou a sua crítica sobre o romance de Luísa e Basílio, já existia um histórico de artigos que traziam algumas leituras dessa obra de Eça aos folhetins

nacionais. Na compilação desses textos realizada por José Leonardo do Nascimento<sup>1</sup>, é possível refazermos a trajetória da recepção crítica do romance no Brasil, localizando, assim, o ensaio de Machado de Assis (Eleazar) como o quinto texto que se propõe a discutir o romance de Eça de Queirós.

Também é verdade que a crítica de Machado foi a primeira a olhar de soslaio para o segundo romance de Eça, questionando a adesão do autor aos preceitos realistas tão em voga naqueles meados do Oitocentos, como já debatemos no segundo capítulo desta tese. A leitura de Machado se direciona no sentido de trazer à baila um contrassenso do que então se entendia como tratamento do real em arte literária. Assim, dois anos antes de iniciar a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* na *Revista Brasileira* e no mesmo ano em que foi publicado *Iaiá Garcia*, Machado articulava argumentos a favor de uma outra espécie de realismo. A contundência das críticas machadianas talvez se deva à aceitação de *O primo Basílio*, uma vez que este romance foi responsável por um modismo entre os leitores daqui e d'além mar. É a esse contexto que se refere o excerto de um artigo da época:

Ora até que afinal, depois de tantas hesitações, tantas dúvidas; depois do demorado martírio da incerteza, resolveram-se duas das três graves questões da atualidade.  
Eram elas:  
Dissolução da câmara;  
Emissão do papel-moeda;  
E *Primo Basílio*.<sup>2</sup>

A enumeração bem-humorada do autor desse artigo registra a proporção tomada pela recepção do romance de Eça no debate público, colocando no mesmo patamar a dissolução da câmara, a emissão do papel-moeda e as polêmicas envolvendo o livro. Isso porque, se Machado de Assis foi a quinta pessoa a assinar um comentário sobre *O primo Basílio* em periódicos brasileiros, depois dele, houve mais quatro textos críticos acerca deste romance no curto intervalo entre 16 de abril, data da publicação da crítica de Machado, e 27 de abril, dia em que foi veiculado este artigo assinado por D. Fortes. Ou seja, não se podia negar que o romance de Eça estava provocando celeuma no panorama literário brasileiro, tanto pelo seu apreço ao Realismo quanto pela presença de algumas cenas mais sensuais:

<sup>1</sup> NASCIMENTO, José Leonardo do. *O Primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

<sup>2</sup> Artigo assinado por D. Fortes, publicado na *Revista Ilustrada*, ano 3, n.109, p.6-7, no dia 27 de abril de 1878. Esta leitura pode ser encontrada na compilação de José Leonardo Nascimento (NASCIMENTO, José Leonardo do. *O Primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, p. 223.

As opiniões divergem sobre os pontos capitais com relação à obra e a seu autor: é um livro indecente; é um livro de fundo moral; é imoral; não pode entrar em casa de família; pode – rasgada a página 320; é realista; é naturalista; não é nada. O Sr. Eça escreve bem – mas é sujo; não escreve mal – mas é franco demais. E etc.

Neste ponto está a questão, e ninguém se entende.

E enquanto isso, enquanto se decide se o livro deve ou não ser lido pelas famílias, estas, imensamente aguçada a curiosidade, atiram-se com fúria à obra e devoram-na – com os olhos – em dois dias. Algumas, antes da leitura, vão logo à tal, à página 320, procurar a *coisa* que não pode ser vista pelas Sras... e se algum *Primo Basílio* está por ali – é o encarregado de explicar as pausas e o cofiamento do bigode do outro.<sup>3</sup>

O debate acerca do aspecto estético do romance dividia espaço com as discussões a respeito da moralidade da obra, pois naquele momento da nossa vida cultural ainda convivíamos com os romances românticos, a despeito de que o próprio José de Alencar, em *Lucíola* (1862), já anunciava nas entrelinhas do enredo um sensualismo mais atrevido. Ou seja, ao aludir ao alvoroço causado pela famosa página 320 do romance eciano e afirmar que algumas senhoras iam diretamente ler o trecho dito imoral, D. Fortes não está expondo realidade do que aquela defendida no mês anterior por Machado de Assis quando este enunciou que “não obstante, há aí traços que fazem supor, à primeira vista, uma vocação sensual. A razão disso é a fatalidade das obras do sr. Eça de Queirós – ou, noutros termos, do seu realismo sem condescendência: é a sensação física”.<sup>4</sup> Logo, a leitura moralista realizada por Machado de Assis acerca de *O primo Basílio* não era uma voz solitária, visto que a moralidade/imoralidade do romance dividia outras opiniões. Em qualquer sentido, a leitura de Machado enuncia o quadro intelectual daquele momento, pois:

nas blagues e nas críticas sérias, *O Primo Basílio* é lido, no momento imediato ao seu lançamento, como *um romance realista que causa escândalo*.

E essa leitura marcadamente realista, essa preocupação em assim classificar o romance, casa-se perfeitamente nas discussões literárias do momento, num Brasil que procura sair do Romantismo e inserir-se no panorama literário internacional, alçar-se ao mesmo plano das metrópoles.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Id., *ibid.*, p. 225.

<sup>4</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” [1878]. In:\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3, p. 1236.

<sup>5</sup> AMARAL, Glória Carneiro do. “*O primo Basílio* n’*O Besouro*”: um aspecto da recepção do romance no Brasil. In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: FFLCH/USP, 1997, p. 218.

Vimos, por exemplo, quando discutimos a crítica literária do próprio Machado de Assis, que ele em momento algum abria mão das influências românticas na literatura brasileira de então, tanto que, em “A nova geração”, ele chega a lastimar o desaparecimento da poesia romântica no cambiante panorama da segunda metade do século XIX. No ensaio crítico publicado em 1879, o autor de *Quincas Borba* fez a seguinte síntese:

A poesia não é, não pode ser eterna repetição; está dito e redito que ao período espontâneo e original sucede a fase da convenção e do processo técnico, e é então que a poesia, necessidade virtual do homem, forceja por quebrar o molde e substituí-lo. Tal é o destino da musa romântica. Mas não há só inadvertência naquele desdém dos moços; vejo aí também um pouco de ingratidão. A alguns deles, se é a musa nova que o amamenta, foi aquela grande moribunda que os gerou; e até os há que ainda cheiram ao puro leite romântico.<sup>6</sup>

Certo é que Machado está se referindo ao posicionamento de alguns poetas diante da diversidade de confluências estéticas que pairavam sobre as letras nacionais naqueles idos do Oitocentos. Assim como é certo que ele, apesar de reivindicar o reconhecimento às influências românticas, também se demonstra ciente de que “a poesia subjetiva chegara efetivamente aos derradeiros limites da convenção, descera ao brinco pueril, a uma enfiada de coisas piegas e vulgares”.<sup>7</sup> Ao analisar a lírica de seus contemporâneos, o também poeta Machado de Assis relativiza o movimento de ruptura adotado por alguns, uma vez que, nessa mesma crítica, ele afirma que “ia-me esquecendo uma bandeira hasteada por alguns, o Realismo, a mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte”.<sup>8</sup>

De todo modo, em “A nova geração”, embora tratando de diferentes gêneros literários, Machado retoma alguns temas discutidos em meio à polêmica sobre o romance de Eça de Queirós presente em “Eça de Queirós: *O primo Basílio*”, publicado no ano anterior (1878), dentre eles a adesão irrestrita ao Realismo. Convém lembrarmos que Machado e outros críticos da época ainda não discerniam o Realismo do Naturalismo. Assim, ao analisar *O*

<sup>6</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “A nova geração.” [1879]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3, p. 1259.

<sup>7</sup> MACHADO DE ASSIS, loc.cit.

<sup>8</sup> Id., *ibid.*, p. 1262.

*primo Basílio*, Machado está também formulando uma visão crítica daquele período em que a literatura brasileira estava tomando novos rumos, tanto que a própria trajetória do autor de *Iaiá Garcia* (1878) veio a confirmar esta mudança com a virada representada por *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899).

O que não devemos deixar de levar em conta ao refletirmos a recepção de *O primo Basílio* não apenas por Machado de Assis, mas por qualquer outro escritor contemporâneo, é que este romance “não foi somente uma grande influência na literatura brasileira; foi também moda literária, que se iniciou por volta de 1878, quando se divulgou aqui *O primo Basílio* – implantando o que os cronistas da época chamavam de ‘basilismo’ até a guerra de 1914 –, mais ou menos”.<sup>9</sup> Podemos, então, pensar que Machado de Assis estaria, no calor da hora, pressentindo o “basilismo” que, de fato, ocorreu no público leitor brasileiro, como comprova ainda o depoimento de Antonio Candido:

Eça de Queirós era o mais lido e conhecido, sendo difícil para um jovem de agora avaliar o que foi a sua fama por aqui. Anoto de passagem a coincidência feliz de terem sido contemporâneos dois narradores de nossa língua que eram dos maiores nas literaturas ocidentais: ele e Machado de Assis. E faço a anotação para dizer que Machado era menos lido, menos conhecido e menos estimado. Sobretudo, menos incorporado aos hábitos mentais.<sup>10</sup>

Ao lembrar as leituras de sua juventude, ainda no interior mineiro, Antonio Candido fez o registro do alcance de Eça de Queirós entre os leitores brasileiros ainda nas primeiras décadas do século XX, remontando a um contexto em que Machado de Assis era menos frequentado e “menos estimado” do que o romancista português. O sucesso dos romances do prosador português ocorreu de tal modo que a popularidade de Eça era inquestionável, talvez, segundo Candido, por “ser menos pitoresco e menos aberto, o que não quer dizer que seja maior ou menor”.<sup>11</sup>

Serve ainda como prova da popularidade do português no universo letrado brasileiro o resultado do “inquérito feito no Rio de Janeiro, no ano de 1893, em plena *Revolta da Armada*, pela revista *A Semana*, de Valentim Magalhães e Max Fleiuss”<sup>12</sup>. Esse inquérito questionava

<sup>9</sup> BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 174.

<sup>10</sup> CANDIDO, Antonio. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 102.

<sup>11</sup> CANDIDO, loc. cit.

<sup>12</sup> Id., *ibid.*, p. 139.

aos leitores quais eram os seis melhores romances da língua portuguesa, e o resultado obtido foi o seguinte: “1º *Os maias*, 94 votos; 2º *O primo Basílio*, 81 votos; 3º *Memórias póstumas de Brás Cubas*, 68 votos; 4º *A relíquia*, 50 votos; 5º *A mão e a luva*, 49 votos; *O Ateneu*, 31 votos.”<sup>13</sup>

Os romances de autoria de Eça de Queirós ficaram com três das seis posições dentre os preferidos dos leitores, cabendo o segundo lugar ao *O primo Basílio*, seguido pelas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Essa enquete, portanto, talvez sinalizasse a Machado de Assis algo de que ele já tinha ciência quando escreveu seus romances posteriores à publicação de *O primo Basílio*, ou melhor, ainda com o auxílio de Candido: “Machado de Assis não era apenas menos estimado, mas, ao contrário de Eça, desnor-teava os leitores como se vê pelos estranhos votos a *A mão e a luva*, quando *Quincas Borba* tinha sido publicado dois anos antes...”<sup>14</sup>

Os dados desse inquérito nos informam não apenas a preferência pelas obras de Eça, mas ainda um paradoxo existente entre a aceitação dos romances machadianos e a classificação deles nessa enquete, uma vez que *Quincas Borba* foi “o primeiro grande sucesso de crítica e público de Machado de Assis”<sup>15</sup>, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por sua vez, “teve recepção modesta na imprensa”.<sup>16</sup> Inclusive nesse resultado, o romance machadiano é desnor-teador, pois temos de considerar a hipótese de que a baixa repercussão do romance de 1881 não significava que os leitores não reconheciam nele uma obra-prima do gênero, pois, como enuncia o narrador de *Quincas Borba*, emendando Hamlet: “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã *dialética*”.<sup>17</sup>

Cabe, portanto, à nossa vã dialética ponderar as razões que fizeram que os romances de Eça de Queirós protagonizassem o cenário literário daquela segunda metade do Oitocentos no Brasil, bem como questionar as que fizeram que o romance do narrador defunto se posicionasse no segundo lugar da preferência dos entrevistados pela revista *A Semana*. Talvez os romances ecianos tenham agradado tanto aos leitores porque “Eça de Queirós foi assim,

---

<sup>13</sup> Id., *ibid.*, p. 140.

<sup>14</sup> CANDIDO, *loc. cit.*

<sup>15</sup> GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 210.

<sup>16</sup> Id., *ibid.*, p. 192.

<sup>17</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 391.

ajustado ao que era o modo de escrever, digamos normal do seu tempo na Europa. Homem desse tempo, ele captou-lhe a cor própria e incorporou à sua prosa incomparável transmitindo-as às sucessivas gerações de leitores”.<sup>18</sup>

Para Candido, Eça de Queirós apresentava uma obra em consonância com o modo de escrever de sua época na Europa, razão que facilitaria a sua recepção pelos leitores não apenas do século XIX, como também pelos do século XX adentro. Em contrapartida, Machado, sobretudo depois da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, vinha construindo a trajetória de um romancista que reformulava as diversas influências literárias em sua própria obra, a tal ponto que mesmo o gênero romanesco se apresentava problematizado em sua prosa.

## 5.2 Um outro modo de ser realista

### 5.2.1 UM ESTILO ANALÍTICO NÃO DESCRITIVO

Como já tratamos anteriormente, para Franco Moretti a impessoalidade objetiva é “um belo modo de resumir a essência do estilo analítico”.<sup>19</sup> Estilo este que se faz presente nas páginas de *O primo Basílio*, ainda que este romance de Eça de Queirós não seja assim tão “sério”, ao menos não no sentido pretendido na análise de Moretti, pois o romance “sério” analisado por ele não compreende as narrativas real-naturalistas às quais se filia este romance. Vale lembrar que, ao investigar a seriedade burguesa como forma do gênero romanesco no século XIX, Moretti privilegiou algumas literaturas em detrimento de outras, de tal forma que não podemos negar que a tradição do romance francês constitui o centro da análise realizada por ele. No entanto, há no estudo de Moretti uma e outra visada aos romances da literatura de língua inglesa e alemã, como as passagens em que trata das narrativas de Jane Austen, Maria Edgeworth, Daniel Defoe, Walter Scott, Goethe e Thomas Mann.

Como já mencionamos no primeiro capítulo, a análise de Moretti abrange uma variedade de autores ao tratar dos diversos expedientes que deram forma ao romance do Oitocentos europeu, pois ele analisa tanto as narrativas românticas (Austen, Scott e Goethe)

---

<sup>18</sup> CANDIDO, Antonio. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 140.

<sup>19</sup> MORETTI, Franco. “O século sério.” Tradução de Denise Bottmann. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 850.

quanto as dos realistas, dentre eles Balzac, Flaubert, Zola e os irmãos Gouncourt, embora, como já tratamos, não discrimine a diversidade existente nas formas com que eles expressaram a seriedade burguesa oitocentista. É por isso que a análise ora empreendida realizará um movimento dialético ao deslocar as ideias de Moretti até a pesquisa acerca da existência, ou não, do caráter “sério” na literatura de Eça de Queirós, mais especificamente em *O primo Basílio*, romance escrito em um país que faz parte da mesma Europa (ainda que periférico social e economicamente) e no mesmo Oitocentos, embora um pouco posterior ao tempo das obras examinadas por Moretti.

Assim, se por um lado este romance eciano apresenta peculiaridades que o distinguem da “narrativa séria” do Oitocentos europeu, por outro, há entre esta obra e as demais analisadas por Moretti traços de similitude, dentre eles, o estilo analítico descritivo, exemplificado na seguinte passagem:

Tinha estado até então no Ministério, em comissão. Era a primeira vez que se separava de Luísa; e perdia-se já em saudades daquela salinha, que ele mesmo ajudara a forrar de papel novo nas vésperas do seu casamento, e onde, depois das felicidades da noite, os seus almoços se prolongavam em tão suaves preguiças!

E cofiando a barba curta e fina, muito frisada, os seus olhos iam-se demorando, com uma ternura, naqueles móveis íntimos, que eram do tempo da mamã: o velho guarda-louça envidraçado, com as pratas muito tratadas a gesso-crê, resplandecendo decorativamente; o velho painel a óleo, tão querido, que vira desde pequeno, onde apenas se percebiam, num fundo lascado, os tons avermelhados de cobre de um bojo de caçarola e os rosados desbotados de um molho de rabanetes! Defronte, na outra parede, era o retrato de seu pai: estava vestido à moda de 1830, tinha a fisionomia redonda, o olho luzidio, o beijo sensual; e sobre a sua casaca abotoada reluzia a comenda de Nossa Senhora da Conceição. Fora um antigo empregado do Ministério da Fazenda, muito divertido, grande tocador de flauta. Nunca o conhecera, mas a mamã afirmava-lhe “que o retrato só lhe faltava falar”. Vivera sempre naquela casa com sua mãe. Chamava-se Isaura: era uma senhora alta, de nariz afilado, muito apreensiva; bebia ao jantar água quente; e ao voltar um dia do Lausperene da Graça, morrera de repente, sem um ai!<sup>20</sup>

Nesse trecho, o narrador em terceira pessoa direciona a narração para Jorge, mais especificamente, para o seu estado de espírito antes de partir para a longa viagem de trabalho. Esta voz narrativa trata das emoções de Jorge mediante a apresentação da sala do casal,

---

<sup>20</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio* [1878]. São Paulo: Núcleo, 1993, p. 14.



ambiente que é o “aposento da vida cotidiana”<sup>21</sup>, onde os almoços de Jorge “se prolongavam em tão suaves preguiças”, de modo que ele aqui também representa “o aposento em que a classe média se separa da criadagem, e usufrui aquele bem novo que é o ‘tempo livre’”.<sup>22</sup> Esse excerto trata-se, portanto, de uma análise pormenorizada dos móveis e adereços que compõem o ambiente, pois somos apresentados aos móveis “do tempo da mamã”, desde “o velho guarda-louça envidraçado até o retrato de seu pai”. Assim, a melancolia de Jorge se reflete no próprio cenário, bem ao gosto das narrativas balzaquianas. Temos aqui, portanto, a exploração de um expediente que surge reformulado em *Quincas Borba*:

Um criado trouxe o café. Rubião pegou na xícara e, enquanto lhe deitava açúcar, ia disfarçadamente mirando a bandeja, que era de prata lavrada. Prata, ouro, eram os metais que amava de coração; não gostava de bronze, mas o amigo Palha disse-lhe que era matéria de preço, e assim se explica este par de figuras que aqui está na sala, um *Mefistófeles* e um *Fausto*. Tivesse, porém, de escolher, escolheria a bandeja, primor de argenteria, execução fina e acabada. 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.<sup>23</sup>

Logo no terceiro capítulo do romance, o narrador machadiano encaminha a narração de tal modo que tanto o criado espanhol e o francês quanto o *Mefistófeles* e o *Fausto* de bronze são nivelados no sentido de informar a influência de Cristiano Palha nas escolhas de Rubião. Ele tem criados brancos e adornos de bronze porque foi orientado pelo novo amigo, ou seja, nessas passagens descritivas, o leitor já recebe indícios da psicologia dos dois recentes amigos. Eis um estilo analítico a serviço da complexidade narrativa.

Retomando a análise de Moretti, a forma romanesca foi se modificando à medida que os preenchimentos foram se incorporando aos textos, pois é “típico da evolução literária, esse estafeta que conduz do preenchimento ao estilo analítico, e deste à descrição: a nova técnica

<sup>21</sup> MORETTI, Franco. “O século sério.” Tradução de Denise Bottmann. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 840.

<sup>22</sup> Id., *ibid.*, p. 841.

<sup>23</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 217-218.

não fica isolada, mas provoca uma pequena reação em cadeia no resto da obra”.<sup>24</sup> Os preenchimentos, o estilo analítico e as descrições são expedientes inerentes ao romance oitocentista. Assim, como também já adiantamos no primeiro capítulo, as cenas em que aparecem refeições também são de grande valia para o entendimento das singularidades entre as narrativas de Eça de Queirós e Machado de Assis no que diz respeito ao estilo analítico de cada um deles. Façamos a leitura destes dois capítulos de *Quincas Borba*:

#### CAPÍTULO XXIV

Rubião tinha vexame, por causa de Sofia; não sabia haver-se com senhoras. Felizmente, lembrou-se da promessa que a si mesmo fizera de ser forte e implacável. Foi jantar. Abençoada resolução! Onde acharia iguais horas? Sofia era, em casa, muito melhor que no trem de ferro. Lá vestia a capa, embora tivesse os olhos descobertos; cá trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos, que eram bonitas, e um princípio de braço. Demais, aqui era a dona da casa, falava mais, desfazia-se em obséquios; Rubião desceu meio tonto.<sup>25</sup>

#### CAPÍTULO XXV

Jantou lá muitas vezes. Era tímido e acanhado. A freqüência atenuou a impressão dos primeiros dias. Mas trazia sempre guardado, e malguardado, certo fogo particular, que ele não podia extinguir. Enquanto durou o inventário, e principalmente a denúncia dada por alguém contra o testamento, alegando que o Quincas Borba, por manifesta demência, não podia testar, o nosso Rubião distraiu-se; mas a denúncia foi destruída, e o inventário caminhou rapidamente para a conclusão. Palha festejou o acontecimento com um jantar em que tomaram parte, além dos três, o advogado, o procurador e o escrivão. Sofia tinha nesse dia os mais belos olhos do mundo.<sup>26</sup>

Em ambos os capítulos, ficamos sabendo que Rubião frequentava jantares na casa de Palha e Sofia, e em nenhum deles há qualquer referência concreta às refeições, nenhuma descrição das alfaias, dos pratos oferecidos pelo casal, nada que configure um preenchimento narrativo, ao invés disso, no lugar dessas descrições, deparamos com um texto orientado pelo discurso indireto livre (a quem pertence a voz que conclui “Abençoada resolução?”) que se detém sobretudo em Sofia e seus olhos, bem como nas sensações provocadas por eles em

<sup>24</sup> MORETTI, Franco. “O século sério.” Tradução de Denise Bottmann. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 837.

<sup>25</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 238.

<sup>26</sup> Id., *ibid.*, p. 239.

Rubião. Apesar de, no segundo excerto, aparecer a informação sobre a denúncia feita contra o inventário de Quincas Borba, são os olhos de Sofia que costuram um capítulo ao outro. Leiamos agora um trecho do romance de Eça em que Luísa e Leopoldina jantam juntas:

Estava loquaz. Servia-se muito, com gula; depois picava um bocadinho na ponta do garfo, provava, deixava, punha-se a comer côdeas de pão que barrava de manteiga. E deleitava-se nas recordações do colégio! Que bom tempo!<sup>27</sup>

[...]

E como Juliana entrava com o bacalhau assado, fez-lhe uma ovação:

– Bravo! Está soberbo!

Tocou-lhe com a ponta do dedo, gulosa; vinha louro, um pouco tostado, abrindo em lascas.<sup>28</sup>

[...]

– Eu vou ter logo com o Fernando, mas não me importa!... Ah! Obrigada, Sra. Juliana! Não há nada como o alho!...

Esborrachou-o em roda do prato, regou as lascas do bacalhau de um fio mole de azeite, com gravidade. – Divino!– exclamou. Tornou a encher o copo, achava aquilo “uma pândega”.<sup>29</sup>

[...]

Viera o assado. Leopoldina já ia tendo uma cor quente nas faces. Pediu a Juliana que lhe fosse buscar o leque; e recostada, abanando-se, declarou que se sentia como um príncipe! E ia bebericando golinhos de vinho. Que boa ideia, jantarem juntas!...

Apenas Juliana dispôs os pratos de frutas, Luísa disse-lhe logo “que chamaria para o café, que podia ir”. Foi ela mesma fechar a porta da sala, correr o reposteiro de cretone.<sup>30</sup>

A narração do jantar é extensa, de modo que, entre a ingestão das côdeas de pão e o bacalhau assado, Leopoldina faz Luísa recordar dos amores do tempo do colégio, inclusive do tempo em que elas “estiveram de mal” por causa de um beijo dado por Luísa em Teresa, que, por sua vez, era o seu “sentimento”.<sup>31</sup> Mais adiante, entre o bacalhau temperado com alho e o

<sup>27</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio* [1878]. São Paulo: Núcleo, 1993, p. 105.

<sup>28</sup> Id., *ibid.*, p. 106.

<sup>29</sup> QUEIRÓS, *loc. cit.*

<sup>30</sup> GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 107.

<sup>31</sup> Id., *ibid.*, p. 105.

assado, Leopoldina, depois de algumas confissões amorosas, pergunta a Luísa se o primo costumava visitá-la e se continuava bonito. Luísa responde evasivamente, e Juliana entra em cena novamente. Ou seja, há uma coerência entre a gula e a luxúria da amiga de Luísa que contribui para a construção de ambas as personagens, pois, à medida que uma se entrega aos pecados da cama e da mesa, a outra é toda parcimônia.

Assim, enquanto em *Quincas Borba* a narrativa não se detém na descrição das refeições realizadas por Rubião na casa do casal Palha, em *O primo Basílio*, o “estafeta que conduz do preenchimento ao estilo analítico, e deste à descrição”<sup>32</sup> está representado por essa passagem do romance. Mais uma vez, é o momento de levarmos em conta que o estilo analítico machadiano no romance em apreço é singular em sua enganosa reprodução dos expedientes narrativos em voga na literatura de seus contemporâneos, dentre eles a utilização do discurso indireto livre e do narrador onisciente, por exemplo.

No romance de 1891, Machado de Assis faz uso de trechos descritivos, mas estes não surgem em nome de um texto analítico-descritivo, e sim em busca de uma narrativa em que as descrições são desencadeadoras de reflexões e divagações tanto das personagens quanto do narrador, haja vista o papel fundamental do estilo indireto livre na configuração textual da obra. Do mesmo modo, podemos encarar *O primo Basílio* como uma outra faceta do “romance sério” do século XIX, uma vez que os próprios trechos que acabamos de acompanhar já demonstram que o romancista português também fez a sua leitura própria da romanesca de então por meio de um trabalho descritivo que viria a resultar, com frequência, no tom caricaturesco.

De acordo com Machado, como já tratamos anteriormente, Eça pretendia ser um realista completo e, conforme a análise do autor fluminense, o romance *O crime do padre Amaro* se excedia na reprodução dos preceitos realistas, pois, seguindo a mesma linha interpretativa, ele, dessa vez referindo-se ao segundo romance de Eça, declarou que era necessário que se voltassem os olhos para a realidade, sem o auxílio do Realismo.<sup>33</sup>

Como já mencionamos, quando Machado se refere ao Realismo, é preciso que leiamos Naturalismo, tendo em vista que naquele momento essa escola ainda era denominada “Realismo”. De qualquer forma, muito da crítica de Machado a *O primo Basílio* se deve à transparente inspiração de Eça nessa estética, percebida tanto no tratamento de certas paixões

<sup>32</sup> MORETTI, Franco. “O século sério.” Tradução de Denise Bottmann. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 837.

<sup>33</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” [1878] In:\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1242.

presentes no romance quanto na própria forma de caracterização de algumas personagens, como a da empregada Juliana. Vejamos o que diz Auerbach sobre o romance dos irmãos Gouncourt:

O próprio fato de o romance *Germinie Lacerteux* tratar novamente de uma criada, isto é, de um pingente da burguesia, mostra que a tarefa da inclusão do quarto estado na representação artística séria não é entendida nem atacada no seu cerne. O que os cativava no tema era algo totalmente diferente: era o fascínio sensorial pelo feio, repulsivo e doentio.<sup>34</sup>

O autor de *Mimesis* problematiza o tratamento sério destinado ao quarto estado na representação de algumas obras, dentre elas *Germinie Lacerteux*, uma vez que este romance retoma a personagem da criada, “pingente da burguesia”, tendo como motivação o fascínio “pelo feio, repulsivo e doentio”. É o mesmo caso de Juliana, a sorradeira criada de Luísa em *O primo Basílio*, de modo tal que esta leitura de Auerbach serve também para a reflexão sobre este romance eciano, tendo em vista que ele não deixa de ser um texto com um narrador burguês em busca do exótico, ao estilo naturalista de sua época. Ao compor obras inspiradas na estética real/naturalista, Eça de Queirós provavelmente não estava trilhando o caminho apenas dos irmãos Gouncourt e de Zola, uma vez que, nos idos do século XIX, era corrente a tradição moral empenhada com a representação “baixa” da realidade, como sintetiza José Luiz Passos:

De fato, uma das atitudes mais características do Realismo literário foi a quebra com as hierarquias temáticas do Romantismo: objetos, cenários e ações de toda espécie — notadamente aquelas consideradas baixas — passam a ser tomadas como objetos legítimos para a representação literária. Essa mudança sugere como novos critérios de avaliação estética do romance redefiniram, ao longo do século XIX, as normas morais usadas para medir o valor literário do referente. Pensemos, por exemplo, no modo como escritores tão diversos como Balzac, Dickens, Stendhal, Flaubert, Tostoi, Zola ou Henri James explicaram e, em muitos casos, justificaram os seus trabalhos, para que fique claro quão moralmente marcado era o discurso sobre o romance entre os realistas. Talvez apenas com a exceção de Henry James, tanto Machado quanto Eça foram leitores cuidadosos desse cânone.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> AUERBACH, op.cit., p. 448.

<sup>35</sup> PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2007, p. 88.

Em uma tentativa de equacionarmos o exposto, poderíamos pensar em um Machado de Assis à procura de uma estética própria, ainda que explicitamente variada em suas influências das mais diversas tradições romanescas, enquanto Eça de Queirós assumia a escola real/naturalista como referência em seus primeiros romances, como *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*. De modo algum podemos encarar, no entanto, os romances machadianos como alheios à onda naturalista vigente na literatura de seu tempo, já que:

a leitura atenta revela que Machado de Assis é muito mais naturalista do que pode parecer à primeira vista e a sua dívida com a escola de Zola muito mais profunda do que a crítica em geral tem admitido até agora. Nele, a ausência do livre-arbítrio — sistematicamente negado às personagens — determina a condição de a-historicidade e encontra uma de suas raízes mais fortes no comportamento social pré-determinado que condicionará as linhas futuras da personalidade.<sup>36</sup>

Faz todo o sentido enxergarmos em alguns textos machadianos, sobretudo em *Quincas Borba*, “uma dívida com a escola de Zola”, a despeito de qualquer pronunciamento contrário a ela proferido pelo crítico Machado de Assis. Assim, tanto Eça quanto Machado, cada um à sua maneira, trouxeram aos seus romances um pouco da literatura de Zola. Não fosse assim, de onde viria a inspiração para a completa falta de livre-arbítrio de Rubião, que, mesmo enriquecido e vivendo na Corte, não consegue livrar-se de sua posição de desvalido interiorano? Ou ainda: de onde viria o eco “Ao vencedor, as batatas!” que ressoa ao longo do romance? Poderíamos aqui estender a análise para outros textos do autor, mas o que nos interessa de perto é registrar que a influência dos naturalistas na romanesca machadiana também foi realizada de modo oblíquo, quiçá disfarçada propositalmente no sentido de suscitar o humor provocado justamente pelo disparate entre a maneira séria como era tratada por outros autores e a sua, tão enviesada quanto irônica.

Enquanto Eça de Queirós, romancista de um país ainda monárquico e agrário, leu Balzac, Flaubert e Zola, entre outros, e compôs *O primo Basílio*, Machado de Assis, romancista de um país escravocrata e latifundiário, escreveu *Quincas Borba*. Ou seja, cada um encarou a seriedade burguesa de seu século conforme lhe convinha. Talvez uma parte da explicação dessa diferença entre os posicionamentos autorais de ambos se deva ao modo de encarar a noção de realidade, tendo em vista que, para o escritor fluminense:

---

<sup>36</sup> CHAVES, Flávio Loureiro. *O mundo social do Quincas Borba*. Porto Alegre: Movimento, 1974, p. 43.

A sua visão da realidade não se confinava rigidamente em nenhuma das soluções aparecidas até a época, razão por que as suas personagens, especialmente as dos romances e contos da segunda fase, não são tipos mas *símbolos literários*. Basta comparar o Conselheiro Acácio, Luísa, o primo Basílio, o Padre Amaro, Amélia, Carlos da Maia, de Eça de Queirós, com Brás Cubas, Rubião, Capitu, Bentinho, Valéria, Sofia, José Dias, Fidélia, para só citar alguns. Os primeiros, embora resultantes da observação, parecem obedecer a modelos intelectuais anteriores à elaboração da obra; daí serem estereotipados na sua aparência física bem como nos valores morais.

37

O estilo analítico-descritivo de Eça muitas vezes recaía, portanto, em personagens estereotipadas, ou caricatas, que nem por isso deixavam de cumprir o papel de dar vida ficcional à sociedade portuguesa de seu tempo. Desse modo, o romance “sério” do Oitocentos europeu aparecia em Portugal repaginado, com as cores da nação lusitana ainda às voltas de uma economia arraigada na produção agrícola. Um romance sério *ma non troppo*, como não poderia deixar de ser haja vista as diferenças econômicas e sociais portuguesas, que não escapariam à forma romanesca.

### 5.2.2 A IMPOSSIBILIDADE DA ONISCIÊNCIA

Ao colocarmos lado a lado os romances *O primo Basílio* e *Quincas Borba*, direcionando a nossa leitura para a observação da onisciência de seus narradores, podemos perceber que o romance eciano apresenta uma sintonia maior do que o machadiano com a tradição romanesca europeia do Oitocentos. Isso porque, no texto de Eça de Queirós, o narrador de terceira pessoa faz uso do discurso indireto livre de tal modo que ele se exime de exprimir qualquer julgamento moral sobre os pensamentos e atos de suas personagens, embora passe a ideia de conhecer os recônditos profundos delas. É o caso deste trecho:

Mas no Largo de Camões reparou que o sujeito de pêra comprida, o do Passeio, a vinha seguindo, com uma obstinação de galo; tomou logo um *coupé*. E ao descer o Chiado, sentia uma sensação deliciosa em ser assim levada rapidamente ao seu amante, e mesmo olhava com certo desdém os que passavam, no movimento da vida trivial – enquanto ela ia para uma hora tão romanesca da vida amorosa! Todavia à maneira que se aproximava vinha-lhe uma timidez, uma contração de acanhamento, como um plebeu

---

<sup>37</sup> MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 29.

que tem de subir, entre alabardeiros solenes, a escadaria de um palácio. Imaginava Basílio esperando-a estendido num divã de seda: e quase receava que a sua simplicidade burguesa, pouco experiente, não achasse palavras bastante finas ou carícias bastante exaltadas. **Ele devia ter conhecido mulheres tão belas, tão ricas, tão educadas no amor!** Desejava chegar num *coupé* seu, com rendas de centos de mil-réis, e ditos tão espirituosos como num livro...<sup>38</sup>

Nessa passagem em que acompanhamos os pensamentos de Luísa enquanto ia ao encontro de Basílio, a voz narrativa recorre ao discurso indireto livre em meio à narração, uma vez que não sabemos ao certo a quem pertence a voz que enuncia que “Ele devia ter conhecido mulheres tão belas, tão ricas, tão educadas no amor!”, pois, apesar de a insegurança da enamorada Luísa nos levar a crer que o narrador está reproduzindo seus receios, esta frase surge encadeada a outra na qual o narrador analisa, do alto de sua onisciência, o comportamento dela. Somente esta voz narrativa poderia ter discernimento para afirmar que ela “quase receava que a sua simplicidade burguesa, pouco experiente, não achasse palavras bastante finas ou carícias bastante exaltadas”.

Conforme Moretti, o estilo indireto livre “ao mesmo tempo mistura e subordina a expressão individual ao tom abstrato e suprapessoal do narrador”.<sup>39</sup> Assim, em *O primo Basílio*, Eça de Queirós assume tanto o narrador realista quanto essa mistura de vozes como expedientes em seu fazer literário. E Machado de Assis não se faz de rogado e segue o mesmo rumo, embora trilhe caminhos diferentes, como podemos ler logo no primeiro capítulo de *Quincas Borba*:

Rubião fitava a enseada – eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

“Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas”, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança

<sup>38</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio* [1878]. São Paulo: Núcleo, 1993, p. 123. (grifos meus)

<sup>39</sup> MORETTI, Franco. “O século sério.” Tradução de Denise Bottmann. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 859.



colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...<sup>40</sup>

Já na abertura do romance, o leitor se vê diante de um narrador de uma terceira pessoa que o desestabiliza frente ao exposto, sendo que, ao mesmo tempo em que nos apresenta Rubião “à janela de uma grande casa de Botafogo”, também cogita a possibilidade da existência de um outro expectador da cena e, além disso, analisa as mudanças transcorridas na vida do recente capitalista. Temos aqui, portanto, uma voz narrativa de uma terceira pessoa que desconcerta a própria noção de texto realista mediante um espaço tridimensional, sintetizado por Alfredo Bosi:

Está assim desenhado o espaço intersubjetivo. Aqui tridimensional:  
 – há um narrador que se supõe exato e confiável;  
 – um observador hipotético que se engana em seus juízos de realidade;  
 – um leitor virtual que serve como interlocutor.<sup>41</sup>

De todo modo, esse narrador se apresenta como uma voz dialética, que não trabalha horizontalmente o narrado, mas no sentido de deslocar a atenção do leitor sistematicamente, já que ele desvia o foco de uma narração de terceira pessoa para o apelo ao leitor e, por fim, para a consciência da própria personagem fazendo uso do recurso às aspas na reprodução do pensamento de Rubião. Ou seja, temos uma equação complexa que resulta em um texto arquitetado com os recursos realistas, a fim de exatamente relativizar a noção mesma de realidade, conforme análise de Hélio de Seixas Guimarães:

A discrepância entre parecer e ser, como vimos, está presente desde as linhas iniciais do livro e consiste num dos princípios que regem todos os elementos do jogo ficcional em *Quincas Borba*. A distância, o desacordo e o desencontro não se dão mais entre os personagens, ou apenas entre o narrador e o leitor, mas estão interiorizados em cada uma dessas entidades ficcionais, elas próprias em dessintonia consigo mesmas, divididas entre aquilo que parecem ser e aquilo que são, considerando-se que aquilo que são talvez não passe de mera aparência.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 217.

<sup>41</sup> BOSI, Alfredo. “Figuras do narrador machadiano”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, números 23 e 24, Julho de 2008, p. 131.

<sup>42</sup> GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 206.

Uma vez que, segundo Guimarães, a própria estrutura é permeada pela “discrepância entre parecer e ser”, não nos admira o foco narrativo incorporar também esta dissonância entre aparência e realidade, pois o narrador já inicia a exposição não apenas mesclando vozes, como também suscitando dúvidas inclusive a respeito de sua própria identidade, como demonstra o quarto capítulo do romance:

Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo náufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena. Logo que chegou, enamorou-se de uma viúva, senhora de condição mediana e parcos meios de vida; mas tão acanhada que os suspiros no namorado ficavam sem eco. Chamava-se Maria da Piedade. Um irmão dela, que é o presente Rubião, fez todo o possível para casá-los. Piedade resistiu, um pleuris a levou.<sup>43</sup>

Que voz é essa que se dirige ao leitor impondo de antemão uma leitura prévia ao romance que está empreendendo para que a apresentação do filósofo Quincas Borba seja completa? Podemos considerar a hipótese de que se trate de uma intromissão do próprio autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas também pode ser uma outra voz, misteriosa, que está se apropriando das personagens e das histórias apresentadas no romance machadiano de 1881. O fato é que, mais uma vez, estamos passando pelo terreno das incertezas, das possibilidades, o que nos leva a concluir que estamos diante de um narrador que não se apresenta neutro e distante o suficiente para representar uma voz de terceira pessoa, bem como não assume nenhuma identidade ao longo de toda a trama.

Enquanto Eça de Queirós em *O primo Basílio* recorre timidamente ao recurso do estilo indireto livre, Machado de Assis em *Quincas Borba* não economiza na aplicação do expediente. É importante, mais uma vez, lembrar que, na análise de Moretti, ao utilizar esse tipo de discurso, o autor estaria demonstrando um entendimento específico de literatura. Leiamos a exposição do próprio Moretti:

Ao se aproximar desses desdobramentos, quem escreve depara com uma bifurcação: aumentar a superioridade do narrador sobre a personagem com um trecho didático – ou exprimir a sua tendência à igualdade por meio do indireto livre. Uma coisa ou outra. E aqui não está em jogo apenas uma questão de estilo: são dois modos opostos de entender a literatura. No

---

<sup>43</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 219.

primeiro caso, prevalece uma concepção didática, segundo a qual um romance é acima de tudo um meio para transmitir uma mensagem ética unívoca e explícita (e de regra muito severa). No segundo caso, a mensagem torna-se implícita, e às vezes quase inadvertida.<sup>44</sup>

Para Moretti, o indireto livre surge para mesclar as vozes da personagem e do narrador, evitando as intervenções didáticas deste e enunciando, desse modo, uma “mensagem implícita”, “quase inadvertida”. O caso machadiano, especialmente o das narrativas da segunda fase, é justamente este das mensagens implícitas e inadvertidas em detrimento de qualquer didatismo. Leiamos este fragmento de *Quincas Borba*:

E mirando a carta, de um e outro lado, perguntava-lhe pelo conteúdo. Oh! O conteúdo! Que iria ali escrito dentro daquele papel homicida? Perversidade, luxúria, toda a linguagem do mal e da demência, resumidas em duas ou três linhas. Ergueu-a ante os olhos, para ver se podia ler alguma palavra; o papel era grosso; não se podia ler nada. Ao lembrar-se que o portador, dando por falta da carta, voltaria a procurá-la, meteu-a atrapalhadamente no bolso, e correu para dentro.<sup>45</sup>

Nessa cena, outra vez o discurso indireto livre cumpre o seu papel misturando a voz do narrador com a de Rubião, uma vez que ambos podem estar questionando “que iria ali escrito dentro daquele papel homicida”. A voz narrativa, colada ao ponto de vista de Rubião, arma a cena de tal modo que acreditamos ser exatamente essas as indagações do ex-professor, mas, se atentarmos para o trecho, podemos pôr em dúvida a origem de tais questionamentos.

Para Moretti, no romance do século sério, o narrador onisciente cede espaço ao aparecimento do discurso indireto livre, e em *Quincas Borba* deparamos com um narrador que confirma a tese, pois faz uso desse recurso ao longo do desenvolvimento da narrativa. Assim, esse peculiar narrador machadiano desestabiliza o conceito de narrador onisciente, demonstrando em várias passagens que não conhece tão bem assim tudo o que ocorre com as suas personagens, como podemos testemunhar na leitura deste trecho:

A luz do fósforo deu à cara do major uma expressão de escárnio, ou de outra coisa menos dura, mas não menos adversa. Rubião sentiu correr-lhe um frio pela espinha. **Teria ouvido? Visto? Adivinhado? Estava ali um**

<sup>44</sup> MORETTI, Franco. “O século sério.” Tradução de Denise Bottmann. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 856.

<sup>45</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 318.

**indiscreto, um mexeriqueiro? A cara do homem explicava este ponto; em todo caso, era mais seguro crer no pior.** Aqui temos o nosso herói como alguém que, depois de navegar cosido com a praia, longos anos, achasse um dia entre as ondas do alto-mar; felizmente o medo também é oficial de idéias, e deu-lhe ali uma, lisonjear o interlocutor. Não hesitou em achá-lo gracioso e interessante, e dizer-lhe que tinha uma casa às suas ordens, na praia de Botafogo, número tantos.<sup>46</sup>

A narração dessa cena na qual o Major Siqueira surpreende Rubião e Sofia com as mãos presas sob o luar corrobora com a tese de que o conceito de onisciência narrativa é posto em xeque nesse romance machadiano, pois o narrador, ao invés de relatar todos os pontos de vista sobre o encontro, joga para o leitor perguntas que resultam em um suspense ainda maior em relação ao desfecho do episódio. Desse modo, não estamos diante de um narrador que tudo sabe e tudo julga, mas de um narrador de outro feitio, como comprova este outro trecho:

Fez-se o passeio à Tijuca, sem outro incidente mais que uma queda do cavalo, ao descerem. **Não foi Rubião que caiu, nem o Palha, mas a senhora deste, que vinha pensando em não sei quê,** e chicoteou o animal com raiva; ele espantou-se e deitou-a em terra. Sofia caiu com graça. Estava singularmente esbelta, vestida de amazona, corpinho tentador de justeza. Otelo exclamaria, se a visse: “Oh! Minha bela guerreira!”. Rubião limitara-se a isto, ao começar o passeio: “A senhora é um anjo!”.<sup>47</sup>

Eis aqui um exemplo de que este narrador não titubeava em demonstrar que não tinha a pretensão da onisciência, pois, além do recurso ao discurso indireto livre, ainda anunciava que não conhecia toda a intimidade das personagens. Nessa última cena, a voz narrativa não relata ao leitor o que Sofia estava pensando no momento da queda do cavalo. Ninguém sabe, nem saberá. Haveria modo mais preciso de colocar em cena uma mulher enigmática como ela? Pois foi dessa maneira que Machado de Assis fez desse romance uma obra que, de certo modo, desafia as convenções realistas de sua época, conforme análise de Luís Augusto Fischer:

Como se sabe, uma das regras da narração realista daquele tempo é a onisciência, a capacidade de saber tudo o que se passa com todo e qualquer personagem, seja em suas ações ou em sua intimidade psicológica. O narrador realista de terceira pessoa sabe mais do que cada personagem, porque pode dizer o que vai acontecer com ele dias depois e pode relatar o

<sup>46</sup> Id., *ibid.*, p. 255-256. (grifo nosso)

<sup>47</sup> Id., *ibid.*, p. 366. (grifo nosso)

que se passa em suas reações, ainda nem compreendidas pelo próprio personagem. Pois bem: Machado faz seu narrador realista *não saber coisas que ele, pela convenção realista, deveria saber*.<sup>48</sup>

O narrador de *Quincas Borba* não esconde que não é detentor da verdade, de tal modo que acaba desestabilizando exatamente a noção de onisciência narrativa. Enquanto na romanesca ultramarina, como em *O primo Basílio*, a onisciência das narrativas já vinha sendo estremecida com o estilo indireto livre, em *Quincas Borba*, Machado de Assis dá forma ao desafio às convenções realistas por meio do intenso recurso ao discurso indireto livre e à composição de uma voz narrativa de uma terceira pessoa um tanto suspeita.

### 5.2.3 AS MULHERES MACHADIANAS, FIGURAS MORAIS

Como já tratamos na seção referente à crítica machadiana, mais especificamente, no ensaio destinado à discussão sobre *O primo Basílio*, um dos juízos negativos de Machado de Assis à obra de Eça de Queirós diz respeito à forma como a personagem Luísa foi composta, pois, para o escritor brasileiro, quando comparada com a Eugênia Grandet, de Balzac, ela mais parecia um títere do que uma “pessoa moral” ou, conforme as palavras do próprio crítico, “a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral”.<sup>49</sup> Para Machado, portanto, a personagem de Eça se diferencia da heroína de Balzac porque nesta “há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos interessa e prende”.<sup>50</sup>

Assim como já enunciamos no primeiro capítulo, a crítica de Machado se constrói acerca do argumento de que a esposa de Jorge não possui uma personalidade complexa a ponto de apresentar suscetibilidades psicológicas diante dos acontecimentos apresentados ao longo do enredo. Para o autor de *Quincas Borba*, ela “resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxá-la como matéria inerte que é”.

<sup>51</sup> Assim, na leitura de Machado, falta a Luísa uma personalidade que a impedisse de ser

<sup>48</sup> FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008, p. 182.

<sup>49</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” [1878]. In:\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1234.

<sup>50</sup> MACHADO DE ASSIS, loc. cit.

<sup>51</sup> Id., *ibid.*, p. 1235.

guiada por ações alheias, uma vez que, após Juliana tomar a posse das comprometedoras cartas, “o cordel que move a alma inerte de Luísa passa das mãos de Basílio para as da criada”<sup>52</sup> e, conseqüentemente, ela “não tem remorsos, tem medo”.<sup>53</sup>

Podemos concluir, portanto, que três anos antes de publicar *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado reclamava uma personagem densa em seu universo psicológico, tendo em vista que, conforme análise de *Dom Casmurro*, “por contemplar o mundo das relativizações, a visão de Machado não admite unilateralidade”.<sup>54</sup> Isso porque, no romance de 1899, a esposa de Bento Santiago encarna a ambigüidade, a malícia e a complexidade feminina, não necessariamente nessa ordem, pois:

Capitu, pelo contrário, satisfaz os quesitos da individuação. A menina sabe a diferença entre compensações imaginárias e realidade, e não tem apreço pelas primeiras. Em país tão sentimental, ainda mais em se tratando de mocinhas, deve-se assinalar o incomum dessa iniciativa machadiana de estudar a beleza, a aventura e a tensão próprias ao uso da razão.<sup>55</sup>

Para Schwarz, Capitu representa uma ruptura com a noção de feminilidade associada ao sentimentalismo que se contenta com as compensações imaginárias. Capitu busca, com o uso da razão, a concretização de seus desejos. E nisso ela é a terceira da estirpe machadiana, uma vez que “a vontade que pulsa em toda a obra do criador de Virgília, Sofia e Capitu (três expressões estupendas da “vontade de viver”) não tem nada de metafísico, nem governa o mundo das coisas e dos homens como força oculta e demiurga”.<sup>56</sup> Ou seja, antes de Capitu, Virgília e Sofia já tinham protagonizado páginas nas quais elas racionalmente guiavam as suas escolhas, a despeito de viverem em uma sociedade patriarcal. Cada uma a sua maneira recusou a posição de títere, incorporando figuras morais que desnorream os homens que cruzavam o caminho delas. Prova disso é a seguinte passagem de *Quincas Borba*:

<sup>52</sup> MACHADO DE ASSIS, loc.cit.

<sup>53</sup> Id., *ibid.*, p. 1236.

<sup>54</sup> CHAVES, Flávio Loureiro. “Para a leitura de *Dom Casmurro*”. In: *O amor na literatura*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992, p. 75.

<sup>55</sup> SCHWARZ, Roberto. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 24.

<sup>56</sup> REALE, Miguel. *A filosofia na obra de Machado de Assis*: com uma “Antologia filosófica de Machado de Assis”. São Paulo: Pioneira, 1982, p. 15.

- Sabe que estou formando uma comissão de senhoras? – perguntou ela.
- Não sabia; para quê?
- Não leu a notícia daquela epidemia numa cidade das Alagoas?  
Contou-lhe haver ficado tão penalizada, que resolveu logo organizar uma comissão de senhoras, para pedir esmolas. A morte da tia interrompeu os primeiros passos; mas ia continuar, passada a missa do sétimo dia. E perguntou que lhe parecia.
- Parece-me bem. Não há homens na comissão?
- Há só senhoras. Os homens apenas dão dinheiro – concluiu rindo.  
Rubião, de cabeça, subscreveu logo uma quantia grossa, para obrigar os que viessem depois. Era tudo verdade. Era também verdade que a comissão ia pôr em evidência a pessoa de Sofia, e dar-lhe um empurrão para cima. As senhoras escolhidas não eram da roda da nossa dama, e só uma a cumprimentava; mas, por intermédio de certa viúva, que brilhara entre 1840 e 1850, e conservava do seu tempo as saudades e o apuro, conseguira que todas entrassem naquela obra de caridade. Desde alguns dias não pensara em outra coisa.<sup>57</sup>

Nessa cena, Sofia, com a malícia que lhe é peculiar, responde a Rubião que “os homens apenas dão dinheiro” para a Comissão das Alagoas, numa atitude de quem conhece as artimanhas para galgar posições naquela sociedade. Assim, não foi à toa que o autor desse romance deixou o seguinte registro no prólogo à terceira edição, em 1899:

Um amigo e confrade ilustre tem teimado comigo para que dê a este livro o seguimento de outro. “Com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, donde este proveio, fará você uma trilogia, e a Sofia de *Quincas Borba* ocupará exclusivamente a terceira parte.” Algum tempo cuidei que podia ser, mas relendo agora estas páginas concluo que não. A Sofia está aqui toda. Continué-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado.<sup>58</sup>

Se pensarmos nessa ideia de uma trilogia na qual os dois primeiros volumes seriam as *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, a personagem antecessora de Sofia seria Virgília, aquela mesma que trai Lobo Neves com Brás Cubas sem abrir mão de seu matrimônio com um homem de posição. Virgília pode, talvez, ser considerada uma precursora de Sofia quando o assunto é ambiguidade e malícia feminina, ainda que a esposa de Cristiano Palha não chegue a colocar em prática alguns de seus desejos. O prólogo de Machado nos indica ainda a recusa do autor em dar continuidade a Sofia, pois, em sua concepção, ela está toda em *Quincas Borba*. Sendo assim, Capitu seria uma terceira realização da galeria

---

<sup>57</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 312.

<sup>58</sup> Id., *ibid.*, p. 215.

machadiana de personagens femininas que trazem para os seus romances as suas “pessoas morais”.

Convém, no entanto, lembrar que o pano de fundo de “Eça de Queirós: *O primo Basílio*” é composto pelo debate sobre a literatura real/naturalista, da qual o romancista português seria discípulo e à qual Machado de Assis apresenta alguma reserva. Assim, não bastasse a reivindicação de uma Luísa mais complexa em sua personalidade, Machado ainda questiona a validade do erotismo apresentado na obra de Eça, assumindo, por momentos, uma postura moralista em sua análise.

Para Machado, “o mais grave, o gravíssimo”<sup>59</sup> desse romance eciano residia no fato de a narrativa apresentar como medula da composição “o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas”<sup>60</sup>, ao gosto de um realista intenso e completo. De qualquer modo, não nos interessa aqui decidir quem tinha razão nesta polêmica acerca da composição de Luísa, mas comparar a análise realizada por Machado em 1878 com a criação de Sofia. Isso porque no romance publicado em 1891 o autor traz ao público uma figura feminina que incorpora a Luísa reivindicada por ele na ocasião da crítica ao romance de Eça de Queirós, como aponta a análise de Araripe Júnior:

Tudo isto, porém, encontra explicação nas repugnâncias do autor da obra. Machado de Assis é incapaz de entregar uma heroína sua à lógica brutal da respectiva organização. Onde E. Zola forçosamente colocaria uma cena de canibalismo amoroso e o desespero da burguesa que não soube conter os arrancos da luxúria, ele põe um grito de nobreza e um pudor ilógico de mulher perversa e mal casada, cujos transportes domésticos se traduzem ordinariamente em permitir que o esposo erga-lhe o roupão e oscule a perna, no próprio lugar em que a meia de seda incide com a carne rósea e acetinada.<sup>61</sup>

Na interpretação de Araripe Júnior, Machado de Assis realiza, com uma perversa e mal casada Sofia, o reverso do erotismo naturalista, uma vez que ele acrescenta uma nobreza e um “pudor ilógico” nas páginas de *Quincas Borba*. E ele não está errado, pois não encontramos, ao longo de todo o romance, uma linha sequer que explore “os arrancos da

---

<sup>59</sup> Id., *ibid.*, p. 1236.

<sup>60</sup> Id., *ibid.*, p. 1236-1237.

<sup>61</sup> ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. [1892] “Quincas Borba II”. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 370.



luxúria”. De qualquer modo, para iniciar o nosso esforço comparativo, faz-se necessária a leitura do fragmento no qual o narrador de *O primo Basílio*, pela primeira vez, descreve Luísa:

Conheceu Luísa no verão, à noite, no Passeio. Apaixonou-se pelos seus cabelos louros, pela sua maneira de andar, pelos seus olhos castanhos muito grandes. No inverno seguinte foi despachado, e casou. Sebastião, o seu íntimo, o bom Sebastião, o Sebastião, tinha dito, com uma oscilação grave da cabeça, esfregando vagarosamente as mãos.

– Casou no ar! Casou um bocado no ar!

Mas Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa: tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias de seu macho: e aquele serzinho louro e meigo veio dar à sua casa um encanto sério.<sup>62</sup>

Ao atentarmos para a descrição empreendida pelo narrador, podemos perceber nesse fragmento que o modo como Luísa é inserida no texto privilegia a descrição de seu aspecto físico e de seus atributos como dona de casa por meio de uma linguagem com nítidas inspirações naturalistas, uma vez que ela era “como um passarinho amiga do ninho e das carícias de seu macho”. Além disso, de antemão, há indícios de que Jorge não conhece bem a sua mulher, já que ele teria casado “no ar”. Para efeito de comparação, portanto, leiamos agora uma das primeiras aparições de Sofia em *Quincas Borba*:

As senhoras casadas eram bonitas; a mesma solteira não devia ter sido feia, aos vinte e cinco anos; mas Sofia primava entre todas elas.

Não seria tudo o que o nosso amigo sentia, mas era muito. Era daquela casta de mulheres que o tempo, como um escultor vagaroso, não acaba logo, e vai polindo ao passar dos longos dias. Essas esculturas lentas são miraculosas; Sofia rastejava os vinte e oito anos; estava mais bela que aos vinte e sete; era de supor que só aos trinta desse o escultor os últimos retoques, se não quisesse prolongar ainda o trabalho, por dois ou três anos.

Os olhos, por exemplo, não são os mesmos da estrada de ferro, quando o nosso Rubião falava com o Palha, e eles iam sublinhando a conversação... Agora, parecem mais negros, e já não sublinham nada; compõem logo as coisas, por si mesmos, em letra vistosa e gorda, e não é uma linha nem duas, são capítulos inteiros. A boca parece mais fresca. Ombros, mãos, braços são melhores, e ela ainda os faz ótimos por meio de atitudes e gestos escolhidos. Uma feição que a dona nunca pôde suportar – coisa que o próprio Rubião achou a princípio que destoava do resto da cara –, o excesso de sobrancelhas – isso mesmo, sem ter diminuído, como que lhe dá ao todo um aspecto mui particular.

Traja bem: comprime a cintura e o tronco no corpinho de lã fina cor de castanha, obra simples, e traz nas orelhas duas pérolas verdadeiras – mimo que o nosso Rubião lhe deu pela Páscoa.

<sup>62</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio* [1878]. São Paulo: Núcleo, 1993, p. 15.

A bela dama é filha de um velho funcionário público. Casou aos vinte anos com este Cristiano de Almeida e Palha, zangão da praça, que então contava vinte e cinco. O marido ganhava dinheiro, era jeitoso, ativo, e tinha o faro dos negócios e das situações. Em 1864, apesar de recente no ofício, adivinhou – não se pode empregar outro termo –, adivinhou as falências bancárias.<sup>63</sup>

Encontramos nessa narração uma mulher de vinte e oito anos, filha de funcionário público, esposa de um zangão da praça, e dona de olhos negros “que compõem logo as coisas” em capítulos inteiros, mas, sobretudo, podemos depreender dessa primeira apresentação substancial de Sofia que ela, além de ser bela, possui olhos atentos a tudo que lhe rodeia. Mais adiante, no capítulo LI, os mesmos olhos de Sofia são por ela mesma culpados por seduzir o herdeiro de Quincas Borba:

A culpa eram as atenções especiais com o homem, carinhos, lembranças, obséquios familiares, e, na véspera, aqueles olhos tão longamente pregados nele. Se não fosse isso... Ia-se assim perdendo em reflexões multiplicadas. Tudo a aborrecia, plantas, móveis, uma cigarra que cantava, um rumor de vozes, na rua, outro de pratos, em casa, o andar das escravas, e até um pobre preto velho que, em frente à casa dela, trepava com dificuldade um pedaço de morro. As cautelas do preto buliam-lhe com os nervos.<sup>64</sup>

Eis um modo singular de dar complexidade à personagem, pois a mesma Sofia que “movia tão-somente os olhos, que sabia bonitos, fitando-os ora no marido, ora no interlocutor”<sup>65</sup> no capítulo XXI e, no capítulo XXXV, surgia com olhos negros que compunham capítulos inteiros é a protagonista dessa cena que acabamos de ler, na qual entre aborrecida e culpada por ter “aqueles olhos tão longamente pregados” em Rubião, se vê contrariada inclusive com o andar das escravas e com a dificuldade de um “pobre preto velho” em subir um pedaço de morro. Eis um modo oblíquo de apresentar uma personagem burguesa em plena Corte brasileira em tempos de escravidão, talvez porque:

Uma das grandes diferenças entre Eça e Machado de Assis residia na forma como ambos viam os heróis. Para Machado de Assis, para figurar num

---

<sup>63</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 248.

<sup>64</sup> Id., *ibid.*, p. 270.

<sup>65</sup> Id., *ibid.*, p. 236.

romance, uma mulher tinha de ser excepcional. Para Eça, pelo contrário, a mulher podia ser, e era até conveniente que fosse banal.<sup>66</sup>

De certa forma, podemos enxergar a personagem Luísa como representativa de um tipo de mulher, mais especificamente, de uma mulher criada dentro dos horizontes românticos e burgueses do século XIX em Portugal. Ela personifica a boa moça, educada para o casamento e para as virtudes de um lar burguês, pois o seu sentimento em relação a Jorge não deixa dúvida de que ela gosta de fazer parte da instituição familiar, ainda que, no fundo, tenha também expectativas de uma vida sentimental repleta de aventura, como podemos verificar neste excerto:

As recordações da véspera redemoilhavam-lhe na alma a cada momento, como as folhas que um vento de outono levanta a espaços de um chão tranqüilo: certas palavras dele, certos ímpetos, toda a maneira de amar... E ficava imóvel, o olhar afogado num fluido, sentindo aquelas reminiscências vibrarem-lhe muito, docemente, nos nervos da memória. Todavia a lembrança de Jorge não a deixava; tivera-a sempre no espírito, desde a véspera; não a assustava, nem a torturava; estava ali, imóvel mas presente, sem lhe fazer medo, nem lhe trazer remorso; era como se ele tivesse morrido, ou estivesse tão longe que não pudesse voltar, ou a tivesse abandonado! Ela mesmo se espantava de se sentir tão tranqüila. E todavia impacientava-a ter constantemente aquela idéia no espírito, impassível, como uma obstinação espectral; punha-se instintivamente a acumular as justificações. Não fora culpa sua. Não abrira os braços a Basílio voluntariamente!... Tinha sido uma “fatalidade”: fora o calor da hora, o crepúsculo, uma pontinha de vinho talvez... Estava doida, decerto. E repetia consigo as atenuações tradicionais: não era a primeira que enganara seu marido; e muitas era apenas por vício, ela fora por paixão... Quantas mulheres viviam num amor ilegítimo e eram ilustres, admiradas! Rainhas mesmo tinham amantes. E ele amava-a tanto!... Seria tão fiel, tão discreto! As suas palavras eram tão cativantes, os seus beijos tão estonteadores!... E enfim que lhe havia de fazer agora? *Já agora!*...<sup>67</sup>

Em conformidade com a observação de Machado de Assis em sua crítica, a leitura desse trecho do romance demonstra que Luísa não sente medo nem remorso ao pensar em Jorge após a concretização do adultério, pois, ao invés disso, ela, em uma tentativa de justificar para si mesma a traição, exime-se de qualquer culpa, uma vez que o marido encontrava-se distante. Indo ainda mais além no esforço de justificar o ocorrido, ela transferia a causas alheias a motivação daquela fatalidade: “o calor da hora, o crepúsculo, uma pontinha

<sup>66</sup> MÓNICA, Maria Filomena. *Vida e obra de José Maria Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 185.

<sup>67</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio* [1878]. São Paulo: Núcleo, 1993, p. 115-116.

de vinho talvez...”. Assim, essa passagem da narrativa serve como uma luva à tese de que, para Eça de Queirós, convinha que “a mulher fosse banal”<sup>68</sup>, uma vez que Luísa se irmana a outras que, antes dela, já haviam traído seus maridos, concluindo que “rainhas mesmo tinham amantes”. Logo, a banalidade de Luísa poderia ser intencional, pois ela estaria, desse modo, representando todo um conjunto de mulheres que, por trás de uma aparência respeitável, nutriam anseios luxuriosos, talvez suscitados e fomentados pelo nocivo hábito da leitura:

Luísa espreguiçou-se. Que seca ter de se ir vestir! Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada, e adormecer! Ou numa rede de seda, com as janelas cerradas, embalar-se, ouvindo música! Sacudiu a chinelinha; esteve a olhar muito amorosamente o seu pé pequeno, branco como leite, as veias azuis, pensando numa infinidade de coisinhas: – em meias de seda que queria comprar, no farnel que faria a Jorge para a jornada, em três guardanapos que a lavadeira perdera... Tornou a espreguiçar-se. E saltando na ponta do pé descalço, foi buscar ao aparador por detrás de uma compota um livro um pouco enxovalhado, veio estender-se na *voltaire*, quase deitada, e, com o gesto acariciador e amoroso dos dedos sobre a orelha, começou a ler, toda interessada. Era *A Dama das Camélias*. Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês.<sup>69</sup>

Logo no primeiro capítulo de *O primo Basílio*, a narrativa põe em cena uma Luísa leitora, com direito a uma assinatura na Baixa e que, em meio ao tédio, buscou *A Dama das Camélias*, livro que estava escondido detrás de uma compota. Essa cena é sucedida por um resumo da vida de Luísa como leitora, pois é então que somos informados de que ela era assídua às obras de Walter Scott, bem como de que “havia uma semana que se interessara por Margarida Gautier”.<sup>70</sup> Por fim, o encerramento da cena:

Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que acabou as páginas da *Dama das Camélias*. E estendida na *voltaire*, com o livro caído no regaço, fazendo recuar a película das unhas, pôs-se a cantar baixinho, com ternura a ária final de *La Traviata*.

*Addio, del passato...*

Lembrou-lhe de repente a notícia do jornal, a chegada do primo Basílio...

<sup>68</sup> MÓNICA, Maria Filomena. *Vida e obra de José Maria Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 185.

<sup>69</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio* [1878]. São Paulo: Núcleo, 1993, p. 17.

<sup>70</sup> Id., *ibid.*, p. 18.

Um sorriso vagaroso dilatou-lhe os beicinhos vermelhos e cheios. – Fora o seu primeiro namoro, o primo Basílio! Tinha ela então dezoito anos! Ninguém o sabia, nem Jorge, nem Sebastião...<sup>71</sup>

A leitura da história, às escondidas, de Margarida Gautier e o fato de cantarolar baixinho a ária final de *La Traviata* abrem caminho para que o pensamento de Luísa se dirija para Basílio, seu primeiro amor, também inconfesso. Ou seja, o leitor começa, com informações culturais, a obter sinais de que a mocinha de Eça de Queirós pode vir a cometer o adultério. Temos, portanto, a literatura como indício do desvio moral de Luísa, roteiro que quase se repete em *Quincas Borba*, uma vez que, no desenrolar do romance de Machado de Assis, Sofia também passa a ser leitora, conforme a narração do capítulo CLXI, transcrito na íntegra:

Sofia resignou-se à reclusão. Já agora tinha a alma tão confusa e difusa como o espetáculo exterior. Todas as imagens e nomes perdiam-se no mesmo desejo de amar. É justo dizer que ela, quando regressava desses estados de consciência vagos e obscuros, tentava fugir-lhes e guiava o espírito para diverso assunto; mas sucedia-lhe como aos que têm sono e forcejam por velar: os olhos fecham-se de cada vez que espertam, e tornam a espertar para se fecharem outra vez. Afinal, deixou a vista da chuva e do nevoeiro; estava cansada, e, para repousar, foi abrir as folhas do último número da *Revista dos Dois Mundos*. Um dia, no melhor dos trabalhos da comissão das Alagoas, perguntara-lhe uma das elegantes do tempo, casada com um senador.

– Está lendo o romance de Feuillet, na *Revista dos Dois Mundos*?

– Estou – acudiu Sofia –; é muito interessante.

Não estava lendo, nem conhecia a revista; mas, no dia seguinte, pediu ao marido que a assinasse; leu o romance, leu os que saíram depois, e falava de todos os que lera ou ia lendo. Abertas as folhas daquele número, e acabada uma novela, Sofia recolheu-se ao quarto e atirou-se à cama. Passara mal a noite, não lhe custou pegar no sono – profundo, largo e sem sonhos –, exceto para o fim, em que teve um pesadelo. Estava diante da mesma parede de cerração daquele dia, mas no mar, à proa de uma lancha, deitada de bruços, escrevendo com o dedo na água um nome – *Carlos Maria*. E as letras ficavam gravadas, e, para maior nitidez, tinham os sulcos de espuma. Até aqui nada havia que atordoasse, a não ser o mistério; mas é sabido que os mistérios dos sonhos parecem fatos naturais. Eis que a parede da cerração se rasga, e nada menos que o próprio dono do nome aparece aos olhos de Sofia, caminha para ela, toma-a nos braços e diz-lhe muitas palavras de ternura, análogas às que ela, alguns meses antes, ouvira ao Rubião. E não a afligiram, como as deste; ao contrário, escutou-as com prazer, meio caída para trás, como se desmaiasse. Já não era lancha, mas carruagem, onde ela se ia com o primo, mãos presas, namorada de uma linguagem de ouro e sândalo.

---

<sup>71</sup> Id., *ibid.*, p. 18.

Também aqui não há que aterre. O terror veio quando a carruagem parou, muitos vultos mascarados a cercaram, mataram o cocheiro, arrancaram as portinholas, apunhalaram Carlos Maria e deitaram o cadáver ao chão. Depois, um deles, que parecia ser o chefe de todos, tomou o lugar do defunto, tirou a máscara e disse a Sofia que se não assustasse, que ele a amava cem mil vezes mais que o outro. Logo em seguida, pegou-lhe nos pulsos e deu-lhe um beijo, mas um beijo úmido de sangue, cheirando a sangue. Sofia soltou um grito de horror e acordou. Tinha ao pé do leito o marido.

– Que foi? – perguntou ele.

– Ah! – respirou Sofia. – Gritei, não gritei?

Palha não respondeu nada; olhava à toa, pensava em negócios. Então um receio assaltou a mulher, se haveria efetivamente falado, murmurado alguma palavra, um nome qualquer – o mesmo que escrevera na água. E logo, espreguiçando os braços para o ar, fê-los cair sobre os ombros do marido, cruzou as pontas dos dedos na nuca, e murmurou meio alegre, meio triste:

– Sonhei que estavam matando você.

Palha ficou enternecido. Havê-la feito padecer por ele, ainda que em sonhos, encheu-o de piedade, mas de uma piedade gostosa, um sentimento particular, íntimo, profundo – que o faria desejar outros pesadelos, para que o assassinassem aos olhos dela, e para que ela gritasse angustiada, convulsa, cheia de dor e de pavor.<sup>72</sup>

Nesse capítulo, podemos verificar que Sofia, diferentemente de Luísa, não era leitora desde jovem, mas passara a ser quando a leitura começou a fazer parte de sua estratégia de ascensão social, como podemos testemunhar na leitura desse último trecho. Ela começou a ler os folhetins da *Revista dos dois mundos* pela necessidade imposta pelo convívio com as outras senhoras elegantes da sociedade, como esta esposa de um senador. Nessa cena, ela, com uma alma em que “todas as imagens e nomes perdiam-se no mesmo desejo de amar” e sofrendo a tristeza de ter lido a carta da recém-casada Maria Benedita, termina a leitura de uma novela, recolhe-se ao quarto e dorme.

Ao dormir, Sofia tem um pesadelo que, mais uma vez, confirma que “o desvario embora, lá tem seu método”<sup>73</sup>, pois ela sonha que está escrevendo o nome de Carlos Maria no mar quando a cerração some, e ele aparece e “diz-lhe muitas palavras de ternura, análogas às que ela, alguns meses antes, ouvira ao Rubião”, em seguida, “já não era lancha, mas carruagem, onde ela se ia com o primo, mãos presas, namorada de uma linguagem de ouro e sândalo”. O idílio termina quando o cocheiro e Carlos Maria são mortos por um terceiro homem, que diz amá-la “cem mil vezes mais que o outro” ao assumir o lugar de Carlos Maria e dar-lhe “um beijo úmido de sangue, cheirando a sangue”. Ao fim, Sofia desperta ao lado de

<sup>72</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 384-385.

<sup>73</sup> Id., *ibid.*, p. 331.

Palha e mente a ele que tinha tido um pesadelo em que ele morria, este, por sua vez, fica satisfeito em vê-la padecer por ele.

Se há, de fato, algum método no desvario, esse pesadelo de Sofia, ironicamente narrado após a narrativa apresentá-la como leitora, parece realizar os desejos ocultos da amada de Rubião, pois ela estava triste com a viagem de núpcias do “vadio egoísta e enfatuado, que a convidou um dia à valsa do adultério e a deixou sozinha no meio do salão”.<sup>74</sup> Sendo assim, tanto Luísa quanto Sofia representam ficcionalmente o mau exemplo das leitoras, problematizado por Marisa Lajolo e Regina Zilberman:

São, assim, os próprios livros de ficção que endossam a reprovação da leitura romanesca ao pintar — com as cores do escândalo — as consequências. Nem todas as leituras, porém, são censuradas, mas sobretudo a que as mulheres fazem; sob esse aspecto, elas se particularizam enquanto leitoras — o substantivo definindo-se pelo gênero feminino — e leitoras sobre as quais recaem suspeita e desconfiança.<sup>75</sup>

Seja em *O primo Basílio* ou em *Quincas Borba*, a leitura é percebida como desencadeadora de pensamentos adúlteros das personagens centrais dos romances, com a diferença de que, no primeiro, Luísa concretiza seus desejos, enquanto, na obra machadiana, Sofia fica a bailar sozinha a valsa do adultério. Resguardadas as diferenças de cada um dos romances, em ambos as personagens femininas sofrem o fato de pertencerem a sociedades regidas pela moral burguesa, já que:

O século do romance não foi muito benevolente com as mulheres, pelo menos entre alguns de seus principais representantes. Seja em Balzac, Flaubert, José de Alencar, Zola, Tostoi ou mesmo em Eça e Machado de Assis, todas, inevitavelmente, pagaram um preço doloroso por ocuparem uma posição estratégica dentro da ânsia de pureza despertada, contraditoriamente, com a ascensão dos valores burgueses.<sup>76</sup>

De maneira diversa tanto em *O primo Basílio* quanto em *Quincas Borba* deparamos com figuras femininas que pagaram o preço de pertencerem ao seu tempo. Isso porque justamente

<sup>74</sup> Id., *ibid.*, p.382.

<sup>75</sup> LAJOLO, Marisa, ZILBERMAN, Regina. *Das tábuas da lei à tela do computador: a leitura em seus discursos*. São Paulo: Ática, 2009.

<sup>76</sup> CARVALHO, João Carlos de. “A mulher e a morte no romance do século XIX”. Disponível em: <[http://www.uff.br/feuffrevistaquerubim/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6&Itemid=6](http://www.uff.br/feuffrevistaquerubim/index.php?option=com_content&view=article&id=6&Itemid=6)>. Acesso em: 18 jan. 2012, p. 7.

um dos pontos mais atacados por Machado de Assis na sua crítica ao romance eciano aparece nesse romance sob uma nova roupagem, tendo em vista que encontramos em *Quincas Borba* a temática da traição como uma sombra que paira ao longo do desenvolvimento do enredo, mas que nunca se realiza. Assim, existia uma sintonia temática entre Eça de Queirós e Machado de Assis, uma vez que:

Luísa, leitora de obras românticas, idealizava de tal forma a vida que terminou por enxergar em Basílio um vetor para a realização de suas fantasias romanescas. Na construção de Luísa-leitora, o narrador exprimiu, ao mesmo tempo, uma crítica às obras de devaneio do romantismo e a um certo tipo de leitura feminina. Também Machado de Assis, nos seus textos sobre *O primo...*, preocupou-se com os efeitos das leituras femininas do próprio livro sobre “as castidades inadvertidas” (*O Cruzeiro*, OC, 30 abril, 1878).

Não deixa de ser curioso o fato de haver entre o criticado (Eça de Queirós) e o crítico (Machado de Assis) uma sorte de sintonia temática, com os sinais inadvertidos. Para Eça, o prejudicial às relações matrimoniais seria a leitura feminina de textos românticos, apartados da realidade; para Machado, ao contrário, seria a leitura de textos que figurariam o torpe, “o aspecto servil das coisas mínimas e ignóbeis” (OC, 16 abr.1878), como os do realismo-naturalista de sua época.<sup>77</sup>

As personagens leitoras, tanto para Eça de Queirós quanto para Machado de Assis, incorporavam a crítica de seus autores em relação aos hábitos de leitura da época, respectivamente, aos textos românticos e aos real-naturalistas. Assim, enquanto Luísa concretiza o adultério em cenas repletas de sensualismo, com a Sofia de *Quincas Borba*, o autor brasileiro, diferentemente do realizado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, compõe um texto no qual cria expectativas quanto à possibilidade de adultério tanto em suas personagens quanto em seus leitores. A temática do adultério surge nesse romance machadiano de tal modo que, ao cabo, todos restam frustrados diante de um final em que o cruzeiro parece divertir-se assistindo a tudo, pois “está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens”.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> NASCIMENTO, José Leonardo do. *O Primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, p. 126.

<sup>78</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 418.



### 5.3 *Quincas Borba*, uma leitura nada séria de *O primo Basílio*

A análise aqui empreendida tratou de acompanhar as modificações realizadas por Machado de Assis no texto de *Quincas Borba* entre a versão do folhetim e a versão em livro publicada em 1891, bem como as peculiaridades de seu realismo, expressas com um modo próprio de trazer para as páginas de sua literatura um estilo analítico não descritivo, a impossibilidade da onisciência e personagens femininas complexas. Como a prosa machadiana é densa e repleta de possibilidades de leitura, não houve a pretensão de investigar a fundo todas as prováveis relações intertextuais presentes no romance *Quincas Borba* com *O primo Basílio*, mas especialmente aquelas mais eloquentes para a reflexão acerca do tratamento formal dedicado por Machado de Assis ao seu romance de 1891.

Como vimos, o século XIX foi, conforme a tese de Franco Moretti, o período em que a seriedade burguesa configurou-se formalmente no gênero romanesco por meio da presença crescente dos preenchimentos narrativos, bem como do estilo analítico e do discurso indireto livre, dentre outros expedientes. Assim, o Oitocentos teria marcado a forma do romance com os mesmos traços com os quais vinha marcando a vida social de então. Se no contexto europeu as narrativas de Balzac e Flaubert, por exemplo, traziam para o texto literário a seriedade burguesa mediante a apresentação formal de seus romances, por que não poderíamos olhar com a lente morettiana para as obras de autores periféricos ao contexto das obras analisadas por ele em seu estudo?

Eça de Queirós e Machado de Assis são, portanto, considerados periféricos porque o ensaio de Moretti traz para o centro de sua análise textos de autores que produziam no eixo França–Grã-Bretanha–Alemanha e também porque, no panorama europeu, Portugal situava-se em uma posição periférica social e economicamente, e o Brasil, conseqüentemente, encontrava-se na periferia da periferia. Assim, a nossa análise procura perceber como a seriedade burguesa aparece nos romances desses dois prosadores de porte na cultura lusófona e, além disso, como *Quincas Borba* dialoga não apenas com o contexto da seriedade burguesa da forma romanesca, mas também com a obra *O primo Basílio*.

Como já tratamos anteriormente, *O primo Basílio*, romance publicado por Eça de Queirós em 1878, provocou intenso debate entre a crítica literária, tanto na brasileira quanto na portuguesa, uma vez que essa obra mobilizou o público leitor dos dois países. Diante do êxito de público alcançado por essa obra do autor português, Machado de Assis não passou

incólume, já que veio a público problematizar questões estéticas presentes no romance mediante a veiculação de duas intervenções críticas que causaram celeuma na intelectualidade da época. Os textos críticos de Machado de Assis suscitam algumas interrogações que orientam a análise desenvolvida na presente discussão, uma vez que podemos perceber na narrativa de *Quincas Borba* uma provável relação intertextual com o mesmo romance que foi polemicamente criticado por ele.

Assim, antes mesmo de realizar a virada em sua trajetória de romancista com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis elaborou uma espécie de mapeamento estético de suas futuras obras. Por isso alguns dos expedientes narrativos incorporados ao texto de *Quincas Borba* parecem dialogar intimamente não apenas com a crítica do autor ao *O primo Basílio*, como também com o próprio texto desse romance eciano. Eis o que podemos acompanhar na síntese expressa no quadro a seguir:

<b>O século sério na forma do romance (Eça de Queirós)</b>	<b>O século sério na forma do romance (Machado de Assis)</b>
Discurso indireto livre	Discurso indireto livre
Impessoalidade, neutralidade narrativa	Peculiaridade de uma voz narrativa, que se revela pessoal e intrometida
Precisão	Imprecisão
Conduta de vida regular e metódica	Conduta de vida regular e metódica
Distanciamento emotivo	Envolvimento emotivo
Monarquia, economia agrária: estilo analítico-descritivo, caricatura	Império, latifúndio, escravismo: ausência de sobriedade, inconstância, falta de contenção, humor
Seriedade como confiabilidade, método, ordem, clareza, <i>realismo</i>	Inconfiabilidade, método do desvario
Preenchimentos dignificados	Intromissões do narrador, digressões
Reprodução do cotidiano (entre séria e caricata)	Reprodução do cotidiano (digressiva e irônica)
Folhetinesco	Negação do folhetinesco
Século sério, mas nem tanto.	No Brasil, o século sério é motivo de humor.

**Quadro 3:** Comparativo de *O primo Basílio* e *Quincas Borba*.

Ao colocarmos lado a lado os dados resultantes da leitura comparativa dos dois romances de que estamos tratando, podemos notar alguns índices eloquentes para o esforço de compreensão da configuração textual de cada uma dessas obras publicadas em pleno século da seriedade burguesa. Isso se dá porque deslocamos o ponto de vista de Moretti em direção de narrativas publicadas com sucesso de público e crítica em Portugal e no Brasil. Assim, no ir e vir entre as constatações referentes a um e outro, é possível compreender, logo de saída,

que aquela seriedade burguesa percebida por Moretti surge com novas nuances tanto no romance de Eça de Queirós quanto no de Machado de Assis.

Além disso, podemos ler uma intertextualidade nas páginas de *Quincas Borba* com *O primo Basílio* mediante a interpretação do desenvolvimento do enredo, bem como da maneira como são resolvidas na própria forma do romance algumas concepções literárias defendidas por Machado em sua crítica ao romance de Eça. Dentre elas, encontra-se o recurso ao discurso indireto livre, no qual, conforme James Wood:

Existe mais um refinamento do estilo indireto livre – que podemos chamar de ironia do autor – quando qualquer distância entre a voz do autor e a voz do personagem parece sumir, quando a voz do personagem parece se amotinar e se apoderar de toda a narração.<sup>79</sup>

Uma vez considerada a ironia como um refinamento do discurso indireto livre, a prosa de *Quincas Borba* pode ser entendida como uma variação do aproveitamento desse estilo de discurso, tendo em vista que nesse romance tanto o discurso indireto livre quanto a ironia estão presentes ao longo de todo o desenvolvimento do texto. Ou seja, Machado adere ao estilo indireto livre sem abrir mão de dar-lhe uma feição própria, como constatou Câmara Júnior:

Dentro dessas idéias, pode-se talvez concluir que o discurso indireto livre, em escritores de língua portuguesa em que é evidente o sinete dos Zolas e dos Flauberts, indica o uso de um galicismo sintático – consciente ou inintencional. Outro parece-me, porém, dever ser a ilação diante de Machado de Assis. Embora se admita ainda aqui um empréstimo à técnica literária francesa (e neste caso também inglesa), é óbvio que o processo se amoldou às exigências de uma linguagem vernácula e inconfundivelmente pessoal.<sup>80</sup>

Ainda que ambos os autores tenham recorrido ao discurso indireto livre, cada um desenvolveu o expediente ao seu modo nos romances de que estamos tratando, uma vez que há diferença entre a prosa muitas vezes caricata de Eça de Queirós e a narração carregada de ironia composta por Machado de Assis. De todo modo, tanto Eça quanto Machado deram feição nova ao expediente em voga no romance sério do Oitocentos. No entanto, a comparação entre essas duas obras nos possibilita enxergar mais claramente as diferentes

---

<sup>79</sup> WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: CosacNaify, 2011, p. 33.

<sup>80</sup> CÂMARA JÚNIOR, J. Mattoso. *Ensaio machadiano*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1962, p. 32.

formas com que foram tratados os expedientes do romance da seriedade burguesa por esses dois autores na periferia do romance sério europeu.

Enquanto o romance eiliano é narrado por um narrador de terceira pessoa onisciente, que desenvolve uma prosa caracterizada pela impessoalidade e pelo ocultamento de sua personalidade, o romance machadiano, em contrapartida, é narrado por um narrador de terceira pessoa marcado pela peculiaridade de não se manter oculto, bem como pelo fato de não se apresentar onisciente. Sendo assim, a leitura de *O primo Basílio* proporciona ao leitor o contato com uma narração marcada pelo distanciamento emotivo da voz narrativa e pela busca da precisão, enquanto a leitura de *Quincas Borba* leva o leitor ao encontro de um romance assinalado pelo envolvimento emotivo do narrador e pela imprecisão da narrativa.

Assim como o estilo indireto livre foi explorado de maneira diversa por Eça de Queirós e Machado de Assis, também a conduta de vida regular e metódica apresentada pelas personagens – traço característico da romanesca séria apresentado por Moretti – delineou-se singularmente nos dois romances em apreço. Se os romances analisados por Franco Moretti incorporavam a seriedade burguesa de suas respectivas sociedades, *O primo Basílio* trazia em suas páginas um estilo analítico-descritivo que representava a pequena burguesia da capital de um país monarquista e ainda agrário. Daí o tom caricaturesco de uma narrativa que, embora orientada pela procura da “seriedade como confiabilidade, método, ordem, clareza, *realismo*”<sup>81</sup>, acabou resultando em uma manifestação distinta da seriedade burguesa em voga nas outras literaturas europeias consideradas por Moretti em sua análise. Assim, ainda que este romance de Eça de Queirós apresente preenchimentos dignificados e uma estrutura folhetinesca, o leitor encontra nele uma reprodução entre séria e caricata do cotidiano da burguesia portuguesa de então.

Uma vez que *O primo Basílio* representa ficcionalmente um século nem tão sério assim, o *Quincas Borba* de Machado de Assis também destoa daqueles romances examinados por Moretti, tendo em vista que o século XIX brasileiro não favorecia a seriedade burguesa, pois ainda vivia em um contexto em que vigoravam o Império, o latifúndio e o escravismo. Por isso, por mais que esse romance machadiano traga em sua forma expedientes comuns à romanesca séria do Oitocentos, como o narrador de terceira pessoa e o discurso indireto livre, ele representa a leitura de Machado daquele período mediante, dentre outros fatores, a

---

<sup>81</sup> MORETTI, Franco. “O século sério.” Tradução de Denise Bottmann. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 846.

peculiaridade de uma voz narrativa que não se oculta, mas, pelo contrário, envolve-se com a trama que está desenvolvendo.

Nesse romance machadiano não encontramos a precisão e o distanciamento emotivo próprios dos romances da seriedade burguesa, mas a imprecisão e o envolvimento de um narrador que desenvolve o enredo com um outro método. Isso porque, em um país com uma economia sustentada pelo latifúndio e pelo escravismo, só restam a ausência de sobriedade, a inconstância, a falta de contenção e o humor. Ou seja, ao romance da “seriedade como confiabilidade, método, ordem, clareza, *realismo*”<sup>82</sup>, o autor fluminense apresenta, em contrapartida, *Quincas Borba*: um romance orientado pela inconfiabilidade e pelo método do desvario.

Em meio à narrativa desse romance, o narrador enuncia mais de uma vez que o “desvario embora, lá tem seu método!”<sup>83</sup>, registrando em um só tempo o método presente nos devaneios de Rubião e também – por que não? – o método próprio com que a obra foi elaborada. Ao insistir na alusão a esse fragmento de *Hamlet*, talvez esse narrador tivesse ciência de que a reprodução digressiva e irônica do cotidiano – engendrada por uma trama conduzida por suas reiteradas intromissões e digressões – poderia parecer estranha em tempos de romances compostos mediante preenchimentos dignificados, os quais resultavam, por sua vez, na reprodução séria do cotidiano burguês. Portanto, no romance publicado por Machado de Assis em 1891, o século XIX brasileiro não deixa vez para a seriedade burguesa.

Como já discutimos no segundo capítulo do presente trabalho, em sua atividade como crítico literário, Machado de Assis problematizou alguns expedientes narrativos adotados por Eça de Queirós em *O primo Basílio*, mas principalmente trouxe à baila a discussão sobre o caráter negativo de Luísa, que seria, para ele, “antes um títere do que uma pessoa moral”.<sup>84</sup> Ao analisarmos como se estabelece a intertextualidade crítica de *Quincas Borba* com o romance eciano, podemos notar que o autor fluminense utilizou-se de um modo singular de estabelecer um diálogo intertextual com o romance de Eça, sobretudo no que diz respeito a Luísa. Leiamos a seguinte passagem do romance machadiano:

---

<sup>82</sup> Id., *ibid.*, p. 846.

<sup>83</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 331.

<sup>84</sup> Id. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” [1878]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1234.

Rubião viu-os ir, entrou, meteu-se na sala, e ainda uma vez leu o bilhete de Sofia. Cada palavra dessa página inesperada era um mistério; a assinatura uma capitulação. *Sofia* apenas; nenhum outro nome da família ou do casal. *Verdadeira amiga* era evidentemente uma metáfora. Quanto às primeiras palavras: *Mando-lhe estas frutinhas para o almoço* respiravam a candidez de uma alma boa e generosa. Rubião viu, sentiu, palpou tudo pela única força do instinto e deu por si beijando o papel – digo mal, beijando o nome, o nome dado na pia de batismo, repetido pela mãe, entregue ao marido como parte da escritura moral do casamento, e agora roubado a todas essas origens e posses para lhe ser mandado a ele, no fim duma folha de papel... Sofia! Sofia! Sofia!<sup>85</sup>

Nesse trecho, a voz narrativa parece ironizar o romantismo de Rubião, pois a maneira como se apresenta a narração demonstra que o próprio narrador compõe o romance de tal modo que parece se divertir com os apelos sentimentais do mineiro. A impressão causada é de que o narrador observa e narra o romantismo da sua personagem de um ponto de vista superior a qualquer sentimentalismo. Ou seja, há uma complexa equação, na qual a narrativa em tom sentimental parece ironizar o tom mesmo do texto, ou, conforme análise de Leopoldo Oliveira:

Pode-se dizer de *Quincas Borba*, principalmente em sua segunda versão, o mesmo que Pierre Bordieu (1996) assevera a respeito de *Uma rosa para Emily*, de Faulkner: é um romance que rompe com os hábitos de leitura do senso comum, trabalhando com os mesmos hábitos; mas não somente, no caso machadiano.<sup>86</sup>

Além disso, e o que nos interessa sobretudo é que, por mais estranho que possa parecer, Rubião pode representar um contraponto machadiano a Luísa de Eça, já que em *Quincas* é ele quem alimenta o desejo de protagonizar uma traição, ainda que seja com a mulher de um amigo. Indo um pouco mais além, podemos considerar que o ex-professor, um homem em vias do enlouquecimento, apresenta um comportamento semelhante ao de Luísa, pois no romance machadiano é ele a personagem penalizada por enxergar romanticamente os fatos.

Não bastasse a similitude da visão romântica de Luísa e Rubião, há ainda o fato de que é o interiorano quem cria no terreno das ilusões um enredo que, ironicamente, pode lembrar o romance entre Luísa e Basílio. Isso porque, uma vez real a história do envolvimento entre

---

<sup>85</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 247.

<sup>86</sup> OLIVEIRA, Leopoldo. O. C. de. “As metamorfoses na estrutura narrativa entre as versões A e B”. In: BARBIERI, Ivo (Org.). *Ler e reescrever o Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003, p. 45.

Sofia e Carlos Maria, ela seria parecida com a das personagens ecianas, uma vez que Carlos Maria também era um rapaz vaidoso e sedutor, que se opõe ao marido dedicado ao trabalho (Palha/Jorge). É preciso, no entanto, ressaltar a diferença de que Palha, em conformidade com as mudanças sociais no contexto brasileiro da segunda metade do século XIX, buscava a ascensão social com o investimento no novo cenário capitalista fluminense, enquanto Jorge era um engenheiro, trabalhador, sem ambições maiores do que a manutenção do seu pertencimento à pequena burguesia lisboeta.

Contrariando a ideia defendida por alguns críticos, como John Gledson e Ana Cláudia Suriani da Silva, de que os leitores não se deixam enganar como Rubião com o episódio da carta e com a anedota do cocheiro, a nossa leitura se orienta na direção de perceber em *Quincas Borba* uma releitura crítica de alguns expedientes trabalhados por Eça em *O primo Basílio*, dentre eles, a exploração da temática do adultério. Vejamos:

Nisto passou um rapaz alto, que a cortejou sorrindo e vagarosamente. Sofia cortejou-o também um pouco espantada da pessoa e da ação.

“Quem é esse sujeito?”, pensou ela.

E entrou a cogitar donde é que o conhecia, porque, em verdade, a cara não lhe era estranha, nem as maneiras, nem os olhos plácidos e grandes. Onde é que o teria visto? Percorreu várias casas, sem acertar com a verdadeira; afinal pensou em certo baile – no mês anterior – em casa de um advogado que fazia anos. Era isso; viu-o lá, dançaram uma quadrilha, por simples condescendência dele, que não dançava nunca; lembrava-se de lhe ter ouvido muitas palavras agradáveis, relativamente à beleza da mulher, que, dizia ele, consistia principalmente nos olhos e nos ombros. Os dela, como sabemos, eram magníficos. E quase não tratou de outro assunto – os ombros e os olhos –; a propósito de uns e outros contou várias anedotas sucedidas com ele, algumas sem interesse, mas falava tão bem! E o assunto era tão dela! É verdade; lembrava-se agora que, apenas ele a deixou, Palha veio ter com ela, sentou-se na cadeira, ao lado, e disse-lhe o nome do rapaz, porque ela não ouvira bem à pessoa que lho apresentara: era Carlos Maria – o próprio do almoço do nosso Rubião.<sup>87</sup>

A leitura desse excerto do capítulo LII comprova que o narrador tenta orientar a expectativa do leitor para a suposição de um enlace amoroso entre Sofia e Carlos Maria, uma vez que podemos acompanhar a marca das primeiras impressões causadas pelo rapaz, bem como a composição de um quadro que favorece a leitura de um possível triângulo amoroso, visto que, mal Carlos Maria sai de cena, Palha senta ao lado da esposa. Assim, esse mesmo capítulo encerra-se com o seguinte texto:

---

<sup>87</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 270-271.

– É a primeira figura do salão – disse-lhe o marido com orgulho de ver que se ocupara tanto tempo com ela.

– Entre os homens – explicou Sofia.

– Entre as senhoras és tu – acudiu ele mirando-se no colo da mulher e circulando depois os olhos pela sala, com uma expressão de posse e domínio que a mulher já conhecia e que lhe fazia bem.

Quando acabou de recordar tudo, já iria longe o rapaz; ao menos, foi uma interrupção na série de tédios que lhe tomavam a alma. Tinha uma dor nas costas, que se calara por instantes. Voltou logo, teimosa, aborrecida. Sofia reclinou-se na cadeira e fechou os olhos. Quis ver se passava pelo sono, mas não pôde. Os pensamentos eram tão teimosos como a dor, e ainda mais ruins que ela. De quando em quando um bater de asas, rápido, quebrava o silêncio: eram as pombas de uma casa vizinha que tornavam ao pombal. Sofia a princípio abriu os olhos, umas duas vezes; depois, acostumou-se ao rumor e deixou-os fechados, a ver se dormia. Passado algum tempo, ouviu passos na rua e levantou a cabeça, supondo que era Carlos Maria que regressava; era um carteiro que lhe trazia uma carta da roça. Entregou-lha em mão. Ao sair do jardim, tropeçou o carteiro no pé de um banco e caiu de bruços, espalhando as cartas no chão. Sofia não pôde conter o riso.<sup>88</sup>

No encerramento desse capítulo, podemos ler que, no momento em que Sofia tentava desviar os pensamentos de Carlos Maria, surge um carteiro, que, por sua vez, acaba caindo e espalhando as cartas pelo chão. Ou seja, desde então, há uma associação perceptível entre a história dos dois e a presença de cartas no plano textual. Assim, o mesmo assunto que foi polemizado pelo Machado crítico em sua leitura da obra de Eça aparece em *Quincas* ao longo de grande parte do texto, embora seja de um modo bem diferente daquele em que as cartas surgem na trama de Luísa e Basílio, pois “o ‘expediente da carta’ em *Quincas Borba* não é uma pista de um enredo possível; é uma contrapista, ao contrário de *O primo Basílio*, no qual Eça ‘leva a sério’ o episódio, sem a ironia e a malícia machadianas”.<sup>89</sup>

Se o narrador vai deixando pelo texto as contrapistas, o leitor, por seu turno, pode ou não cair nelas, uma vez que o romance não encerra uma única leitura possível, mas abre o leque para diversas interpretações. De todo modo, é inegável que o narrador faz questão de explorar bem as expectativas de Sofia em relação ao rapaz, como podemos perceber em mais este trecho:

---

<sup>88</sup> Id., *ibid.*, p. 271.

<sup>89</sup> SERPA, Elisa. “O narrador cético na segunda versão”. In: BARBIERI, Ivo (Org.). *Ler e reescrever o Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003, p. 68.



“A noite era clara; fiquei cerca de uma hora entre o mar e a sua casa. A senhora aposto que...”

Quando Sofia pôde arrancar-se de todo à janela, o relógio de baixo batia nove horas. Zangada, arrependida, jurou a si mesma, pela alma da mãe, não pensar mais em semelhante episódio. Considerou que não valia nada; o erro foi deixar que o rapaz chegasse ao fim dos seus atrevimentos. Verdade é que, procedendo assim, evitou algum grande escândalo, porque ele era capaz de a acompanhar até a cadeira e dizer-lhe o resto ao pé de outras pessoas. E o resto repetia-se ainda uma vez na memória dela, como um trecho musical teimoso, as mesmas palavras, e a mesma voz: “A noite era clara; fiquei cerca de uma hora...”<sup>90</sup>

Com a leitura do capítulo LXXIII, podemos testemunhar que, ainda que tentasse não pensar em Carlos Maria, os pensamentos de Sofia mostravam-se insistentes, de tal modo que poderia estar delineando-se a possibilidade de uma paixão. Entretanto, nos capítulos subsequentes, o leitor é colocado a par da encenação do rapaz, uma vez que ele despertou, na manhã seguinte ao baile, arrependido das palavras ditas a Sofia, a tal ponto que “chegou a pensar em retificar o que dissera, logo que estivesse com Sofia, mas reconheceu que a emenda era pior que o soneto, e que há bonitos sonetos mentirosos”.<sup>91</sup> Eis o ponto no qual convém a lembrança de que os indícios fornecidos pelo narrador sinalizam sempre em duas direções, não deixando outra posição ao leitor do que aquela em que se encontra um andarilho diante de uma encruzilhada. É isso, mas também pode ser aquilo e, justo no momento em que o leitor pode passar a acreditar na impossibilidade de um envolvimento entre os dois, surge a seguinte passagem do capítulo LXXV:

A derradeira delas foi a da recente Sofia; escutou-a ainda namorado, mas sem o alvoroço do princípio, porque a lembrança das outras donas, pessoas de qualidade, diminuía agora a importância desta. Contudo, não podia negar que era mui atrativa e que valsava perfeitamente. Chegaria a amar com força? Nisto apareceu-lhe outra vez a mentira da praia. Levantou-se aborrecido da cama.

“Que diabo me mandou dizer semelhante coisa?”

Tornou a sentir o desejo de restabelecer a verdade; e desta vez mais seriamente que da outra. Mentir, pensava ele, era para os lacaios e seus congêneres.

Daí a meia hora, trepava ao cavalo e saía de casa, que era na Rua dos Inválidos. Catete adiante, lembrou-se que a casa de Sofia era na Praia do Flamengo; nada mais natural que torcer a rédea, descer uma das ruas perpendiculares ao mar e passar pela porta da valsista. Achá-la-ia talvez à janela; vê-la-ia corar, cumprimentá-lo. Tudo isto passou pela cabeça ao

<sup>90</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 296.

<sup>91</sup> Id., *ibid.*, p. 297.

rapaz, em poucos segundos; chegou a dar um jeito à rédea, mas a alma – não o cavalo –, a alma empinou; era ir muito depressa atrás dela. Deu outro jeito à rédea, e continuou o passeio.<sup>92</sup>

No terceiro capítulo desta tese, já analisamos o trecho em que o narrador expõe o ponto de vista de Carlos Maria em relação à declaração dele à mulher de Palha em meio a uma valsa, expondo-nos que, após ter-se demonstrado arrependido das palavras ditas a Sofia e ter cogitado desmenti-las, ele “não podia negar que era mui atrativa e que valsava perfeitamente”. Ou seja, à medida que sinaliza o desinteresse do rapaz, esse narrador ruma em via oposta, revelando que o sentimento do primo de Dona Fernanda pode ser mais complexo do que poderíamos pensar, uma vez que ele, além de reconhecer a beleza e a dança de Sofia, ainda se questiona se ela “chegaria a amar com força”. Não bastasse isso para que as pistas fossem passíveis de leituras diversas, o encerramento desse capítulo ainda nos mostra que, ao sair a cavalo, o rapaz pensou em passar diante da porta de Sofia, mas a alma do rival de Palha e Rubião empinou porque “era ir muito depressa atrás dela. Deu outro jeito à rédea, e continuou o passeio”. Ou seja, há neste trecho do romance, mais uma vez, indícios polivalentes.

Desse modo, seria tão claro assim o engano de Rubião ao sofrer o ciúme que o levou a perseguir a costureira de Sofia e a enfrentar a amada com a carta destinada a Carlos Maria em mãos? Retomando a expressão de Gledson já registrada aqui, talvez o “leitor de carne e osso”<sup>93</sup>, ao identificar-se com a ilusão do herdeiro de Quincas, tenha apenas percebido a dupla orientação das pistas com as quais a história é narrada. Sendo assim, o capítulo CVI, aquele do célebre puxão de orelha do narrador em seus leitores, ao contrário do que afirma Gledson, pode destinar-se, sim, ao público leitor real. Leiamos, então, o 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 do Rubião, não do pobre cocheiro, que não proferiu nomes, não chegou sequer a contar uma anedota verdadeira. É o que terias visto, se leses 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

<sup>92</sup> Id., *ibid.*, p. 298.

<sup>93</sup> GLEDSON, John. “*Quincas Borba – Um romance em crise*”. “*Quincas Borba – Um romance em crise*”. *Machado de Assis em linha*, número 8, dez.2011, p.34. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.net/revista/index.asp>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

do que sonha a tua filosofia – ruas transversais, onde o tálburi podia ficar esperando.<sup>94</sup>

Ao acompanharmos a primeira parte desse capítulo, podemos notar que o narrador, ao referir-se ao leitor por meio dos adjetivos “desorientado” e “confuso”, parece ter ciência de que o leitor pode ter seguido as pistas deixadas esparsa e ambigualmente ao longo do enredo. Isso nos leva a pensar na possibilidade de que, em *Quincas Borba*, assim como veio a acontecer posteriormente em *Dom Casmurro*, os indícios apontam para duas direções, de tal modo que o leitor de *Quincas* pode cair na mesma cilada narrativa armada por Bento Santiago, pois, ao escolher uma única leitura, estará desprezando a complexidade da exposição empreendida pela voz narrativa. É nesse sentido que se direciona a análise de Luiz Costa Lima:

E, logo depois, declarando seu endereço, a mesma costureira faz Rubião recordar o episódio do furtivo encontro dos amantes, que o cocheiro acabara de lhe relatar. O leitor ficará quase tão perturbado quanto o enciumado Rubião e, muito embora o curso da narrativa deixe claro que os amantes do cocheiro não poderiam ter sido Sofia e Carlos Maria, a técnica da contrapista desorientadora já estava suficientemente amadurecida no autor. Como se ele para si se dissesse: se o narrador comumente dá a mão ao leitor e o ajuda no bom entendimento, por que não complicarmos as coisas e não fingirmos cumprir a convenção, enquanto o desmentimos?<sup>95</sup>

Há, portanto, a possibilidade de o leitor optar pela interpretação do texto que incita a expectativa de um caso amoroso entre Sofia e Carlos Maria, e devemos levar em conta que essa leitura talvez seja resultante da sua própria experiência de leitura, uma vez que a temática do adultério, da paixão proibida, é bastante frequente nos romances do século XIX. Não contente em chamar o leitor de “desorientado” e “confuso”, o narrador ainda o iguala a Rubião ao apontar a calúnia arquitetada por ambos. No entanto, se a calúnia de um pode ser justificada pela perícia do narrador ao lidar com pistas enganosas, bem como pelo seu horizonte de leituras, a do outro, talvez possa ser explicada pelo fato de Rubião, ironicamente, incorporar os trejeitos sentimentais das personagens românticas.

Indo um pouco mais além no argumento, poderíamos dizer que Rubião é uma Luísa eciana em versão masculina, tendo em vista os desejos românticos de ambos, porque,

---

<sup>94</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 327.

<sup>95</sup> LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 87.

enquanto ela se entrega a uma aventura com o seu primeiro amor, ele alimenta delírios amorosos com uma paixão à primeira vista. Cada um a seu modo, portanto, lê romanticamente os acontecimentos que lhes sucedem. Contudo, é importante salientar a diferença entre um e outro, pois aquilo que, em *O primo Basílio*, dita o cerne do enredo, em *Quincas Borba*, é motivo de riso do narrador, que desabona personagem e leitor numa só tacada. Ou, segundo Barbieri:

Especialmente na cena do *coupé*, mas também na anedota do cocheiro (cap. LXXXIX), que leva Rubião a atravessar a cidade em busca do secreto endereço dos supostos encontros amorosos entre Sofia e Carlos Maria, Machado está expressamente revirando o romance pelo avesso e plantando falsas pistas que induzem o leitor a descaminhos de leitura. Na verdade, o narrador se diverte às custas da ingenuidade de Rubião e da credulidade do leitor, acusando a ambos de calúnia; pois, apressados, tomaram a anedota ao pé da letra ao invés de lê-la na pauta aberta da ficcionalidade.<sup>96</sup>

A ingenuidade de Rubião e a credulidade do leitor servem de mote para o riso do narrador, que parece divertir-se ao acusar o leitor de ter esperanças folhetinescas quanto ao desenvolvimento do texto. Esse riso parece ganhar força à medida que Rubião vai enlouquecendo, pois então cai a ficha do leitor de que ele compartilhou ilusões não apenas com um caluniador, mas com um doido que julgava ser Napoleão III. A essa altura, o leitor, tendo suas expectativas desmentidas e ridicularizadas, entende que está diante de um romance singular cuja trama, conforme leitura de Gabriela Betella, “preenche as exigências realistas, e vai um pouco além delas, permitindo a negação das expectativas de forma até agressiva, como acontece na narrativa de *Esaú e Jacó*”.<sup>97</sup> Eis o que é possível testemunharmos neste outro fragmento de *Quincas Borba*:

“Não posso, não devo”, ia dizendo a si mesmo, “não é bonito ir adiante. Também é verdade que, a rigor, não sou autor de nada: ela é que, desde muito, me anda desafiando. Pois que desafie agora! Sim, é preciso resistir-lhe... Emprestei o dinheiro quase sem pedido, porque ele precisava muito e eu devia-lhe obséquios; as letras, sim, as letras foi ele que me pediu que assinasse, mas não me pediu mais nada. Sei que é honrado, que trabalha muito; o diabo da mulher é que fez mal em meter-se de permeio, com os lindos olhos e a figura... Que admirável figura, meu pai do céu! Hoje então

<sup>96</sup> BARBIERI, Ivo (Org.). “Um romance de muitas leituras”. In: *Ler e reescrever o Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003, p. 35.

<sup>97</sup> BETELLA, Gabriela Kvacek. *Narradores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, Nankin Editorial, 2007, p. 40.

estava divina. Quando o braço dela roçava no meu, à mesa, apesar da minha manga...”

Confuso, incerto, ia a cuidar na lealdade que devia ao amigo, mas a consciência partia-se em duas, uma increpando a outra, a outra explicando-se, e ambas desorientadas...<sup>98</sup>

Se atentarmos para o modo como a crise de consciência de Rubião é narrada, é possível percebermos que o narrador define o estado mental do mineiro como confuso e desorientado, uma vez que ele encontrava-se dividido entre a lealdade ao amigo e os lindos olhos da mulher dele. Assim, o ex-professor estava tão confuso e desorientado ao experimentar a paixão por Sofia quanto fica o leitor ao deparar com o capítulo CVI e perceber que as suas expectativas foram desmentidas por um narrador que o acusa, justamente, de confuso e desorientado. Ou seja, o narrador caracteriza Rubião e o leitor com a mesma adjetivação.

Não devemos esquecer-nos de observar que, ao negar as expectativas de seus leitores, o autor poderia ter em vista a intertextualidade sagaz e irônica que toma posição diante do que era corrente nos romances de então. É o caso da passagem do capítulo CVI, na qual o narrador ironiza o fato de o leitor não ter desconfiado do modo como a história foi apresentada pelo cocheiro: “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”.<sup>99</sup> Agora, leiamos:

A carruagem parou ao pé de uma casa amarelada, com uma portinha pequena. Logo à entrada um cheiro mole e salobro enojou-a. A escada, de degraus gastos, subia ingrementemente, apertada entre paredes onde a cal caía, e a umidade fizera nódoas. No patamar da sobreloja, uma janela com um gradeadozinho de arame, parda do pó acumulado, coberta de teias de aranha, coava a luz suja do saguão. E por trás de uma portinha, ao lado, sentia-se o ranger de um berço, o chorar doloroso de uma criança.<sup>100</sup>

Na comparação dessa passagem do romance de Eça com a descompostura do narrador machadiano, podemos vislumbrar mais uma possível intertextualidade crítica ao romance *O primo Basílio*, já que a carruagem de Luísa parou ao pé do Paraíso, local de seus encontros

<sup>98</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 259.

<sup>99</sup> Id., *ibid.*, p. 327.

<sup>100</sup> QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio* [1878]. São Paulo: Núcleo, 1993, p. 123-124.

com Basílio. Justamente um dos pontos escolhidos pelo narrador de *Quincas Borba* para demonstrar a inverossimilhança da anedota do cocheiro aparece na cena em que Luísa chega ao Paraíso pela primeira vez. Ou seja, reside aí uma dissonância que compõe, a nosso ver, o centro da narrativa desse romance machadiano.

Voltemos, no entanto, à análise do polêmico capítulo CVI, acompanhando o seu encerramento:

– Bem; o cocheiro não soube compor. Mas que interesse tinha em inventar a anedota?

Conduzira Rubião a uma casa, onde o nosso amigo ficou quase duas horas, sem o despedir; viu-o sair, entrar o tálburi, descer logo e vir a pé, ordenando-lhe que o acompanhasse. Concluiu que era ótimo freguês; mas, ainda assim, não se lembrou de inventar nada. Passou, porém, uma senhora com um menino – a da Rua da Saúde –, e Rubião quedou-se a olhar para ela com vistas de amor e melancolia. Aqui é que o cocheiro o teve por lascivo, além de pródigo, e encomendou-lhe as suas prendas. Se falou em Rua da Harmonia foi por sugestão do bairro donde vinham; e, se disse que trouxera um moço da Rua dos Inválidos, e que naturalmente transportara de lá algum, na véspera – talvez o próprio Carlos Maria –, ou porque lá morasse, ou porque lá tivesse a cocheira, qualquer outra circunstância que lhe ajudou a invenção, como as reminiscências do dia servem de matéria aos sonhos da noite. Nem todos os cocheiros são imaginativos. Já é muito consertar farrapos da realidade.

Resta só a coincidência de morar na Rua da Harmonia uma das costureiras do luto. Aqui, sim, parece um propósito do acaso. Mas a culpa é da costureira; não lhe faltaria casa mais para o centro da cidade, se quisesse deixar a agulha e o marido. Ao contrário disso, ama-os sobre todas as coisas deste mundo. Não era razão para que eu cortasse o episódio, ou interrompesse o livro.<sup>101</sup>

Ao ler esse discurso armado contra o leitor, este, por sua vez, pode perguntar-se por que o narrador não relatou essa síntese dos acontecimentos antes. Talvez porque, desde o princípio, ele estabeleceu um jogo de mostra-esconde, que tem como resultado a possível engambelação do leitor, desorientado, confuso e desgraçado. Seria o leitor tudo isso, caso não existisse o encaminhamento dado ao texto por este narrador? O que nos interessa é que curiosamente o mesmo leitor desorientado, confuso e desgraçado tinha feito de *O primo Basílio* um sucesso de público. Desse modo, não é à toa que *Quincas Borba* descompõe não apenas o leitor, mas também os expedientes desse romance queirosiano.

Machado parece dizer, oblíqua e dissimuladamente, com o deboche do narrador no capítulo CVI, que é possível fazer um romance sem subterfúgios presentes em outras obras

<sup>101</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 327.

realistas, como em *O primo Basílio*, a saber: grandes paixões, impedimentos morais e, principalmente, sem cartas comprometedoras. O que desconcerta o leitor é que ele faz isso justamente suscitando o suspense em torno de paixões, impedimentos morais e cartas comprometedoras. Ou seja, Machado se utiliza dos recursos em voga no romance do século sério justamente para compor uma obra na qual eles são desafiados, pois, conforme análise de Franco Moretti, retomando o argumento de Roberto Schwarz:

É a isso que se referia Schwarz com “dívida externa” que se torna “complicada figura” do texto: a presença estrangeira “interfere” no próprio ato de expressão do romance. O sistema literário uno e desigual não é aqui uma simples rede externa, não permanece *fora* do texto: está bem aninhado em sua forma.<sup>102</sup>

A forma de *Quincas Borba* incorpora a leitura de Machado do “sistema literário uno e desigual” por meio do empenho em provocar o incômodo do leitor diante de uma trama que ensaia levar a sério os expedientes formais em voga à época para, em seguida, desaprovar a credulidade desse mesmo leitor. Esse mesmo manejo na abordagem das temáticas e dos recursos romanescos daquela segunda metade do Oitocentos pode ser compreendido com a análise do capítulo CXVII:

A história do casamento de Maria Benedita é curta; e, posto Sofia a ache vulgar, vale a pena dizê-la. Fique desde já admitido que, se não fosse a epidemia das Alagoas, talvez não chegasse a haver casamento; donde se conclui que as catástrofes são úteis, e até necessárias. Sobejam exemplos; mas basta um conto-zinho que ouvi em criança, e que aqui lhes dou em duas linhas. Era uma vez uma choupana que ardia na estrada; a dona – um triste molambo de mulher – chorava o seu desastre, a poucos passos, sentada no chão. Senão quando, indo a passar um homem ébrio, viu o incêndio, viu a mulher, perguntou-lhe se a casa era dela.

– É minha, sim, meu senhor; é tudo o que eu possuía neste mundo.

– Dá-me então licença que acenda ali o meu charuto?

O padre que me contou isto certamente emendou o texto original, não é preciso estar embriagado para acender um charuto nas misérias alheias. Bom Padre Chagas! – chamava-se Chagas. – Padre mais que bom, que assim me incutiste por muitos anos essa idéia consoladora, de que ninguém, em seu juízo, faz render o mal dos outros; não contando o respeito que aquele bêbado tinha ao princípio da propriedade – a ponto de não acender o charuto sem pedir licença à dona das ruínas. Tudo idéias consoladoras. Bom Padre Chagas!<sup>103</sup>

<sup>102</sup> MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. Tradução do inglês: José Marcos Macedo. In: *Novos Estudos*. CEBRAP, número 58, p.173-181, novembro 2000, p. 179.

<sup>103</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 341.

O caso do Padre Chagas sintetiza a ideia que paira ao longo do desenvolvimento da trama, pois é uma variação da máxima do filósofo Quincas Borba que anuncia: “ao vencedor, as batatas”. Sendo assim, as teses deterministas que faziam parte da estética naturalista nesse romance machadiano servem de mote tanto para o humor quanto para a seriedade do texto, já que o autor destina um tratamento singular a elas. Diferentemente de Eça de Queirós, que era, segundo Candido, “bem ajustado ao espírito do Naturalismo”<sup>104</sup>, Machado de Assis fazia do próprio desajuste com essas ideias parte fundamental do enredo desse romance, pois, vale retomarmos a exposição, ainda que a taça machadiana tenha labores de igual escola, não podemos perder de vista que ela insiste em levar outro vinho.

---

<sup>104</sup> CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 17.



## 6 “DESVARIO EMBORA, LÁ TEM SEU MÉTODO!”: A SINGULAR SERIEDADE DE *QUINCAS BORBA*

Tão logo abrimos o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, lemos a célebre dedicatória: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas”<sup>1</sup>. Portanto, logo no início da narrativa, esse fantasmagórico narrador não titubeia em anunciar ao leitor que ele está entrando em contato com uma outra espécie de romance, com um tipo de narrativa que parece arremedar a forma do romance. Em outras palavras, de antemão, o leitor já é apresentado ao fato de que essas memórias estão, o tempo todo, remetendo-nos às nossas referências acerca do gênero romanesco e da nossa noção de realidade – só que fazem isso de um modo peculiar. O riso só é provocado por esta dedicatória porque ela destoa de outras tantas que já lemos, nenhuma delas escrita por um morto.

Há, sem dúvida, uma dedicatória no texto, assim como também não questionamos a existência de um enredo narrado em seu início, meio e fim, mas tudo isso aparece deslocado, reconfigurado. Publicado em livro em 1881, *Memórias póstumas de Brás Cubas* é uma história narrada por um defunto que não demora em enunciar que a narrativa tenciona um fazer literário diferente, o qual não se contentará em cumprir as formalidades de um puro romance, e faz isso sabendo que “a gente frívola não achará nele o seu romance usual”<sup>2</sup> e que será uma obra privada da “estima dos graves e do amor dos frívolos”. Sem mais delongas, somos envolvidos em uma discussão metanarrativa orientada por um narrador que, além de hábil, demonstra ser um conhecedor do engenho literário, bem como de seus leitores. Mesmo sendo um autor-defunto, transparece ter sido um leitor íntimo da vida literária de seu tempo.

Então, temos a primeira personagem da narrativa e a mais importante, se considerarmos que estamos tratando do narrador do romance. É assim que começamos a desvendar o neto do tanoeiro Damião Cubas: sem nenhuma descrição física, sem nenhum encadeamento de características psicológicas, sem nada disso. Iniciamos o seu conhecimento lendo o próprio em ação. Desse modo, a narrativa deste romance de 1881 elabora de outra

---

<sup>1</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 49.

<sup>2</sup> Id., *ibid.*, p. 46.

maneira as suas personagens, como podemos perceber assim que iniciamos a leitura do texto e somos seduzidos pela levada narrativa de Brás.

As personagens desse romance não são caracterizadas pelo narrador em uma apresentação que serve de bússola para o leitor conhecê-las; ao invés disso, são compostas aos poucos, por um traço aqui e outro ali. São, portanto, regidas por uma lógica diversa daquela responsável pelo romance da seriedade burguesa no Velho Continente. Há nessas memórias um outro registro, diferente do estilo analítico em que a personalidade se oculta e a língua se nivela. Para comprovar essa ideia, voltemos ao primeiro capítulo, mais especificamente ao segundo parágrafo, trecho no qual Brás começa a oferecer algumas informações sobre si:

Dito isto, expirei às **duas horas** da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns **sessenta e quatro anos**, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de **trezentos contos** e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. **Onze amigos!** Verdade é que não houve cartas nem anúncios.<sup>3</sup>

Eis aqui o modo peculiar como o narrador em questão se apresenta a seus leitores, compondo uma equação em que parece somar os algarismos resultantes de sua vida. Trata-se de um exemplo preciso de coerência entre forma literária e personalidade do narrador. Seria necessário que Brás Cubas nos informasse que ele era um irônico? Nada mais próprio de um representante da elite fluminense do século XIX do que o apreço aos algarismos, à contabilidade, seja de dividendos ou de amigos. Tudo pode ser capitalizado para um homem como esse defunto e não demoramos a perceber isso, ainda que só tenhamos essa certeza no derradeiro capítulo do romance, quando Brás faz as contas “das negativas” de sua trajetória.

Assim como o narrador nos é apresentado sutilmente por meio das artimanhas narrativas, o aparecimento de Virgília é narrado aos poucos, com a calma e os detalhes próprios de um narrador enamorado. Basta ver que há um suspense em torno da figura dela, tendo em vista que era ela a terceira senhora mencionada, e não apresentada, por Brás no capítulo inicial do livro. Leiamos:

Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei. E foi assim que cheguei à cláusula dos meus dias; foi assim que me encaminhei para o *undiscovered country* de Hamlet, sem as ânsias nem as

---

<sup>3</sup> Id., *ibid.*, p. 51. Grifo nosso.

dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego como quem se retira tarde do espetáculo. Tarde e aborrecido. Viram-me ir umas nove ou dez pessoas, entre elas três senhoras, minha irmã Sabina, casada com o Cotrim, a filha – um lírio do vale – e... Tenham paciência! Daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora. Contentem-se de saber que essa anônima, ainda que não parenta, padecia mais do que as parentas. É verdade padecia mais. Não digo que se carpisse, não digo que se deixasse rolar pelo chão, convulsa. Nem o meu óbito era coisa altamente dramática... Um solteirão que expira aos sessenta e quatro anos, não parece que reúna em si todos os elementos de uma tragédia. E dado que sim, o que menos convinha a essa anônima era aparentá-lo. De pé, à cabeceira da cama, com os olhos estúpidos, a boca entreaberta, a triste senhora mal podia crer na minha extinção. "Morto! morto!" dizia consigo. E a imaginação dela, como as cegonhas que um ilustre viajante viu desferirem o vôo desde o Ilisso às ribas africanas, sem embargo das ruínas e dos tempos, – a imaginação dessa senhora também voou por sobre os destroços presentes até as ribas de uma África juvenil... Deixá-la ir; lá iremos mais tarde; lá iremos quando eu me restituir aos primeiros anos. Agora, quero morrer tranqüilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correeiro.<sup>4</sup>

O narrador que tinha se retirado da vida como quem se retira tarde do espetáculo, vai construindo do *undiscovered country* de Hamlet a narrativa diante dos olhos dos seus leitores, uma vez que ele não esconde de ninguém que a ordenação dos fatos e da apresentação das personagens não respeita nada além da sua vontade. É ele quem dita quando é o momento apropriado de revelar quem era essa misteriosa anônima que brilha pela tristeza no leito de morte de Brás Cubas. Assim, depois de ter morrido tranqüila e metodicamente, ele então revela de quem se tratava aquela senhora:

Vejo-a assomar à porta da alcova, pálida, comovida, trajada de preto, e ali ficar durante um minuto, sem ânimo de entrar ou detida pela presença de um homem que estava comigo. Da cama, onde jazia, contemplei-a durante esse tempo, esquecido de lhe dizer nada ou de fazer nenhum gesto. Havia já dois anos que nos não víamos, e eu via-a agora não qual era, mas qual fora, quais fôramos ambos, porque um Ezequias misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis. Recuou o sol, sacudi todas as misérias, e este punhado de pó, que a morte ia espalhar na eternidade do nada, pôde mais do que o tempo, que é o ministro da morte. Nenhuma água de Juventa igualaria ali a simples saudade.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Id., *ibid.*, p. 51-52.

<sup>5</sup> Id., *ibid.*, p. 57.

Somente no sexto capítulo é que a amante do defunto-autor entra em cena, ou melhor, no quarto do moribundo. É dessa maneira que entramos em contato com a protagonista do coração de Brás, em um texto que mistura narração factual com a narração das impressões provocadas por tais fatos, composição que determina o método e a estrutura da narrativa. E a própria inserção de Virgília no texto pode nos auxiliar a perceber esse método, uma vez que, ainda no sexto capítulo, Brás relembra que, ao conversarem sobre uns amores ilegítimos, “meio secretos, meio divulgados”, ela mantinha “o aspecto das vidas imaculadas”, falando com desdém e “um pouco de indignação da mulher de que se tratava, aliás sua amiga”, enquanto Nhonhô sentia-se satisfeito, “ouvindo aquela palavra digna e forte”<sup>6</sup>. Um abismo, portanto, separa os antigos amantes, e foi justo nesse momento do reencontro dos dois que começou o delírio de Brás, narrado no sétimo capítulo.

Temos aqui um belo exemplo de uma estrutura regida pelas motivações internas de uma narrativa cujas personagens são compostas no ir e vir das memórias, dos enredos recompostos além-túmulo. Não estaríamos tratando, então, de um romance que parece negar os expedientes formais afeitos à objetividade e à seriedade burguesa com a composição dessas memórias (na dedicatória, na voz narrativa, na forma de apresentação das personagens)?

O próprio narrador dessa “obra difusa”, escrita “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, declara ao leitor que adotou “a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre”<sup>7</sup>. Isso assinala uma influência que colabora com a visão de que Machado de Assis estaria, nesse romance, desafiando a norma romanesca de seu tempo, aludindo a um romance publicado no século XVIII como referência de seu narrador, pois, segundo Ian Watt, “*Tristram Shandy* é não tanto um romance como uma paródia de romance, e, com uma precoce maturidade técnica, Sterne volta sua ironia contra muitos métodos narrativos que o novo gênero desenvolvera tão tardiamente”<sup>8</sup>. Analisando a exposição de Watt e pensando em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, não poderíamos afirmar que a postura autoral de Machado nessa narrativa parece ter reformulado o método de Sterne? É nessa linha que se orienta a leitura de Augusto Meyer:

Em *Brás Cubas* – não se esqueça – estreava o Machado da segunda fase, e em toda estréia há sempre uma demasia de cousas guardadas, que estão

---

<sup>6</sup> Id., *ibid.*, p. 59.

<sup>7</sup> Id., *ibid.*, p. 49.

<sup>8</sup> WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p. 253.

pedindo expressão imediata. Por não sei que processo de congeminção da fantasia criadora, o romance trazia no bojo uma paródia do romance; e assumia tanta importância aquele prólogo do além-túmulo, que a ação romanesca propriamente dita, a contar do capítulo nono, recuava para um plano secundário de anedota ilustrativa, ou simples episódio recortado nas memórias póstumas do herói.<sup>9</sup>

Para Meyer, a história de *Brás Cubas* compunha um romance que “trazia no bojo uma paródia do romance”, já que o prólogo que enunciava as intenções desvirtuadas do narrador póstumo assumia uma importância capaz de ofuscar “a ação romanesca propriamente dita” ou, conforme formulação de Hélio de Seixas Guimarães, “o foco de tensão desvia-se do nível do enredo para o embate do narrador com o leitor, que deixa de ser tratado como objeto de conversão para tornar-se objeto de diversão e alvo da ironia e do sarcasmo do narrador”<sup>10</sup>. Estaria, desse modo, o leitor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* sendo tratado como o leitor de Honoré Balzac e Eça de Queirós? Pelo visto, o pacto narrativo entre narrador e leitor em voga na romanesca do século XIX estava visivelmente sendo desrespeitado por um Machado de Assis consciente dos seus procedimentos estéticos.

Assim sendo, seria possível encontrarmos nas páginas do enredo de *Brás Cubas* o cotidiano sério da burguesia brasileira figurando no primeiro plano da narrativa? Havia, de fato, em solo brasileiro, uma burguesia caracterizada pela seriedade? São questões preñes de questões, mas todas elas levam ao caminho da problemática protagonizada por essas memórias póstumas. De fato, nossa burguesia era outra, bem diversa daquela que inspirava os romances sérios ultramarinos, pois, segundo enunciado de Roberto Schwarz, “a natureza do humor machadiano: os setores europeizantes da sociedade brasileira participavam sim da civilização burguesa, embora de modo peculiar, semidistanciado, que levava a invocá-la e descumpri-la alternada e indefinidamente”<sup>11</sup>.

Uma vez que os nossos setores europeizantes participavam à distância da civilização burguesa, cumprindo e descumprindo com as normas que a regiam, o humor machadiano mimetizava essa peculiaridade, tendo em vista que ele se estabelecia pela singularidade de um incessante descompasso. Assim, o humor do autor de *Quincas Borba* seguia o fluxo da nossa

<sup>9</sup> MEYER, Augusto. “O romance machadiano.” [1964]. In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 332.

<sup>10</sup> GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 177.

<sup>11</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2000, p. 43.

burguesia, que não era tão séria como a europeia. Daí a volubilidade daquele defunto-autor, a maluquice filosofante do amigo de infância Quincas Borba, enfim, a forma estranha de um romance que mais parecia um arremedo de romance.

De acordo com Schwarz, eram exatamente esses setores europeizantes da nossa elite os responsáveis pelo ritmo descontínuo no tratamento dado à forma burguesa – e séria – do romance neste livro publicado por Machado de Assis justo em um momento de maturidade de sua trajetória intelectual, como acompanhamos no capítulo referente ao seu exercício como crítico literário. Essa afirmação justifica-se, entre outras causas, porque:

O móvel da volubilidade é imediato e personalista. Seu primado impede que a norma burguesa vigore, embora não a prive de prestígio. Este é indispensável à idéia civilizada que a volubilidade machadiana faz de si, também para mostrar aos outros. Um singular estatuto – prestígio sim, mas não vigência – que rege a esfera das idéias nas *Memórias*, e é efeito direto da forma narrativa.<sup>12</sup>

Machado não apenas conhecia o panorama literário nacional, mas também parecia ciente da situação do gênero romanesco naquele período, como demonstram os próprios textos nos quais reflete sobre a literatura brasileira numa perspectiva comparativa com outras literaturas. Machado sabia de realismos e de cientificismos, e o romance de Brás Cubas deixa claro que ele, além de conhecer o sistema no qual estava fazendo literatura, a partir de 1880, tinha escolhido participar daquele panorama com uma produção que negava a adesão a sistemas preestabelecidos.

Em tempos de romances deliberadamente analíticos e impessoais e, principalmente, em tempos de distanciamento emotivo e de conduta de vida regular e metódica, o autor fluminense iluminava a cena literária brasileira com uma narrativa que representava exatamente o contrário de tudo isso. As memórias de Brás eram o reverso da moeda da seriedade burguesa em forma de romance, uma vez que nelas não encontramos os mesmos expedientes de uma narrativa que retrata um universo composto pelo *ethos* sóbrio e contido da burguesia oitocentista do Velho Mundo.

Machado de Assis comunicava com esse romance de 1881 que o projeto estético de sua romanesca seguiria por trilhos diversos daqueles em que se inspiravam autores como Eça de Queirós, assim como já prenunciava a polêmica entre ele e o romancista português em 1878. Sendo assim, tal obra significava que ele estava tateando um jeito próprio de lidar com

---

<sup>12</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2000, p. 57.

a forma romanesca em tempos de seriedade burguesa elevada a código de conduta da vida e da arte no mundo europeu. Colocada assim a situação do romance machadiano naquela segunda metade do século XIX, cabe a nós indagarmos a razão que motivou o surgimento de um texto singular como o de Machado justo em um momento em que o esperado de um artista era que ele trabalhasse as “tais preocupações de escola”<sup>13</sup> em seus textos.

O mesmo Machado de Assis que em 1858 já demonstrava reconhecer que a literatura brasileira era “vacilante sob a ação influente de uma literatura ultramarina”<sup>14</sup>, vinte anos depois, anuncia que as preocupações de escola não eram as que ele prezava em uma obra literária e – seguindo a cronologia do autor –, três anos depois, traz ao público *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Tratava-se de um romance que trazia uma espécie de síntese entre a postura de um autor que assumia criteriosamente a influência das literaturas estrangeiras na literatura nacional e a daquele outro, mais maduro, que soube dar vida a uma arte isenta da fidelidade a influências ou escolas e inspirada “por um sentimento íntimo”, que o tornou “homem de seu tempo e do seu país” ainda quando tratou “de assuntos remotos no tempo e no espaço”.<sup>15</sup>

Poderíamos até considerar que, nos romances da primeira fase de sua carreira, Machado de Assis tinha sido um “homem de seu tempo e do seu país”, pois compunha narrativas que guardavam, até mesmo em seus defeitos, o reflexo do contexto literário em que eram compostas, uma vez que, “afastando-se da tradição forte do Realismo – na qual se inspirava Alencar – e apoiando-se na literatura francesa recente, de segunda, Machado montava um dispositivo literário mais chegado à nossa realidade”<sup>16</sup>. Mais feliz do que José de Alencar ao tentar acertar a forma literária à matéria brasileira, Machado, ao escrever romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, entrou para a história literária nacional como um homem além do seu tempo e com os dois pés fincados em solo pátrio.

Machado de Assis conseguiu, na década de oitenta do século XIX, reconhecer a comicidade resultante da mania nacional de imitar a vida e a arte da capital francesa. Eis,

---

<sup>13</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” [1878]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1234.

<sup>14</sup> Id. “O passado, o presente e o futuro da literatura.” In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. [1858]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. vol. 3, p. 1004.

<sup>15</sup> Id. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade.” [1873]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1205.

<sup>16</sup> SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2007, p. 94.

então, como se deu o caráter crítico de sua narrativa, tendo em vista que ele partia das obras de primeira, ou de segunda ordem do jardim das Musas (como a portuguesa), para recompor a forma conforme o ritmo e a cadência da vida social brasileira. Trata-se de um traço característico do projeto inscrito nas páginas desse romance, como enuncia a síntese a seguir:

Entre as feições espetaculares das *Memórias* está o tratamento “temperamental” dispensado a espaço e tempo. O teor tão *absoluto* da volubilidade se deve, como não podia deixar de ser, a uma posição relativa, ou seja, ao desrespeito à convenção realista, que, embora destrutada, fica sendo a norma pressuposta. De fato, à primeira vista o narrador defunto e a manipulação “arbitrária” da cronologia configuram um insulto à verossimilhança e ao senso comum, bem como a seu correlato, o estatuto mimético da literatura. À segunda vista, a ênfase será contrária, e recairá sobre a ousadia e profundidade da mimese machadiana, que trata de apreender objetos histórico-sociais novos, organizações efetivas, de que o insulto à verossimilhança faz parte real.<sup>17</sup>

Na precisa análise de Schwarz, a volubilidade hegemônica do defunto-autor, a cronologia desajustada, assim como a própria situação de a voz narrativa ser representada por um morto significavam “um insulto à verossimilhança e ao senso comum, bem como a seu correlato, o estatuto mimético da literatura”. Assim, esse romance machadiano comunicava uma intenção contrária à lógica do romance burguês oitocentista, compondo uma literatura regida pelo acento irônico e bem-humorado, mas que, sobretudo, representou uma inovação no panorama literário brasileiro por apresentar uma posição relativa, que, por sua vez, destrutava a norma realista, a qual, mesmo sendo desrespeitada, ainda assim era “a norma pressuposta”.

Difícil é apontar cada procedimento autoral que pode ser identificado em *Memórias póstumas de Brás Cubas* como uma intertextualidade crítica dos recursos técnicos com os quais eram estruturados os romances da seriedade burguesa. São vários esses procedimentos, que incluem tanto o desabusado narrador quanto as inúmeras pequenas paródias de textos clássicos, ou até mesmo bíblicos, ou, ainda, a presença de capítulos como o que segue:

#### CAPÍTULO LXXI / O SENÃO DO LIVRO

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho,

<sup>17</sup> Id., *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2000, p. 199.



cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...

E caem! -- Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, coxo quaisquer outras belas e vistosas; e, se eu tivesse olhos, dar-vos-ia uma lágrima de saudade. Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... Heis de cair.<sup>18</sup>

Nessa passagem, lemos um narrador que reconhece, ironicamente, que o seu texto é enfadonho, para, em seguida, apontar o leitor como o maior defeito do livro. E por quê? Simplesmente porque tem consciência de que se dirige a um público leitor acostumado com as narrativas que cumpriam com as exigências da “narração direta e nutrida” e do “estilo regular e fluente”. Em resposta a esse horizonte de expectativas de seus leitores, essa voz narrativa oferecia um livro e um estilo próprios aos ébrios que, ainda que andem e parem, resmunguem e caiam, não de cair. Em outras palavras, a própria narrativa enunciava que não estava de acordo com o que era comum aos livros daquele período tão apegado ao estilo analítico e metódico dos narradores neutros e oniscientes do romance da seriedade burguesa.

Seriam as memórias de Brás Cubas elaboradas com uma narração séria e metódica do cotidiano, construída com o auxílio da técnica dos preenchimentos? Antes de mais nada, já vimos na própria dedicatória da narrativa que estamos tratando de um texto jocoso, escrito com “a tinta da galhofa e a pena da melancolia”<sup>19</sup>. Galhofa e melancolia, portanto, compõem uma dupla que já aponta para a disparidade, a volubilidade constante na narração dessas memórias. Eis aqui uma narração que não se reconhece pelo viés metódico e pelo descritivismo detalhista postos em prática pelos autores realistas. Acompanhemos a narração de um episódio cotidiano:

#### CAPÍTULO CXV / O ALMOÇO

Não a vi partir; mas à hora marcada senti alguma cousa que não era dor nem prazer, uma cousa mista, alívio e saudade, tudo misturado, em iguais doses. Não se irrite o leitor com esta confissão. Eu bem sei que, para titilar-lhe os

<sup>18</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 136.

<sup>19</sup> Id., *ibid.*, p. 49.

nervos da fantasia, devia padecer um grande desespero, derramar algumas lágrimas, e não almoçar. Seria romanesco; mas não seria biográfico. A realidade pura é que eu almocei, como nos demais dias, acudindo ao coração com as lembranças da minha aventura, e ao estômago com os acepipes de M. Prudhon...

...Velhos do meu tempo, acaso vos lembrais desse mestre cozinheiro do Hotel Pharoux, um sujeito que, segundo dizia o dono da casa, havia servido nos famosos Véry e Véfour, de Paris, e mais nos palácios do Conde Molé e do Duque de la Rochefoucauld? Era insigne. Entrou no Rio de Janeiro com a polca. . . A polca, M. Prudhon, o Tivoli, o baile dos estrangeiros, o Cassino, eis algumas das melhores recordações daquele tempo; mas sobretudo os acepipes do mestre eram deliciosos.

Eram, e naquela manhã parece que o diabo do homem adivinhara a nossa catástrofe. Jamais o engenho e a arte lhe foram tão propícios. Que requinte de temperos! que tenrura de carnes! que rebuscado de formas! Comia-se com a boca, com os olhos, com o nariz. Não guardei a conta desse dia; sei que foi cara. Ai dor! Era-me preciso enterrar magnificamente os meus amores. Eles lá iam, mar em fora no espaço e no tempo, e eu ficava-me ali numa ponta de mesa, com os meus quarenta e tantos anos, tão vadios e tão vazios; ficava-me para os não ver nunca mais, porque ela poderia tornar e tornou mas o eflúvio da manhã quem é que o pediu ao crepúsculo da tarde? <sup>20</sup>

De fato, o narrador tinha razão ao reconhecer que não era nada romanesco um homem apaixonado regalar-se à mesa com acepipes enquanto experimentava a tristeza causada pela partida da mulher por quem era apaixonado, que, por sua vez, estava acompanhando o marido em viagem de trabalho. Ele optou, no entanto, pelo relato biográfico ao invés do romanesco. Caso escolhesse a trilha do romanesco, relatando um desespero lacrimoso e confessando não ter almoçado, segundo o próprio narrador, teria logrado mexer com “os nervos da fantasia” de seu leitor, mas não estaria sendo fiel à realidade de um homem real em sua complexidade. Foi precisamente a ambiguidade de seus sentimentos que fez com que ele almoçasse “acudindo ao coração com as lembranças da minha aventura, e ao estômago com os acepipes de M. Prudhon”. Quem nunca experimentou uma mistura de sentimentos como essa que atire a primeira pedra nesse narrador que desafia a veia romântica com uma boa dose de realismo à maneira machadiana, já que temos aqui uma personagem realista em sua densidade, mesmo que a aparência do texto transpareça uma quebra com a realidade, pois:

Retomando o fio, digamos que a notação da realidade contingente, própria ao romance como forma, não tem sequência, ou melhor, não frutifica. A todo o momento a narrativa a interrompe e transforma em trampolim para um movimento de satisfação objetiva, que pode ser do narrador, das personagens ou do leitor, e se realiza à custa do real.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Id., *ibid.*, p. 173.

<sup>21</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2000, p. 52.

O nosso realismo, na leitura da pena machadiana, resultou em um romance cujo narrador não hesita em mudar o assunto da partida da amada e dos seus sentimentos em relação a ela para passar a tratar da excelência do mestre cozinheiro e de seus acepipes. Não apenas o elogia como também menciona os temperos, as carnes, as formas, chegando inclusive a lembrar da conta, que tinha sido cara. Da dor de amor aos elementos responsáveis por uma refeição memorável, o narrador não perde muito tempo, apenas transita com a rapidez com que os pensamentos erram em sua mente – o que, para Schwarz, “se realiza à custa do real”. Mas de que “real” estaria o crítico tratando? Justamente daquele que ordenava a forma das narrativas europeias daquele período. Um “real” tramado com as tintas da sobriedade, do método, da objetividade e com a moldura dos preenchimentos romanescos, ou seja, nesse romance de Machado há a expressão de um realismo menos apegado ao detalhe exterior e mais ocupado em revelar uma outra realidade, como resume a leitura de Roncari:

Para o autor carioca, a ficção ultrapassava o plano da imaginação, ela era usada também para esconder e revelar, ao mesmo tempo, uma visão aguda do real, e esta era mostrada onde ninguém pensaria em procurá-la, como se o autor a colocasse na moldura e não na tela do quadro. Na literatura de Machado, o modo de ser social é exposto com tal naturalidade, que acaba se tornando transparente, como um espelho que não refletisse e a atenção do leitor fosse desviada para os planos mais profundos, porém muitas vezes secundários, para a busca da verdade da história no fingido e inventado.<sup>22</sup>

Tudo nos leva a crer que o realismo machadiano definia-se pela sua atitude voltada ao tratamento do modo de ser social “exposto com tal naturalidade” que pudesse ser lido como um assunto ausente da sua ficção. Assim, a realidade encontra-se nas entrelinhas da moldura e não na tela do quadro ficcional. Na mesma linha, direciona-se a interpretação de Valentim Faccioli ao perceber que, nos textos machadianos, “acentuou-se a notação realista sem que a realidade tivesse a dimensão positiva do apenas visível e normal. A dimensão do real é ampla e complexa o suficiente para nele caber tudo”<sup>23</sup>. Trata-se de um realismo em que tudo cabe,

---

<sup>22</sup> RONCARI, Luiz. “Ficção e história: o espelho transparente de Machado de Assis.” In: *Revista de Literatura Brasileira Teresa*, n° 1, p. 139 a 154, 1° semestre, 2000, p. 141.

<sup>23</sup> FACIOLI, Valentim. “Várias histórias para um homem célebre: biografia intelectual.” In: BOSI, A. et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 40.

inclusive o lado impreciso do humano, como podemos acompanhar na leitura do fragmento a seguir:

Naquela noite não padeci essa triste sensação de enfado, mas outra e deleitosa. As fantasias tumultuavam-me cá dentro, vinham umas sobre outras, à semelhança de devotas que se abalroam para ver o anjo-cantor das procissões. Não ouvia os instantes perdidos, mas os minutos ganhos. De certo tempo em diante não ouvi cousa nenhuma, porque o meu pensamento, artiloso e traquinas, saltou pela janela fora e bateu as asas na direção da casa de Virgília. Aí achou no peitoril de uma janela o pensamento de Virgília, saudaram-se e ficaram de palestra. Nós a rolarmos na cama, talvez com frio, necessitados de repouso, e os dous vadios ali postos, a repetirem o velho diálogo de Adão e Eva.<sup>24</sup>

Esse trecho do romance traz o relato de Brás sobre uma noite que sucedeu a uma entrevista amorosa com Virgília, permitindo ao leitor dividir com ele toda a agitação de pensamentos fantasiosos que lhe fizeram companhia naqueles momentos. Enquanto nos conta que o seu pensamento foi ao encontro de Virgília e que ambos repetiram o velho diálogo de Adão e Eva, este narrador não separa o homem enamorado da voz narrativa, tecendo, assim, uma narrativa com uma levada ridícula, que, por sua vez, mimetiza a subjetividade de uma pessoa apaixonada. Tal equação evidencia, mais uma vez, a ruptura da estética machadiana com a comumente encontrada na tessitura dos romances oitocentistas. Isso porque, retomando Moretti, não encontraríamos em um romance tipicamente realista uma passagem como essa na qual testemunhamos as elucubrações de um narrador perdido de amor, uma vez que naquelas narrativas ultramarinas “não é tanto a objetividade que aumenta, em suma, mas a subjetividade que diminui”<sup>25</sup>.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* nos deparamos com o oposto da situação narrativa descrita por Moretti, pois a subjetividade da voz narrativa é reconhecida como genuína no próprio texto, mais especificamente, no capítulo sugestivamente intitulado “A um crítico”: “Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! É preciso explicar tudo”<sup>26</sup>. Essa consciência das

<sup>24</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 119.

<sup>25</sup> MORETTI, Franco. “O século sério.” Tradução de Denise Bottmann. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 848.

<sup>26</sup> MACHADO DE ASSIS, op.cit., p. 190.

escolhas autorais é própria de um escritor que já vinha há algum tempo pensando a arte literária nacional inserida no contexto maior da literatura ocidental.

Por isso não faz sentido creditar ao autor deste romance qualquer pretensão que não seja a de realizar na arte o que ele já tinha defendido na crítica, isto é, um realismo independente de preceitos, mas compromissado com a verdade moral de suas personagens; um realismo singular, no qual, de acordo com Schwarz, “Machado de Assis pormenorizava e apurava a dimensão não-burguesa da existência burguesa no Brasil, e a estendia ao âmbito da convenção artística, na forma generalizadora da transgressão”<sup>27</sup>. Para Schwarz, o autor fluminense extraiu a forma literária justamente da dificuldade de conciliação entre a forma burguesa do romance e “a dimensão não-burguesa da existência burguesa no Brasil”.

Enquanto o *ethos* sério da burguesia europeia figurava nas páginas da maioria dos romances que circulavam por lá, aqui, na Corte de Dom Pedro II, a transgressão convencionalmente artística por Machado parecia zombar do *modus operandi* de romancistas em dia com a ordem cientificista, ordenada, metódica, enfim, séria, da arte literária. Isso porque a narrativa de *Memórias* acabava transgredindo as mais diversas técnicas e temáticas da romanesca realista daquele Oitocentos. Ainda a respeito do trabalho realizado por Machado ao manejar a forma literária e a matéria social em suas narrativas, Leopoldo Wizbort, na corrente dos estudos de Schwarz, reforçou a tese de um realismo inerente ao desenvolvimento desigual e combinado da nação brasileira:

As inconsistências sociais, que são devidas ao mencionado desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo, migram para dentro da obra literária. São aquela matéria pré-formada, com a qual a forma ajusta suas contas. Por vezes melhor, por vezes pior. E note-se que, aqui, trata-se de realismo, com erre minúsculo, pois não mais o “Realismo” tal como formado em sua dialética europeia, como forma geral, mas sim um realismo específico, tingido por nossa realidade que, sendo periférica, exige remodelação.<sup>28</sup>

Tanto para Schwarz quanto para Waizbort, o realismo do autor de *Quincas Borba* é específico de uma realidade que, por ser periférica, exige remodelação, ou seja, um mestre na periferia do capitalismo não se contentaria em compor uma narrativa empenhada na “reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis” e menos ainda pretenderia dar

---

<sup>27</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2000, p. 185.

<sup>28</sup> WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 56.

voz a uma ficção em que “o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exaço de inventário”<sup>29</sup>. Sendo assim, o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* é uma obra autoral em que até mesmo o foco narrativo apresenta-se deslocado do comumente apresentado, pois, de acordo com Antonio Candido:

O que primeiro chama a atenção do crítico na ficção de Machado de Assis é a despreocupação com as modas dominantes e o aparente arcaísmo da técnica. Num momento em que Flaubert sistematizara a teoria do “romance que narra a si próprio”, apagando o narrador atrás da objetividade da narrativa; num momento em que Zola preconizava o inventário maciço da realidade observada nos menores detalhes, ele cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional. Era uma forma de manter, na segunda metade do século XIX, o tom caprichoso do Sterne, que ele prezava; de efetuar os seus saltos temporais e brincar com o leitor. Era também um eco do “*conte philosophique*”, à maneira de Voltaire, e era sobretudo o seu modo próprio de deixar as coisas meio no ar, inclusive criando certas perplexidades não resolvidas.<sup>30</sup>

Candido lê na ficção de Machado não apenas a “despreocupação com as modas dominantes”, mas também “o aparente arcaísmo da técnica”. É um arcaísmo meramente aparente, porque, na verdade, de arcaísmo o texto machadiano não carregava quase nada, uma vez que a sua literatura experimentava as mais variadas formas, resultando, assim, em romances e contos que impressionam pela modernidade do talhe. Caso se tratasse de uma ficção composta com técnicas arcaicas, obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* não se caracterizariam pelo livre cultivo do elíptico, do incompleto e do fragmentário. Ou ainda, como enunciou Schwarz:

Assim, há uma espécie de expansão da relação de afronta, da relação de abuso, que se refere ao leitor, às formas literárias, às personagens e, muito importante, à cultura geral disponível na época. Observe-se quanto a esse último aspecto que as *Memórias póstumas* são um livro enciclopédico, naturalmente em sentido paródico.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” [1878]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1234.

<sup>30</sup> CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 22.

<sup>31</sup> SCHWARZ, Roberto. “A novidade das *Memórias póstumas de Brás Cubas*.” In: *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 49.

Não se tratava somente de despreocupação com as modas dominantes, mas sim “de expansão da relação de afronta referente aos leitores, às personagens e [...] à cultura geral disponível na época”. O romance de Brás Cubas realizava uma narrativa que criticava, a seu modo, além do caráter improvisado da nossa burguesia, também os reflexos de uma ilustração de almanaque, que impossibilitava a realização da forma romanesca nos moldes europeus. Assim, “a miscelânea de crônica parlamentar, resenha de espetáculos, notícia de livros, coluna mundana e anedotas variadas, com intuito de recreio, compunha um gênero bem estabelecido – e de estatuto ‘pouco sério’”<sup>32</sup>. Em consonância com essa análise de Schwarz, pode ser interpretado este capítulo das *Memórias*:

#### CAPÍTULO CXXXII / QUE NÃO É SÉRIO

Citando o dito da rainha de Navarra, ocorre-me que entre o nosso povo, quando uma pessoa vê outra pessoa arrufada, costuma perguntar-lhe: "Gentes, quem matou seus cachorrinhos?" como se dissesse: –"quem lhe levou os amores, as aventuras secretas, etc." Mas este capítulo não é sério.  
33

Um capítulo assim intitulado perfaz o que a voz narrativa do defunto-autor realiza ao longo de todo o enredo: uma metanarrativa que não se contenta em divagar somente sobre a construção do texto que o leitor está acompanhando, expandindo a reflexão para a problemática da forma do romance em voga naquele momento da história literária. Em pleno auge do *ethos* sério da sociedade burguesa do Oitocentos, o mesmo autor que, em seu exercício como crítico literário, foi o responsável por uma visada nada receptiva aos preceitos realistas, anunciou a falta de seriedade de um capítulo que deveria ser sério, pois ele sucede justamente a um trecho no qual Brás relembra a descoberta de seus amores com Virgília. Portanto, ao invés da seriedade e da objetividade burguesas, só nos restavam o elíptico, o incompleto, o fragmentário em um capítulo nada sério da nossa literatura.

Esse capítulo da literatura brasileira iniciado por *Memórias póstumas de Brás Cubas* teve prosseguimento em *Quincas Borba*, pois nele o leitor encontra um outro modo de tratamento destinado às influências ultramarinas e à matéria brasileira da segunda metade do Oitocentos. Contrariamente à leitura de alguns estudiosos que perceberam nesse romance uma tentativa de conciliação entre forma estrangeira e matéria local, a análise ora empreendida

<sup>32</sup> Id. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2000, p. 231.

<sup>33</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 186.

parte do princípio de que *Quincas Borba* faz eco às *Memórias* no que se refere ao propósito do nosso autor de desafiar o romance em voga em seu tempo com um engenho narrativo que desafia as normas realistas de então.

Como nos dedicamos a analisar nos capítulos anteriores, *Quincas Borba* é um romance que estabelece relações intertextuais com as obras de outros autores tanto do século XIX quanto de períodos anteriores na história literária ocidental. E faz isso no sentido de trazer para a pauta do romance o próprio gênero e seus diversos expedientes. Nesse romance, Machado se movimenta na mesma direção que seguia quando compôs o enredo do defunto-autor, buscando alcançar a problematização da forma romanesca mediante uma releitura das diversas tradições e dos recursos disponíveis para uma escrita que partisse da experiência brasileira.

A forma de *Quincas Borba* é tão artilosa que o narrador, a exemplo do que fez mais tarde Bentinho ao “atar as duas pontas da vida”<sup>34</sup>, vai deixando pistas, ao longo do desenvolvimento da trama, sobre o processo de composição do texto. Essas pistas, no entanto, podem passar despercebidas a um leitor desavisado ou mesmo àquele “desorientado” ao qual ele se refere no capítulo CVI. São esses indícios fornecidos pelo narrador que nos auxiliam a compreender a existência de um método refletido e elaborado por ele ao longo da feitura do romance. Ou seja, estamos tratando de um narrador em terceira pessoa que realiza papel semelhante ao exercido por Brás Cubas e Bento Santiago nas suas respectivas memórias, não apenas intrometendo-se na narrativa, mas também comentando o seu próprio trabalho com o texto, como podemos observar neste fragmento do capítulo LVI:

Rubião estava arrependido, irritado, envergonhado. No capítulo X deste livro ficou escrito que os remorsos deste homem eram fáceis, mas de pouca dura; faltou explicar a natureza das ações que os podiam fazer curtos ou compridos. Lá tratava-se daquela carta escrita pelo finado Quincas Borba, tão expressiva do estado mental do autor, e que ele ocultou do médico, podendo ser útil à ciência ou à justiça.<sup>35</sup>

Ao narrar o arrependimento de Rubião decorrente do episódio em que o mineiro se declarou a Sofia, o narrador remonta ao capítulo X do romance, expondo para o leitor consciência sobre o texto que estava escrevendo, bem como lembrando a este de que estava

<sup>34</sup> Id. *Dom Casmurro* [1899]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 426.

<sup>35</sup> Id. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p.274.



diante de uma criação literária. Mais adiante, o narrador torna a exercer a metanarrativa, justamente no capítulo CVI:

#### 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 delinqüentes é tudo calúnia? Calúnia do leitor e do Rubião, não do pobre cocheiro, que não proferiu nomes, não chegou sequer a contar uma anedota verdadeira.<sup>36</sup>

Em um momento crucial do romance, o narrador recorre à metanarrativa para interpelar o leitor, que se está desorientado, ao chegar nesse capítulo, é por mérito do próprio narrador. Assim, a voz narrativa responsável pela condução de *Quincas Borba* comprova a interpretação de que “os três romances da fase que a crítica convencional chama de plenamente realista são construídos todos, ainda que em diferentes graus, como narrativas autoconscientes, na melhor tradição do século XVIII britânico”.<sup>37</sup> É exatamente uma autoconsciência narrativa que podemos testemunhar na leitura de trechos destes dois capítulos:

#### CAPÍTULO CXXXIII

Ainda não disse – porque os capítulos atropelam-se debaixo da pena –, mas aqui está um para dizer que, por aquele tempo, as relações de Rubião tinham crescido em número.<sup>38</sup>

#### CAPÍTULO CXXXIV

Fazer um capítulo só para dizer que, a princípio, os convivas, ausente o Rubião, fumavam os próprios charutos, depois do jantar, parecerá frívolo aos frívolos; mas os considerados dirão que algum interesse haverá nesta circunstância em aparência mínima.<sup>39</sup>

No primeiro trecho, o narrador se posiciona como uma voz em primeira pessoa ao comentar que ainda não tinha dito que as relações de Rubião tinham aumentado e, no

---

<sup>36</sup> Id., *ibid.*, p. 327.

<sup>37</sup> SENNA, *op.cit.*, p.46.

<sup>38</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p.358.

<sup>39</sup> Id., *ibid.*, p. 360.

segundo, o mesmo narrador comenta a execução do capítulo com um discurso que pode nos remeter à narração de Brás Cubas, mais especificamente, ao prólogo ao leitor, quando ele faz o seguinte comentário:

Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.<sup>40</sup>

O narrador de *Quincas Borba* alude aos mesmos frívolos mencionados por Brás Cubas ao prever a crítica às suas memórias, ou seja, ambos os narradores têm em mente categorias de leitores, divididas entre “graves” e “frívolos” para o narrador defunto e “considerados” e “frívolos” para o narrador de terceira pessoa – ? – do romance de 1891. Esses dois narradores machadianos trazem à baila, cada um a seu modo, o tema do ato de escritura das narrativas que se dispõem a engendrar. Se o narrador encerra o romance de 1881 afirmando, entre outras coisas, que “este último capítulo é todo de negativas”, em *Quincas Borba*, o narrador finaliza o texto com o seguinte capítulo:

#### CAPÍTULO CCI

Queria dizer aqui o fim do Quincas Borba, que adoeceu também, ganiu infinitamente, fugiu desvairado em busca do dono e amanheceu morto na rua, três dias depois. Mas, vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é provável que me perguntes se ele, se o seu defunto homônimo é que dá o título ao livro, e por que antes um que outro – questão prenhe de questões, que nos levariam longe... Eia! Chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.<sup>41</sup>

No capítulo final do romance, o narrador parece assumir a voz em primeira pessoa ao se dirigir ao leitor, antecipando respostas às questões pendentes na narrativa, como a identidade da personagem que intitula o romance, e aconselhando-o ironicamente a rir ou a chorar sob um Cruzeiro indiferente ao riso e às lágrimas dos homens. Ou seja, esse narrador transita o tempo todo entre diferentes focos narrativos, tornando o próprio ato de narrar tão

---

<sup>40</sup> Id., *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 49.

<sup>41</sup> Id. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p.418.

volúvel quanto a razão de Rubião. Eis aí uma chave interpretativa para o método de construção desse romance: uma simbiose entre o tema, o método narrativo e a matéria brasileira, pois “desvario embora, lá tem seu método!”.<sup>42</sup>

“Desvario embora, lá tem seu método” é uma citação direta do texto de Shakespeare, mais precisamente, de uma resposta de Polônio a um tresloucado Hamlet, no drama que leva o nome deste. “Desvario embora, lá tem seu método” é um enunciado valioso na análise de *Quincas Borba* porque representa a metodologia adotada por Machado ao compor esse romance. Essa frase surge pela primeira vez no capítulo CIX :

Nessa noite, Rubião sonhou com Sofia e Maria Benedita. Viu-as num grande terreiro, apenas vestidas de saia, costas inteiramente despidas; o marido de Sofia, armado de um azorrague de cinco pontas de couro, rematando em bicos de ferro, castigava-as despiadamente. Elas gritavam, pediam misericórdia, torciam-se, alagadas em sangue, as carnes caíam-lhes aos bocados. Agora, por que razão Sofia era a imperatriz Eugênia, e Maria Benedita uma aia sua é o que não sei dizer com exatidão. “São sonhos, sonhos, Penseroso!”, exclamava um personagem do nosso Álvares de Azevedo. Mas eu prefiro a reflexão do velho Polônio, acabando de ouvir uma fala tresloucada de Hamlet: “Desvario embora, lá tem seu método”. Também há método aqui, nessa mistura de Sofia e Eugênia; e ainda há método no que se lhe seguiu, e que parece mais extravagante.<sup>43</sup>

A inserção dessa sentença apareceu pela primeira vez misturada à narração de um pesadelo de Rubião com Sofia, confundida com a imperatriz Eugênia, e Maria Benedita, uma aia de Sofia-Eugênia. “Desvario embora, lá tem seu método”, visto que o sonho do ex-professor de meninos colocava Maria Benedita na mesma posição de inferioridade destinada a ela na realidade. Assim, essa frase parece explicar a metodologia do sonho do enamorado Rubião como também serve para elucidar o método empregado pelo nosso autor na feitura dessa obra, pois *Quincas Borba* mimetiza o desenvolvimento inesperado e ilógico dos desvarios.

Essa percepção é contrária àquela que percebe neste romance a intenção de aproximar a forma desta narrativa daquelas que figuravam nas obras em dia com as pretensões sérias, analíticas e metódicas da romanesca da sociedade burguesa do século XIX. “Desvario embora, lá tem seu método” e, na leitura de *Quincas Borba*, essa sentença se destaca em meio a tantas do romance, uma vez que ela é aludida logo adiante em capítulos subsequentes:

---

<sup>42</sup> Id., *ibid.*, p. 330-331.

<sup>43</sup> MACHADO DE ASSIS, *loc.cit.*

## CAPÍTULO CXII

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 Smollet, 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, e quem quer lê, para os últimos é que o autor concluiu obsequiosamente: “E agora, sem mais prefácio, vamos ao seguinte capítulo”.

## CAPÍTULO CXIII

Se tal fosse o método deste livro, eis aqui um título que explicaria tudo: “De como Rubião, satisfeito da emenda feita no artigo, tantas frases compôs e ruminou, que acabou por escrever todos os livros que lera”.

Lá haverá leitor a quem só isso não bastasse. Naturalmente, queria toda a análise da operação mental do nosso homem, sem advertir que, para tanto, não chegariam as cinco folhas de papel de Fielding. Há um abismo entre a primeira frase de que Rubião era co-autor até a autoria de todas as obras lidas por ele; é certo que o que mais lhe custou foi ir da frase ao primeiro livro – deste em diante a carreira fez-se rápida. Não importa; a análise seria ainda assim longa e fastiosa. O melhor de tudo é deixar só isto; durante alguns minutos, Rubião se teve por autor de muitas obras alheias.<sup>44</sup>

O narrador parece aproveitar essa frase do velho Polônio para usá-la nas divagações acerca do método do livro, já que, no capítulo CXII, ele afirma que “quisera ter dado” o mesmo método de outros livros ao *Quincas Borba*, dentre eles, os de Bernadim Ribeiro, Fielding e Smollet, os quais enunciam de antemão já no título o resumo dos capítulos. A mesma ideia volta no capítulo CXIII quando ele chega a cogitar “Se tal fosse o método deste livro [...]”.<sup>45</sup> Essa técnica de intitular os capítulos encontra-se em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de modo que, nesse trecho de *Quincas Borba*, o texto nos remete, mais uma vez, ao romance anterior, como se não bastasse o tom irônico desse narrador que, em certa medida, não convence como pertencente a uma voz de terceira pessoa, talvez porque ele seja

---

<sup>44</sup> Id., *ibid.*, p. 334-335.

<sup>45</sup> Id., *ibid.*, p. 335.

semelhante ao narrador do mesmo *Tom Jones* referido por ele. É elucidativa a análise empreendida por Marta de Senna sobre o narrador do romance de Fielding:

O narrador funciona na verdade de maneira tríplice: ora como narrador editorial, que insere os prefácios mencionados, nos quais expõe ao leitor seu modo de escrever, justifica suas opções e estabelece filiações de seu livro a obras da literatura clássica; ora como narrador neutro, aquele que narra a sua estória sem maiores sofisticções, que conta o desenrolar da ação de maneira distanciada e impessoal, como o tradicional narrador de terceira pessoa onisciente, ora como narrador auto-consciente, aquele que se intromete no discurso do narrador neutro e comenta a ação, sugere alternativas possíveis, invoca o auxílio do leitor, provocando-o a colaborar na obra.<sup>46</sup>

Segundo a análise de Marta de Senna, o narrador de *Tom Jones* oscila entre três vias: uma delas representada pelo “narrador editorial”, a outra pela narração neutra, própria dos narradores oniscientes de terceira pessoa e, por fim, pela narrativa autoconsciente, na qual há a intromissão da voz narrativa no “discurso do narrador neutro”. Essa explanação poderia se estender ao narrador de *Quincas Borba*, pois ele também se movimenta “de maneira tríplice”, ainda que afirme no plano textual não adotar o método de Fielding, o que pode ser interpretado por nós como mais uma pista falsa desse narrador tão afeito às contrapistas quanto ao desabono ao leitor que acredita nelas – como já discutimos no quinto capítulo. Talvez, ao ludibriar o leitor negando a influência de Fielding, o narrador estivesse tentando dissimular o seu método narrativo, pois:

[...] o recurso à tradição inglesa, que se faz notar, sobretudo, em *Brás Cubas* e *Quincas Borba*, parece estar relacionado à necessidade de se buscarem certos procedimentos narrativos e um tom satírico que permitiriam ao escritor dizer o que queria dizer de maneira oblíqua. Talvez oblíqua demais, já que, se a nota satírica pôde ser escutada, os leitores da época talvez tivessem dificuldade em ouvi-la em toda sua escala demolidora, como, aliás, sugere Raul Pompéia, em um conhecido comentário a *Brás Cubas*.<sup>47</sup>

O recurso à tradição inglesa em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e em *Quincas Borba* talvez esteja a serviço de uma composição oblíqua em sua maneira de adotar “certos procedimentos narrativos e um tom satírico”. Basta ver que o mesmo Shakespeare citado pelo

---

<sup>46</sup> SENNA, op.cit., p. 26-27.

<sup>47</sup> GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “A emergência do paradigma inglês no romance e na crítica de Machado de Assis”. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Márcia Guidin, Lúcia Granja, Francine Ricieri (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 105.

narrador ao comentar o método existente no desvario de Rubião é parafraseado em outras passagens do romance. A primeira delas surge no capítulo CVI:

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.<sup>48</sup>

Exatamente no momento em que o narrador desmente as possíveis expectativas folhetinescas do leitor com um texto carregado de ironia, a sentença de Hamlet é desvirtuada conforme o tom satírico de seu discurso. Mais adiante, no capítulo CLXVIII, a mesma frase torna a aparecer com o sentido ditado pelo tom do narrador:

E daí, quem sabe?, repetiu o Dr. Falcão na manhã seguinte. A noite não apagara a desconfiança do homem. E daí, quem sabe? Sim, não seria só simpatia mórbida. Sem conhecer Shakespeare, ele emendou Hamlet: “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã *filantropia*”. Ali andou dedo de amor. E não chasqueava nem lastimava nada. Já disse que era cético; mas, como era também discreto, não transmitiu a ninguém a sua conclusão.<sup>49</sup>

Nesse excerto, podemos perceber que o narrador parafraseia Hamlet por meio do recurso ao discurso indireto livre, pois enuncia uma nova versão da sentença de Shakespeare como explicação do pensamento do Dr. Falcão, o qual estaria desconfiado dos sentimentos filantrópicos de Dona Fernanda. Em sequência, o capítulo CLXIX retoma novamente essa frase:

– Vocês são felizes?  
 – Somos – respondia Maria Benedita.  
 – Não sabe que bem me faz a sua resposta. Não é só porque eu teria remorsos, se vocês não tivessem a felicidade que eu imaginei dar-lhes, mas também porque é bem bom ver os outros felizes. Ele gosta de você como no primeiro dia?  
 – Creio que mais, porque eu o adoro.  
 Dona Fernanda não entendeu esta palavra. *Creio que mais, porque eu o adoro!* Em verdade, a conclusão não parecia estar nas premissas, mas era o

---

<sup>48</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 327.

<sup>49</sup>Id., *ibid.*, p. 390.

caso de emendar outra vez Hamlet: “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã *dialética*”.<sup>50</sup>

Essa outra paráfrase é utilizada pelo narrador para comentar a estranheza da resposta de Maria Benedita a Dona Fernanda. Assim, as três ocorrências da paráfrase ao trecho de *Hamlet* são intervenções do narrador mediante a recriação desse enunciado. Nesse sentido, percebemos que “também em *Quincas Borba* as citações de *Otelo*, *A tempestade* e *Hamlet* são usadas em forma de paródia pelo narrador impessoal, mas intrusivo, para se endereçar ao leitor implícito e guiar a própria recepção da obra”.<sup>51</sup>

Em *Quincas Borba*, além da presença de Shakespeare, encontramos várias passagens que retomam trechos bíblicos e outras nas quais podemos depreender a influência das mais diversas tradições, uma vez que há nessa obra referências e alusões a autores como Cervantes (capítulo VI), Santo Agostinho (capítulo X), Voltaire (capítulo X), Edgar Allan Poe (capítulo XXXVII), Sterne (capítulo XL), Homero (capítulo LIII), Almeida Garret (capítulo LV), Dumas (capítulo LXXX), Octave Feuillet (capítulo LXXX), Fielding (capítulo CXII), Smollet (capítulo CXII), dentre outros. Ou seja, nesse romance, Machado deixa transparecer, mais uma vez, uma pluralidade de influências que são lidas e trabalhadas por ele na direção de um texto que combina reverência e dissonância. Ao tratar dos paradigmas machadianos, Hélio de Seixas Guimarães asseverou que:

Foi nesse ambiente dominado pelo modelo francês que Machado de Assis começou a carreira de escritor. A referência francesa atravessa toda sua obra, impensável sem o diálogo estreito que mantém com Pascal, Diderot, Montaigne, Victor Hugo, Chateaubriand, Daudet, Stendhal, Musset, Balzac e Merimée, para ficar apenas em uma dezena de autores. Machado, no entanto, não seria Machado se adotasse ou aderisse plenamente a um sistema – fosse ele religioso, filosófico, científico ou literário. Em sua prosa, qualquer nota reverente virá acompanhada de algum tipo de ruído ou dissonância, o que resulta no caráter variavelmente paródico, humorístico e satírico, tão marcantes em sua produção. Há sempre alguma distância e algum descentramento em relação aos parâmetros, que são muitos e variados, alçados bem ao alto, como deuses, para, ato contínuo, serem desmistificados e demolidos. Vide o que Machado fez com o catolicismo, o islamismo, o espiritismo, o evolucionismo, o positivismo, o romantismo, o realismo, o naturalismo e tantos outros “ismos” de seu século.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Id., *Ibid.*, p.391.

<sup>51</sup> PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2007, p.225.

<sup>52</sup> GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “A emergência do paradigma inglês no romance e na crítica de Machado de Assis”. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Márcia Guidin, Lúcia Granja, Francine Ricieri (Orgs). São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 105, p.96-97.

Na prosa de Machado, e *Quincas Borba* inclui-se nessa conta, “há sempre alguma distância e descentramento em relação aos parâmetros”, talvez por escrever a partir de uma posição periférica. No entanto, ainda que ciente da condição de periférico, como constatamos no capítulo referente à crítica literária exercida pelo autor, ele não se abstém de dialogar com as outras literaturas. E esse diálogo se estabelece mediante a composição de obras que se inserem nessa tradição de um modo peculiar, o qual não se caracteriza pela reverência, mas pelo registro “paródico, humorístico e satírico” dessa intertextualidade. Assim, ao analisarmos a interlocução estabelecida em *Quincas* com as criações de outros autores, não convém perdermos de vista que “a profusão de fontes parece fazer parte das táticas diversionistas de Machado, para os fenômenos de ambiguidade e para o relativismo tão marcante na sua obra”.

53

Tanto a ambiguidade quanto o relativismo compõem a forma de *Quincas Borba* em vários expedientes, a começar pela própria constituição da voz narrativa. Ao invés de um narrador neutro e onisciente como tantos narradores de terceira pessoa presentes nos romances do Oitocentos, nessa obra Machado apresenta um narrador que encaminha a história orquestrando os acontecimentos de um ponto de vista ambíguo e relativo, ou seja, nem um pouco confiável. O equivalente machadiano ao narrador de terceira pessoa onisciente e neutro característico do romance da seriedade burguesa em voga no Velho Mundo evidencia a diversidade inerente à matéria brasileira de então, uma vez que “embora em negativo, o espírito burguês é parte constituinte da volubilidade machadiana, cujas manifestações dependem dele até o detalhe”.<sup>54</sup>

Se “desvario embora, lá tem seu método!”<sup>55</sup>, talvez resida na própria pista fornecida pelo narrador uma chave para a leitura do método empreendido por Machado na composição de *Quincas Borba*, pois o enredo desse romance desenvolve a trajetória de um homem rumo ao enlouquecimento mediante um texto narrado por uma voz que parece incorporar a débil razão dessa personagem. Dessa forma, ao contrário de um narrador impessoal e confiável próprio das narrativas da seriedade burguesa europeia, estamos tratando de um romance

<sup>53</sup> Id., “O escritor que nos lê”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, números 23 e 24, Julho de 2008, p. 291.

<sup>54</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2000, p. 44.

<sup>55</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 330-331.



narrado por uma voz tão desarrazoada quanto a mente de Rubião e a classe burguesa do Brasil. Nesse ponto, convém a leitura da síntese sobre a burguesia brasileira realizada por John Gledson:

Já se pode ver o contraste absoluto com a “norma” européia, em que esse grupo mediano correspondia à burguesia, livre num sentido muito maior que o legal, e motor de muitas mudanças sociais: no Brasil, o adjetivo “burguês” é mais adequadamente utilizado, como Schwarz o utiliza de vez em quando, para descrever a oligarquia que imitava a cultura da classe média européia (em particular, a francesa e a britânica).<sup>56</sup>

Gledson retoma a descrição da classe burguesa brasileira empreendida por Schwarz, segundo a qual a nossa burguesia seria composta por uma oligarquia que reproduzia os hábitos e as ideias deslocados em território caracterizado pelo escravismo e pela cultura do favor. Assim, o processo de enlouquecimento de Rubião assumiria, portanto, caráter mimético da sociedade brasileira naquela segunda metade do século XIX, como podemos verificar neste trecho do capítulo CLVI:

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 Carceler. Quaisquer que fossem as notícias, dava-lhes o sentido da vitória. Fazia a conta dos mortos e feridos, e achava sempre um grande saldo a seu favor. A queda de Napoleão III foi para ele a captura do rei Guilherme, a revolução de 4 setembro um banquete de bonapartistas.<sup>57</sup>

A intensificação das crises de Rubião coincidiu com a eclosão da guerra franco-prussiana, da qual ele se inteirava com a leitura de a *Correspondência de Portugal*, e o narrador exemplifica a interpretação despropositada de Rubião sobre os fatos com a inversão dos acontecimentos históricos no próprio texto. Nem o rei Guilherme foi capturado, nem a revolução de 4 de setembro resultou em um banquete de bonapartistas e, no entanto, o narrador inverte o dado histórico, assim como o faz a mente de Rubião:

Um narrador que, entre tantos outros capítulos, tenta escrever um mais límpido e metódico, “que não engana ninguém” (*QB CXII*). E assim por

<sup>56</sup> GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.58.

<sup>57</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 379.

diante: um narrador irônico, pouco confiável, que na verdade imita a mente conturbada de Rubião (como significante histórico do país).<sup>58</sup>

A partir do momento em que as crises de loucura de Rubião se tornam mais agudas e frequentes, esse narrador, que recorre em vários momentos ao discurso indireto livre, parece deixar de lado esse discurso, demonstrando manter o domínio racional sobre o texto que desenvolve. Podemos considerar que, “no plano da feitura do romance, o narrador consegue cativar o leitor assim como, no plano da trama, a personagem Sofia consegue seduzir o Rubião”.<sup>59</sup> Trata-se, portanto, de um narrador pouco confiável na medida em que faz uso do discurso indireto livre em larga escala enquanto a personagem mantém o domínio de suas faculdades mentais, ou seja, “desvario embora, lá tem seu método!”<sup>60</sup>.

No entanto, houve algumas análises que compreenderam o romance *Quincas Borba* como um texto resultante de um anseio do autor em realizar uma obra que se enquadrasse nos moldes do romance realista, não interpretando, dentre outros expedientes, a volubilidade desse narrador como um aspecto de sua singularidade no panorama literário do Oitocentos. Lúcia Miguel Pereira, ainda nos anos cinquenta, leu da seguinte maneira o foco narrativo de *Quincas*:

Há outro motivo para o livro ter saído inferior ao precedente, não na observação, não nos tipos, não na linguagem, mas no ambiente, numa certa falta de nervo, coesão: é não ter sido escrito na primeira pessoa. Machado, pouco colorido, pouco animador, tendo o seu ponto forte na vida interior, nos estados d'alma, nas sutilezas da psicologia, estava muito mais a gosto na narrativa direta.<sup>61</sup>

Para Lúcia Miguel Pereira, esse romance devia a sua inferioridade em relação às *Memórias* ao fato de este narrador em terceira pessoa não favorecer “o seu ponto forte na vida interior, nos estados d'alma, nas sutilezas da psicologia”.<sup>62</sup> Ela, portanto, parece não ter

---

<sup>58</sup> DUARTE, Cláudio. *Literatura, geografia e modernização social – Espaço, alienação e morte na literatura moderna*. Tese de doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, departamento de Geografia. Universidade de São Paulo, 2010, p.167.

<sup>59</sup> BOLLE, Willi. “Prefácio”. In: Assis, Machado. *Quincas Borba*. São Paulo: Globo, 2008, p.30.

<sup>60</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 330-331.

<sup>61</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1955, p. 202.

<sup>62</sup> MORETTI, Franco. “O século sério”. Tradução de Denise Bottmann. In: *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 848.

percebido que a intenção era mesmo desestabilizar o foco narrativo com esse narrador, uma vez que:

No caso de um romance do século 19, espera-se que a voz narrativa que se apresenta em terceira pessoa mantenha a ilusão de realidade que o leitor vai vivendo e ajudando a criar, ao penetrar na história narrada. Ao mudar essa espécie de pacto com o leitor, a narração produz um sentimento de desconfiança, de dúvida, até de perplexidade – de estranhamento: aquilo que era para ser familiar e convencional vira uma esquisitice.<sup>63</sup>

Há nesse romance de 1891 uma ruptura com o pacto estabelecido entre os leitores e o narrador contido, onisciente e sério do texto realista, de tal modo que acaba se estabelecendo um estranhamento diante desse narrador de terceira pessoa que mais parece parodiar o modelo desse tipo de narrador. Acontece que o narrador desse romance machadiano deixava, por sua vez, o leitor sozinho na tarefa de solucionar o mistério de seu funcionamento ou de desvendar o método por trás do desvario instaurado num discurso guiado por uma voz narrativa que, além de não ser onisciente, também não é portadora de uma individualidade como é o Brás, narrador finado. Vejamos:

#### CAPÍTULO L

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 até que acheis aqui melhor sabor que no caso do enforcado. Tende paciência; é vir agora outra vez a Santa Teresa. A sala está ainda 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. A mulher ia a sair, o marido deteve-a, ela estremeceu.<sup>64</sup>

Que voz é essa que está se dirigindo, entre respeitosa e íntima, à senhora leitora? De onde fala esse narrador que não se mostra a ponto de ser considerado um narrador em primeira pessoa, mas também não se oculta para que possamos asseverar que se trata de um narrador ausente de um texto analítico? Onde está a onisciência desse narrador que não sabe ao menos o que se passou entre Sofia e Palha depois que todos foram embora? Várias questões as quais só comprovam que esse narrador é muito mais complexo do que se pensava, provocando muito mais dúvidas do que certezas em quem tenta defini-lo.

<sup>63</sup> FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008, p. 180.

<sup>64</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 264-265.

Por isso, podemos considerar que a chave para um outro entendimento desse romance se encontra nas palavras da própria narrativa: “desvario embora, lá tem seu método”, uma vez que o método desse livro é multifacetado e complexo. Sendo assim, seria mais simples considerarmos essa obra como uma empreitada realista mal-sucedida, mas isso não estaria à altura da densidade do resultado estético de *Quincas Borba*, que, assim como o romance de Brás Cubas, também não é um texto em que possamos ler “a seriedade como confiabilidade, método, “ordem e clareza”, *realismo*”.<sup>65</sup> O método adotado por Machado nessa obra foi outro: o mimetismo da temática inscrito na própria forma do gênero, pois, de acordo com Gledson, nesse romance “a agressão se torna estrutural”.<sup>66</sup> E, desse modo, torna-se difícil aceitar como verdadeiras interpretações como esta:

Em *Quincas Borba*, Machado de Assis abandona a forma livre do romance anterior, para produzir um relato sóbrio e verossímil, bem próximo da estética realista. Dessa vez, diferentemente de Brás Cubas, o narrador não participa da ação. Mantém-se distante, observando o que acontece, como se tudo fosse independente de sua voz. Preocupa-se em ordenar bem os acontecimentos para produzir a impressão de que o leitor está diante da vida e não de uma trama fictícia. É mais ou menos como num filme regular em que a estória oculta a presença do diretor.

As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são geniais porque criaram soluções mais eficazes que as do padrão tradicional. No entanto, Machado passou toda sua juventude buscando dominar as normas da narrativa, como demonstram os quatro primeiros romances, sem chegar a produzir nenhuma grande obra de acordo com elas. Por isso, talvez, procurasse, em *Quincas Borba*, adequar-se à tradição mais corrente e escrever um romance bem caracterizado, com estilo claro e enredo regular, em que demonstrasse algo a mais do que o simples domínio do padrão. Originou-se daí uma finíssima obra-prima disciplinada, cuja maior aventura consiste exatamente na conquista de um ritmo narrativo equilibrado e contínuo. Isso é um fato, mas não absoluto, porque há inúmeras passagens nesse romance em que reaparece o espírito ziguezagueante de Brás Cubas, incorporado visceralmente ao estilo de Machado de Assis desde aquela experiência.<sup>67</sup>

Ivan Teixeira entendeu *Quincas Borba* como uma obra aproximada da estética realista, como um texto sóbrio e verossímil, ou seja, sério. Ele não percebeu a intertextualidade crítica e a ironia de Machado com a forma do romance oitocentista impressas ao longo de toda a

<sup>65</sup> MORETTI, Franco. “O século sério.” Tradução de Denise Bottmann. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 846.

<sup>66</sup> GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 129.

<sup>67</sup> TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 109.

trama de Rubião, seja na feitura desse narrador tão peculiar quanto distanciado de um narrador próprio das narrativas realistas da época, seja na estrutura ordenada por uma lógica motivada por razões diversas daquelas que inspiravam as soluções “do padrão tradicional”. A leitura de Teixeira entende “um ritmo narrativo equilibrado e contínuo” num romance que traz passagens como esta:

#### CAPÍTULO XLIV

Não vades crer que a dor aqui foi mais verdadeira que a cólera; foram iguais em si mesmas, os efeitos é que foram diversos. A cólera deu em nada; a humilhação debulhou-se em lágrimas legítimas. E contudo não faltaram a esta senhora ímpetos de estrangular Sofia, calcá-la aos pés, arrancar-lhe o coração aos pedaços, dizendo-lhe na cara os nomes crus que atribuía ao marido... Tudo imaginações! Crede-me: há tiranos de intenção. Quem sabe? Na alma desta senhora passou agora um tênue fio de Calígula [...]<sup>68</sup>

Esse excerto do romance está narrando o sofrimento da solteirona Dona Tonica ao perceber a troca de olhares entre Rubião e Sofia, tendo, assim, as suas esperanças casadoiras esmorecidas e um tênue fio de Calígula a animar a sua alma. Um capítulo inteiro dedicado à Dona Tonica, retardando a narração factual para demorar-se na dor moral da pretendente de Rubião, bem ao gosto do que fazia Brás Cubas ao conduzir o romance anterior. Não há razão, portanto, para considerarmos o romance de Rubião como uma experiência do autor com a forma tradicional do romance.

Cabe retomar a interpretação de Homero Araújo para o narrador em terceira pessoa de *Quincas Borba*, que não poderia ser Rubião porque ele “não é um burguês escravocrata de nascença, ele é um homem livre, isto é, um despossuído que se agrega a casa de Quincas Borba para prestar serviços de enfermeiro, sempre sonhando com algum tipo de retribuição na herança”.<sup>69</sup> Assim, ao contrário de uma escolha autoral justificada por um anseio de realizar um romance conforme os padrões realistas daquele momento, encontramos no enredo de Rubião e Sofia, em realidade, uma narrativa repleta de nuances a serem desveladas, assim como o leitor se obrigara a fazer no romance de 1881.

De qualquer maneira, o narrador de *Quincas Borba*, em concordância com a tese de Homero Araújo, não poderia ser o ex-professor de Barbacena, pois, “se Rubião tivesse

<sup>68</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 258.

<sup>69</sup> ARAÚJO, Homero. *Machado de Assis e arredores*. Porto Alegre: Movimento, 2011, p. 23.

consciência de seus atos, ele mesmo poderia narrar sua história, como fizeram Brás Cubas e Bentinho, mas ele, ao longo de toda a narrativa, demonstra-se incapaz de racionalizar os acontecimentos”.<sup>70</sup> Em suma, Rubião não tem a autoridade e a malícia do idealizador do emplasto Brás Cubas porque não possui o berço e as manhas da volubilidade de um homem pertencente à elite fluminense, o que, por seu turno, acaba impedindo que ele assuma a voz narrativa de sua experiência.

Tratando ainda desse narrador, vale lembrarmos que o discurso indireto livre é um componente importante na construção das narrativas à moda realista. Estas, portanto, eram levadas por vozes narrativas em terceira pessoa, nas quais os leitores podiam verificar que “o narrador que tudo sabe e tudo julga sai de cena, substituído justamente por doses maciças de estilo indireto livre”.<sup>71</sup> Esse discurso, por sua vez, contribui para a forma narrativa introjetar o compromisso com o equilíbrio entre os diferentes compromissos ideológicos que conviviam na vida e na arte burguesas. Eis aqui um trecho de *Quincas Borba* que exemplifica o uso do indireto livre na construção do romance:

Quincas Borba calou-se de exausto, e sentou-se ofegante. Rubião acudiu, levando-lhe água e pedindo que se deitasse para descansar; mas o enfermo, após alguns minutos, respondeu que não era nada. **Perdera o costume de fazer discursos é o que era.** E, afastando com o gesto a pessoa de Rubião, a fim de poder encará-la sem esforço, empreendeu uma brilhante descrição do mundo e suas excelências.<sup>72</sup>

Nesse trecho da narrativa, o discurso é orientado por uma voz que não pertence a Rubião, mas também não é alheia ao que passa em seus pensamentos, ou seja, eis o discurso indireto livre em plena realização. Esse enunciado expressa o ponto de vista do narrador ou do próprio enfermo? Ou ainda: temos como dar uma resposta precisa a essa última pergunta? De qualquer forma, a configuração desse narrador tal como ela se apresenta significa além de uma mera imitação dos narradores oniscientes e distantes da romanesca ultramarina, pois, como tratamos no segundo capítulo, o nosso autor conhecia os trâmites da literatura realista para realizar um narrador em terceira pessoa mal-acabado, caso a sua intenção tivesse sido,

---

<sup>70</sup> VIANNA, Carla. “O mundo cão tupiniquim”. In: ASSIS, Machado de. *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p.422.

<sup>71</sup> MORETTI, Franco. “O século sério.” Tradução de Denise Bottmann. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 861.

<sup>72</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 224, grifo nosso.

realmente, “produzir um relato sóbrio e verossímil, bem próximo da estética realista”, como enunciou Ivan Teixeira.

Se atentarmos às minúcias da argumentação de Teixeira no excerto aqui transcrito, é possível formularmos uma equação em que o romance é definido da seguinte maneira: romance sóbrio, verossímil, com estilo claro, enredo regular, uma obra-prima disciplinada, com ritmo narrativo equilibrado e contínuo. Enfim, várias palavras que se direcionam no sentido da caracterização de um romance em sintonia com as normas regentes da romanesca da seriedade burguesa europeia descrita por Moretti. Consequentemente, concluímos que a análise de Teixeira vai de encontro à nossa leitura, uma vez que tanto a investigação do pensamento do crítico Machado de Assis a respeito da literatura de seu tempo quanto a análise de seus próprios textos literários nos levam a crer que o século sério não teve vez na narrativa machadiana. É nesse sentido que podemos interpretar a exposição de Augusto Meyer:

Penso que, para ele, em vão Lavoisier pôs a água a ferver no famoso *pélican*, perdendo cem dias em conquistar a sua lei fundamental. Quando Machado tomou de empréstimo a essa lei uma sugestão para o *Humanitismo*, não foi nada fiel ao enunciado, e já houve quem apontasse o cochilo com rigor talvez excessivo, pois o tom fantasista do imortal Quincas Borba, além do mais, simples filósofo improvisado, anulava qualquer pretensão de seriedade ao exposto.<sup>73</sup>

Ao invés da sobriedade narrativa, Augusto Meyer aponta a tomada de empréstimo da lei, séria, de Lavoisier para que ela auxiliasse na composição do *Humanitismo*, sistema filosófico de Quincas Borba que brilha na composição do enredo da versão definitiva do romance, excluindo, assim, a seriedade do horizonte dessa obra. Excetuando um certo exagero na argumentação de Meyer, pois “o Humanitismo é ridículo, inconsistente, divertido e, ao mesmo tempo, explicativo do universo em que Rubião estava inserido”<sup>74</sup>, é inegável que a “pretensão de seriedade” é relativa nesse romance.

Convém analisarmos que se estabelece no fragmento de Meyer um contraponto ao argumento de Teixeira, que leu *Quincas Borba* como uma narrativa incorporada à tradição realista. Assim, Augusto Meyer acertou ao vislumbrar no texto a intenção de não levar a sério as teorias científicas em alta na época. Essa leitura assemelha-se à de Raimundo Magalhães Júnior:

---

<sup>73</sup> MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: Corag, 2005, p. 70.

<sup>74</sup> VIANNA, op.cit, p. 421.

Foi Charles Darwin, inequivocamente, quem fecundou o espírito de Machado de Assis e o aparelhou para engendrar, na mansa e lógica maluquice de Quincas Borba, a teoria do Humanitismo, que afinal serve até mesmo como justificativa ao interesseiro Camacho, à ardilosa Sofia e ao esertíssimo Palha, os quais depenando Rubião mostram que há também uma forma de aptidão para sobreviver que não se baseia propriamente na truculência...<sup>75</sup>

O Humanitismo não serviu somente para que o romance sustentasse um humor na superfície textual por intermédio dos episódios divertidos nos quais o filósofo Quincas se dedica à defesa de suas teorias, pois estamos refletindo sobre uma narrativa que pode ser encarada como um “viveiro de símbolos. Quase tudo nele é referido simbolicamente. Sofia – a que só fiava. Seu marido, o Palha – um pulha. Camacho, o panfletário – um capacho ou um cambalacho”.<sup>76</sup> Esse viveiro de símbolos resulta num texto em que o leitor deve perseguir outras possibilidades interpretativas, já que constitui uma literatura de uma complexidade diferente daquela apresentada em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Entretanto, os dois romances apresentam semelhanças, dentre elas, a composição de personagens bem diversas daquelas que ilustram as páginas românticas e as naturalistas, como elaborou Schwarz:

Diversamente dos românticos, para os quais o pitoresco funcionava como exigência cenográfica, à qual a dramaturgia propriamente dita escapava, Machado o vai situar no âmagio mesmo de suas personagens principais: pensando bem, o que mais pitoresco do que Cotrim, Dona Plácida, Virgília, Quincas Borba e o próprio Brás? E diversamente dos naturalistas, que vão buscar a nota local nas classes inferiores ou em regiões longínquas do país, Machado a localizava em nossa elite encasacada.<sup>77</sup>

Como tratamos no terceiro capítulo, a forma complexa do romance de Rubião foi perseguida por Machado no trabalho de reescrita do texto em folhetim ao atenuar as intromissões facilitadoras do narrador e ao inserir com mais força a exposição das teorias do Humanitismo mediante o acréscimo dos episódios referentes ao atropelamento da avó do filósofo e à batalha pelas batatas. Leiamos:

<sup>75</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1957, p.230.

<sup>76</sup> JACQUES, Alfredo. *Machado de Assis; equívocos da crítica*. Porto Alegre: Movimento, 1974, p.23.

<sup>77</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2000, p.196.



Quem sou eu, Rubião? Sou Santo Agostinho. Sei que há de sorrir, porque você é um ignaro, Rubião; a nossa intimidade permitia-me dizer palavra mais crua, mas faço-lhe esta concessão, que é a última. Ignaro!

Ouçã, ignaro. Sou Santo Agostinho; descobri isto anteontem: ouçã e cale-se. Tudo coincide nas nossas vidas. O santo e eu passamos uma parte do tempo nos deleites e na heresia, porque eu considero heresia tudo o que não é a minha doutrina de Humanitas; ambos furtamos, ele, em pequeno, umas peras de Cartago, eu, já rapaz, um relógio do meu amigo Brás Cubas. Nossas mães eram religiosas e castas. Enfim, ele pensava, como eu, que tudo que existe é bom, e assim o demonstra no capítulo XVI, livro VII das *Confissões*, com a diferença que, para ele, o mal é um desvio da vontade, ilusão própria de um século atrasado, concessão ao erro, pois que o mal nem mesmo existe, e só a primeira afirmação é verdadeira; todas as cousas são boas, *omnia bona*, e adeus.<sup>78</sup>

*Omnia bona*, e adeus. O tom da carta do filósofo Quincas Borba para o seu enfermeiro em Barbacena se compõe de uma mescla de erudição amalucada e ironia. Em seu entusiasmo de tornar clara a sua doutrina para um ignaro Rubião, o pretense filósofo escreve da Corte, mais precisamente da casa de Brás Cubas, com a finalidade de dividir com o mineiro a sua mais recente descoberta: tratava-se ele de Santo Agostinho, o autor de *Confissões*. Dessa forma, Machado se arrisca a tratar de assuntos sérios, como religião e ciência, de uma maneira nem um pouco séria. Isso nos leva a acreditar que a ideia em *Quincas Borba* era dar seguimento ao projeto estético que anima o enredo do romance de 1881, já que em ambas as narrativas há o tratamento rebaixado da ciência, como assinala a síntese de Sidney Chaloub:

Isso lembra Comte de veras, e sua lei dos estágios de evolução da humanidade; além disso, o positivismo tornava-se tão popular entre as elites intelectuais e políticas brasileiras do período que é fácil imaginar o prazer de Machado em zombar de semelhante caceteação. Todavia acho que John Gledson está correto ao argumentar que Machado suspeitava de todo tipo de monismo, ou seja, de qualquer explicação para os fenômenos da natureza e da sociedade baseada nalgum princípio único ou determinação estrita — por conseguinte, o objeto da sátira generaliza-se, para incluir a biologia darwinista e ideologias sociais daí derivadas, assim como outros acepipes intelectuais de igual sabor. Não é outra a origem da quase-mania de Machado de Assis de aproximar sempre, e das formas mais divertidas, coisas à época já tão dificilmente conciliáveis como ciência e religião.<sup>79</sup>

É nesse sentido que podemos interpretar o Humanitismo que perpassa o enredo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, visto que o Positivismo de Comte, a

<sup>78</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p.227.

<sup>79</sup> CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.123.

biologia darwinista e as “ideologias sociais daí derivadas”, enfim, tudo o que era então encarado com a devida seriedade passa a ser objeto da ironia e do humor na literatura machadiana. Ao mesmo tempo em que tais ideias eram consideradas como portadoras do progresso social e, conseqüentemente, inspiradoras de modificações nos quadros políticos da sociedade brasileira, Machado não relutava em aproximar humoristicamente assuntos “à época já tão dificilmente conciliáveis como ciência e religião”. Santo Agostinho e Humanitismo, eis a fórmula machadiana de não deixar o desvario sem método nem o método sem desvario. Não resta dúvida de que nesse romance a visada crítica ao individualismo e à competição intrínsecos à vida em sociedade encontra-se enraizada na mais profunda estrutura da obra:

Sempre alguém está acima ou abaixo de seu interlocutor, o que converte o mais singelo dos diálogos em risco de humilhação para o fraco e aliciamento ou pura dominação para o forte. O cinismo do forte e a hipocrisia do fraco estão em casa nesse teatro de desigualdades, pois, se, de um lado “quem acredita não precisar mais do outro torna-se intratável”, de outro, “a liberdade é incompatível com a fraqueza” (Vauvenargues). Machado diz, à sua maneira, em *Quincas Borba*: “o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão”.<sup>80</sup>

Assim como Gledson afirmou que a agressão em *Quincas Borba* era estrutural, Bosi percebeu que a tensão entre fracos e fortes compõe as mais variadas passagens do romance. De tal modo que a presença dessa tensão não se resume a uma ou a outra cena, a uma personagem ou outra, mas expande-se a toda a trama, mimetizando na ficção o que acontecia no cotidiano brasileiro, um verdadeiro “teatro de desigualdades”. Tanto é esta a lógica da narrativa, que a célebre sentença “o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão”<sup>81</sup> poderia servir a contento como subtítulo de quase todos os capítulos do romance. É esse o jeito machadiano de trazer a realidade para o texto literário.

Para Machado nem a verdade moral das personagens nem a verdade estética eram possíveis nas narrativas compostas sob o jugo dos preceitos realistas, como as de autoria de Eça de Queirós, por exemplo. Acontece que tais preceitos não eram simplesmente ignorados pelo nosso escritor, mas reconfigurados em seu trabalho mediante recursos formais que instauravam uma espécie de intertextualidade crítica entre as diversas formas de compor

<sup>80</sup> BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p.153.

<sup>81</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro. Porto Alegre: L&PM, 2008, p.234.

romances. Grosso modo, a forma séria do romance oitocentista europeu aparecia nas páginas machadianas intermediada pelo discurso paródico:

Eu vejo cômico-fantástico em Machado de Assis, de um lado, como relacionado à tradição realista, de outro, como uma combinação cujo resultado é um hibridismo extremamente interessante e fecundo; mas trata-se de uma relação híbrida, ou seja, supõe que dois elementos entram no liquidificador estético de Machado. Ele não trabalha apenas com uma ressurreição do gênero cômico-fantástico, assim como é evidente que ele não trabalha apenas na linhagem do romance realista-naturalista.<sup>82</sup>

Essa relação dual entre o romance de Machado e a tradição do romance burguês do século XIX é entendida por José Guilherme Merquior como uma relação híbrida, que confunde o tratamento do romance real-naturalista com uma “ressurreição do gênero cômico-fantástico”. Para Merquior, o nosso autor retoma a literatura cômica associando-a à narrativa realista do Oitocentos em seu “liquidificador estético”. Essa leitura de Merquior vai de encontro ao ponto de vista que estamos defendendo aqui, pois não consideramos *Quincas Borba* um texto conciliatório, mas definidor de contradições entre essas formas e a matéria brasileira de seu tempo.

Na esteira de um projeto estético que tinha começado a ser delineado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* é um romance que traz as notas do Realismo desvirtuadas pelo tratamento paródico dedicado a elas. Dentre elas, o estranho narrador, o discurso indireto livre, a objetividade e a neutralidade narrativas, enfim, várias formas de aproximação dos romances da seriedade burguesa. É na leitura da própria narrativa que visualizamos de que maneira Machado de Assis trouxe a realidade para a arte sem precisar, para isso, aderir à estética realista, pelo contrário, trazendo para a forma romanesca uma leitura crítica à essa escola tanto nas *Memórias* quanto no *Quincas*, como analisa Alexandre Eulálio:

Assim, os primeiros toques no sentido de se chegar a uma anatomia irônica do romance, proposta paralelamente no desenrolar da obra, já estão inseridos na própria estrutura do *Quincas Borba*; aqui aparecem sob a forma de discreta paródia de certos expedientes do romance-folhetim, considerado protótipo do gênero por ser a sua forma mais difundida e conter a suma das empolgantes convenções do mesmo. O insistente remeter de um capítulo a outro da obra, a presença do narrador a criar falsas pistas para o público a fim de as desfazer em seguida, as repetidas alusões a personagens, palavras e

---

<sup>82</sup> MERQUIOR, José Guilherme. Machado em perspectiva. In: *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In- Fólio, 1998, p.38.

obras exemplares da literatura universal, têm a função explícita de reafirmar o fato de que estamos diante de um fingimento, de uma novela, de um livro; portanto de uma restituição artificiosa, intelectualizada e interpretativa, da realidade, não da simples reprodução, mágica e vertiginosamente verossímil, da existência.<sup>83</sup>

No estudo do romance de 1891, Eulálio aponta uma “discreta paródia de certos expedientes do romance-folhetim”, enquanto a nossa leitura se orienta na defesa de que *Quincas Borba* incorpora na sua estrutura a paródia aos expedientes do romance da seriedade burguesa tal como foi analisado por Moretti. De qualquer forma, Eulálio argumenta que essa narrativa trata-se de um “fingimento”, não de uma reprodução da realidade. Para melhor expormos a síntese que alcançamos a respeito da situação desse romance no contexto maior do século XIX, sugerimos este quadro:

O século sério na forma do romance (Balzac)	O século sério na forma do romance ( <i>O primo Basílio</i> , de Eça de Queirós)	O século sério na forma do romance ( <i>Quincas Borba</i> , de Machado de Assis)
Discurso direto e indireto	Discurso indireto livre	Discurso indireto livre
Estilo analítico	Estilo analítico	Estilo analítico
Impessoalidade, neutralidade narrativa	Impessoalidade, neutralidade narrativa	Peculiaridade de uma voz narrativa, que se revela pessoal e intrometida
Precisão	Precisão	Imprecisão
Conduta de vida regular e metódica	Conduta de vida regular e metódica	Conduta de vida regular e metódica
Distanciamento emotivo	Distanciamento emotivo	Envolvimento emotivo
Capitalismo racional-burocrático: <i>ethos</i> sóbrio, constante, contido, sério	Monarquia, economia agrária: estilo analítico-descriptivo, caricatura	Império, latifúndio, escravismo: ausência de sobriedade, inconstância, falta de contenção, humor
Seriedade como confiabilidade, método, ordem, clareza, <i>realismo</i>	Seriedade como confiabilidade, método, ordem, clareza, <i>realismo</i>	Inconfiabilidade, método do desvario
Preenchimentos dignificados	Preenchimentos dignificados	Intromissões do narrador, digressões
Reprodução do cotidiano (séria)	Reprodução do cotidiano (entre séria e caricata)	Reprodução do cotidiano (digressiva e irônica)
Folhetinesco	Folhetinesco	Negação do folhetinesco
Século levado a sério.	Século sério, mas nem tanto.	No Brasil, o século sério é motivo de humor.

**Quadro 4:** Comparativo entre as obras de Balzac, Eça de Queirós e Machado de Assis.

<sup>83</sup> EULÁLIO, Alexandre. A estrutura narrativa de *Quincas Borba*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 1, p. 110.

A análise comparativa de *Eugênia Grandet*, *O pai Goriot* e *As ilusões perdidas*, de Balzac, com os romances *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, e *Quincas Borba*, de Machado de Assis, expõe alguns dados eloquentes para a compreensão da forma romanesca engendrada nesse romance machadiano. Isso porque podemos notar que há, concomitantemente, diferenças e semelhanças nos expedientes narrativos utilizados pelos três romancistas. Como já tratamos nos capítulos dedicados à comparação entre *Quincas Borba* e as obras dos outros romancistas, nessa narrativa, Machado recorre a alguns procedimentos autorais característicos do romance da seriedade burguesa europeia com o intuito, entretanto, de registrar o descompasso entre a forma estrangeira e a matéria local.

Assim, Machado mistura a forma da seriedade europeia com a versão nacional de uma burguesia que não se legitimava, tampouco se caracterizava como séria. O nosso autor compõe um romance singular em sua experiência de escrever uma trama analítica com o auxílio do discurso indireto livre, na qual o leitor encontra a peculiaridade de um narrador intrometido e digressivo. Trata-se de um romance em que, ao invés de uma narração confiável e metódica, composta com a reprodução do cotidiano e a dignificação dos preenchimentos, o leitor se depara com um texto marcado pela inconfiabilidade e pela imprecisão de um narrador que não se ausenta, mas, pelo contrário, transfere a sua capciosidade para a forma romanesca.

Em comum com os textos de Balzac e Eça de Queirós analisados nesse trabalho, *Quincas Borba* traz o estilo analítico e o tema da conduta de vida regular e metódica expresso no enredo de algumas personagens, ainda que Machado elabore diversamente esses dois aspectos descritos por Moretti como característicos do romance sério do Oitocentos. Isso porque, segundo a análise do quadro comparativo, podemos verificar que, quanto mais periférico o romance, menos sério ele se apresenta. Talvez porque a situação social e econômica que determinaria o caráter sério, metódico e ordenado da romanesca da seriedade burguesa não tenha sido realidade em países periféricos, como Portugal e Brasil.

Assim, o método desse romance escrito durante mais de cinco anos por Machado foi outro, bem diverso daquele que orientou as narrativas real-naturalistas. Estamos tratando, então, de um romance que se realizou sob o método do desvario, em resposta à “seriedade como confiabilidade, método, ordem, clareza, *realismo*”. O desvario machadiano com o gênero romanesco em tempos de seriedade burguesa, como registra a análise de Schwarz:

Em *Quincas Borba*, o leitor a todo momento encontra, lado a lado e bem distintos, o local e o universal. A Machado não interessava a sua síntese, mas

a sua disparidade, a qual lhe parecia característica. Seria, para usar as suas palavras, um dos “assuntos que lhe oferecia a sua região”? Nesta convivência irreconciliada, em que se pode ver a cifra de uma situação histórica e cultural, os termos se ridicularizam reciprocamente. Aliás, a própria fixação enfática destes níveis, a ponto de se tornarem planos retóricos distintos, já é um recurso cômico, algo como um registro de alienação.<sup>84</sup>

Com o romance de 1881, Machado já tinha demonstrado que aprendera os caminhos para ser um homem de seu tempo e de seu lugar, mesmo sem ter adotado os preceitos realistas. Sendo assim, com a publicação de *Quincas Borba*, ele volta a fazer da “nossa situação histórica e cultural” matéria de sua ficção e, novamente, o que lhe interessava era a “disparidade”, não a síntese. Era outra vez o contraste entre a matéria brasileira e a da matriz romanesca europeia o intento estético pretendido por ele.

Nada melhor para explicar a trajetória do ex-professor de meninos de Barbacena no Rio de Janeiro ainda imperial do que a disparidade resultante entre a convivência entre o local e o universal. Um enredo inusitado e repleto de programáticos enganos forjados por um narrador de uma terceira pessoa ainda mais inusitada do que a trama, bem como a inconstância e a não confiabilidade são marcas de um romance que faz o registro dessa “convivência irreconciliada”, a qual, segundo Schwarz, resulta num “recurso cômico, algo como um registro de alienação”.

Desse modo, a alienação registrada em *Quincas Borba* é parecida com aquela que figura nas páginas de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma vez que “o encontro de formas ocidentais e realidade local produziu em toda parte, é certo, uma conciliação estrutural como predizia a lei –, mas também que a própria conciliação assumia formas bastante diversas”.<sup>85</sup> Eis aí, talvez, a razão de o romance de 1891 ter sido interpretado, algumas vezes, equivocadamente como uma narrativa de aproximação entre a romanesca machadiana e aquela que refletia a seriedade burguesa: as formas bastante diversas desta conciliação.

Se, nas *Memórias*, encontramos uma narrativa levada por um narrador defunto, que compõe um texto repleto de exortações, intromissões e volubilidades das mais variadas, nesse outro romance, deparamos com uma obra que simula ter sido tramada em conformidade com algumas leis vigentes nas narrativas real-naturalistas. Contudo, tal conformidade não passa de

<sup>84</sup> SCHWARZ, Roberto. Complexo, moderno, nacional e negativo. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>85</sup> MORETTI, Franco. “Conjeturas sobre a literatura mundial”. Tradução do inglês: José Marcos Macedo. In: *Novos Estudos*. CEBRAP, número 58, novembro 2000, p. 178.

uma impressão que é desmentida por uma leitura mais dialética das escolhas e das técnicas formais expressas por Machado de Assis nessa história de um homem que passou pela Corte sem perceber em que mãos estavam os cabos dos chicotes.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS... OU *QUINCAS BORBA*, UM OUTRO LADO DA SERIEDADE BURGUESA

E que melhor maneira de ferir o eterno que mofar das suas iras? <sup>1</sup>

Visando à análise de alguns temas e expedientes narrativos apresentados no romance *Quincas Borba*, a presente pesquisa inspirou-se na leitura da tradição romanesca do século XIX realizada por Franco Moretti, crítico que leu a seriedade burguesa inscrita nas narrativas de autores como Austen e Balzac. Assim, conforme a leitura morettiana, os anos do Oitocentos representaram o “século sério” na vida e na arte da sociedade de então, pois tanto uma quanto a outra refletiam um compromisso com a regularidade e a racionalização burguesas.

O acerto de contas com a realidade encarado como um valor pela sociedade oitocentista foi problematizado por Moretti nas literaturas da França, da Grã-Bretanha e da Alemanha. Por essa razão, a leitura aqui empreendida orientou-se por um deslocamento dialético do exposto por Moretti, contrapondo, assim, as teses acerca do século sério refletido na literatura oitocentista desses locais com uma leitura crítica do romance de outras nacionalidades. Ou melhor, cotejando o tratamento dado à seriedade burguesa por Balzac e, posteriormente, por Eça de Queirós com aquele que é configurado na literatura de Machado de Assis, especialmente em *Quincas Borba*.

Essa metodologia se norteou por uma questão específica: a seriedade burguesa como estilo (ou cultura) teve vez em literaturas periféricas? Ou seja, qual o lugar do romance de Eça de Queirós e de Machado de Assis no panorama de um século percebido como o do auge da seriedade burguesa? No esforço para responder a essa pergunta, analisamos até que ponto houve a tal seriedade burguesa como um estilo cultuado na literatura eciana, especialmente em *O primo Basílio*, bem como investigamos o contraponto brasileiro representado pelo romance *Quincas Borba*.

A análise de alguns romances balzaquianos – *Eugênia Grandet*, *O pai Goriot* e *As ilusões perdidas* – sob a óptica da descrição realizada por Moretti acerca do romance

---

<sup>1</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 365.



oitocentista, contraposta à leitura de outros críticos como Auerbach e Lukács, auxiliou a compreensão do modo como o romancista francês registrou em suas obras a seriedade burguesa. O estudo dessas três narrativas de Balzac resultou no encontro de romances sérios na medida em que expressam um estilo analítico, narrado sob a ordem da precisão, bem como da impessoalidade e da neutralidade narrativa.

A despeito da leitura de Auerbach<sup>2</sup>, para quem a literatura de Balzac ainda não enunciava a seriedade objetiva e, em conformidade com a interpretação de Moretti, percebemos que o romance balzaquiano representa, em certa medida, o *ethos* “sóbrio, constante, contido, sério”<sup>3</sup> da seriedade burguesa de seu tempo. Isso porque o texto de Balzac engendra-se mediante a dignificação dos preenchimentos, reproduzindo com seriedade o cotidiano burguês, ainda que, em alguns trechos de seus romances, seja possível a leitura de uma impessoalidade e neutralidade narrativas vacilantes.

O romance *O primo Basílio*, por sua vez, evidencia uma expressão diversa daquela encontrada nas narrativas de Balzac, pois, embora apresente pontos em comum com o romance da seriedade burguesa descrito por Moretti, essa obra de Eça de Queirós difere-se quanto ao tratamento formal do contexto lusitano da época. Nesse segundo romance eciano, há a presença do discurso indireto livre, do estilo analítico, da impessoalidade e neutralidade narrativa, bem como dos preenchimentos dignificados, expedientes que resultam em um texto no qual podemos ler a “seriedade como confiabilidade, método, “ordem e clareza”, realismo”.

4

Em *O primo Basílio*, portanto, a forma romanesca estrutura-se sob a influência de uma realidade diversa daquela percebida nos romances de Balzac e Flaubert, uma vez que a sociedade lisboeta é representativa do atraso português no cenário europeu. Assim, enquanto o romance oitocentista francês apresentava a seriedade burguesa com a reprodução séria do cotidiano, na literatura de Eça de Queirós, verifica-se um registro do cotidiano que oscila entre o sério e o caricato. Desse modo, o tom caricatural lido nas páginas desse romance eciano representaria a resposta formal ao deslocamento do modo composicional inspirado numa sociedade que vivia sob a égide do capitalismo para outra, onde a economia ainda era basicamente agrária.

---

<sup>2</sup> AUERBACH, op. cit., p. 431-432.

<sup>3</sup> MORETTI, Franco. “O século sério.” Tradução de Denise Bottmann. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 842.

<sup>4</sup> Id., *ibid.*, p. 846.

No enredo de *O primo Basílio* é possível a leitura de uma sociedade que não somente anseia pelo progresso e pelo brilho de Paris, mas ainda reproduz em seu cotidiano as ideias e os costumes da capital dos franceses, assumindo, portanto, a condição periférica. Nesse contexto, não há espaço para a seriedade burguesa, apenas para um arremedo de seriedade, composto com a mistura de expedientes narrativos próprios do romance sério com o traço caricaturesco, contribuição formal inspirada no chão social lusitano. Ou seja, ainda que Eça de Queirós tenha se inspirado nos romances real-naturalistas franceses, a forma da seriedade burguesa não resistiu ao novo contexto.

De todo modo, ainda que a forma da seriedade burguesa tenha sofrido alterações em *O primo Basílio*, não podemos deixar de observar que o texto de Eça foi composto a partir do modelo realista francês. O próprio Machado de Assis, em sua atividade como crítico literário, apontou a intertextualidade desse romance eciano com *Eugênia Grandet* e com o realismo de Zola. Como crítico, Machado percebeu na literatura oitocentista brasileira um sistema literário em formação, no qual se destacava a influência das literaturas ultramarinas, sobretudo a da tradição francesa. O crítico literário Machado de Assis preferia os ecos românticos de autores como Victor Hugo, Gautier, Musset, Gozlan e Nerval àqueles seguidos por Eça de Queirós, provenientes, por sua vez, do romance naturalista.

Apesar do seu apreço aos ideais românticos, para o crítico literário Machado de Assis, a literatura brasileira deveria escapar ao registro da cor local, buscando tratar de “certo sentimento íntimo”<sup>5</sup>, de tal modo que os novos autores conseguissem dar prosseguimento ao êxito alcançado por Basílio da Gama, autor que, segundo ele, teria logrado em sua obra um equilíbrio entre a influência europeia e a cor local. Sendo assim, antes mesmo de publicar *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado já elaborava uma concepção literária que incluía a síntese entre o dado local e o estrangeiro.

A análise de *Quincas Borba* levou em conta que a composição desse romance foi pensada e repensada por Machado ao longo de cerca de cinco anos, tendo em vista que foi esse o tempo que separou a publicação da primeira edição em livro (1891) das primeiras páginas veiculadas no folhetim de *A Estação*. Como vimos, esse dado não é irrelevante, ainda mais se pensarmos que, na versão folhetinesca do romance, a referida puxada de tapete no desorientado leitor acontece com algumas diferenças; dentre elas, o fato de que a narrativa do folhetim tem um maior apelo, passe a redundância, folhetinesco. Com efeito, na primeira versão desse romance, há toda uma construção diversa das personagens e do enredo.

---

<sup>5</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” [1873]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1205-1206.

Na versão seriada de *Quincas Borba*, o narrador apresentava-se, além de mais intrometido, mais explicativo do que o narrador da segunda versão do romance, de tal modo que, no trabalho de reescrita, Machado reformulou esse mesmo narrador, a fim de que ele assumisse uma voz narrativa menos parecida com a de Brás Cubas. Assim, o narrador da publicação em livro não revela os pensamentos recônditos de suas personagens, bem como surge um pouco menos intrometido do que o narrador do folhetim.

O cotejo das duas versões do romance nos leva a perceber que a segunda, e definitiva, versão de *Quincas Borba* enfatizou a sátira às teorias evolucionistas com o acréscimo das explicações do filósofo Quincas Borba acerca do Humanitismo, principalmente com a inserção do episódio da luta das tribos famintas, que resultou na sentença “ao vencedor, as batatas”<sup>6</sup>, frase que repercute ao longo do desenvolvimento da trama. Além disso, a versão definitiva do romance perdeu consideravelmente o tom novelesco que envolvia o episódio da carta de Sofia a Carlos Maria, o que contribui com a tese de que havia no segundo *Quincas Borba* uma intenção de contrariar a postura de Eça em *O primo Basílio*, sobretudo no evento específico que dizia respeito às cartas de Luísa para o primo.

Ao mexer no texto da versão seriada, Machado de Assis parece ter investido na singularidade formal do romance, uma vez que o distanciou em determinados aspectos de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e, além disso, modificou o caráter folhetinesco da narrativa, amenizando-o. Ou seja, a versão reescrita surge estruturada sob um outro método, no qual Machado continuou trazendo para o cerne do romance o desacerto entre a forma importada e a matéria nacional, embora de maneira diversa, fingindo reproduzir os expedientes da romanesca europeia. Desse modo, a forma de *Quincas Borba* é capciosa, enganosa em sua releitura dos recursos narrativos das diversas tradições romanescas com as quais dialoga.

Dentre as possíveis relações intertextuais apresentadas em *Quincas Borba*, há a estabelecida com as obras de Balzac. Isso porque nesse romance podemos ler procedimentos autorais que aproximam o texto machadiano das produções do romancista francês, dentre eles, a retomada de personagens em diferentes obras, bem como a expansão do panorama de alcance da narrativa, uma vez que há o deslocamento do cenário provinciano para a Corte, a exemplo do que ocorre em *As ilusões perdidas*.

---

<sup>6</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 223.

Assim como o romance de Balzac abrange um extenso panorama da sociedade francesa a que ele se dispõe a narrar, percebemos que, em *Quincas Borba*, o narrador dedica-se mais à ambientação e à exploração das personagens secundárias, pois elas passam ao primeiro plano da narrativa em vários momentos, o que denota uma composição diversa daquela encontrada em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Aproxima ainda esse romance machadiano das narrativas balzaquianas o assunto apontado por Moretti como o grande tema do romance do século XIX: “a rapidez ofuscante do sucesso e da ruína”.

<sup>7</sup> Em *Quincas Borba*, diversamente do que ocorre nos outros romances da fase madura da romanesca machadiana, surge a possibilidade de sucesso e ruína tanto no horizonte das personagens quanto na expectativa do leitor.

O entendimento do resultado alcançado por Machado em *Quincas Borba*, em sua intertextualidade estabelecida com as narrativas de Balzac, deu-se à luz das ideias expostas por Moretti a respeito do século sério do gênero romanesco em diálogo com a interpretação de Roberto Schwarz sobre o alcance das obras de José de Alencar. Assim, a análise do romance da fase madura machadiana revela que ele partiu da forma inspirada no modelo europeu com a qual Alencar produziu suas obras para erigir uma outra forma, que traz o desajuste alencarino para o centro de seus romances.

Se, em romances como *Senhora*, verificamos o propósito de Alencar em buscar com seriedade a combinação entre forma europeia e matéria local, em *Quincas Borba*, antecedido por *Memórias póstumas de Brás Cubas*, percebemos que tanto a intenção quanto o resultado não se caracterizam pela seriedade. Talvez porque Machado tivesse compreendido que a tentativa de conciliação empreendida por Alencar resultou num cômico “defeito de composição”<sup>8</sup> ditado pelo deslocamento do ideário burguês europeu para o cenário brasileiro, no qual vivia uma burguesia de importação, que tanto não se legitimava como não poderia ser representada pela seriedade. Desse modo, convém considerar que a seriedade burguesa descrita por Moretti alterava-se quando tinha seus expedientes narrativos deslocados para outros sistemas literários, haja vista os romances *O primo Basílio* e *Quincas Borba*. Ou seja, quanto mais periférico o sistema, menos sério o romance.

Também a construção de personagens em Machado de Assis se caracteriza pelo contraste que estabelece com as personagens de outros autores, e um acontecimento qualquer das suas narrativas ganha outra perspectiva se cotejado com outros textos, como acontece

---

<sup>7</sup> MORETTI, Franco. Os romances de Balzac e a personalidade urbana. In *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 136.

<sup>8</sup> SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2007, p.70.

nesse romance de 1891, no episódio da perda da carta de Sofia. Relembrando o evento: em *Quincas Borba*, Machado ilude o leitor com o episódio que envolve a perda de uma carta de Sofia para Carlos Maria (sedutor e recém-chegado da Europa, com quem Sofia alimentou algumas ilusões amorosas), sustentando por alguns capítulos o suspense (e provocando a romântica imaginação do leitor) de um possível relacionamento adúltero até que o narrador, no capítulo CVI, expõe o engodo com um discurso que extrapola a ironia.

Eis, portanto, que se estabelece no romance um clima de total quebra de expectativa do leitor, que se descobre tão romanescos quanto o desvairado Rubião quando surge o narrador com a novidade de que as desconfianças do interiorano eram infundadas. Sendo assim, não contente em desmentir as ilusões romanescas do “desorientado e desgraçado”<sup>9</sup> leitor, o narrador ainda ri da nossa ingenuidade. Assim, este narrador machadiano de terceira pessoa não apenas destoa da neutralidade narrativa tão praticada nos romances do século sério, como também rompe com qualquer compromisso burguês de confiabilidade e método, uma vez que parece debochar do horizonte folhetinesco que estava sendo desenhado pelas elucubrações de Rubião – e do leitor – até o instante da pérfida puxada de tapete.

De todo modo, esse episódio poderia ser considerado apenas mais uma circunstância folhetinesca dentre tantas outras, já que a fabulação envolvendo cartas não representava nenhuma novidade na literatura, porém a nossa leitura foi orientada pela própria crítica literária machadiana, que foi contundente ao analisar o roubo das cartas de Luísa por Juliana. Assim sendo, será que Machado no romance de Rubião não apresenta uma trama desenvolvida de um modo que parecia anunciar ao autor de *O primo Basílio* que não precisamos de nada disso, “de cartas, ameaças, humilhações e angústias”?<sup>10</sup> Por trás do enredo e dos expedientes adotados por Machado em *Quincas Borba*, é possível a leitura de uma intertextualidade crítica com o segundo romance de Eça de Queirós, uma vez que essa narrativa machadiana desabona a forma e o enredo eciano nas entrelinhas de sua apresentação formal e temática.

Existe, de todo modo, um método narrativo que sustenta o desenvolvimento de *Quincas Borba*, tanto que no capítulo CXII podemos ler a seguinte passagem: “Tudo acabou sem fim, nem fracasso. Rubião abriu os olhos; talvez alguma pulga o mordeu; qualquer coisa: ‘Sonhos, sonhos, Penseroso!’ Ainda agora prefiro o dito de Polônio: ‘Desvario embora, lá tem

<sup>9</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 327.

<sup>10</sup> Id. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” [1878]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3. p. 1236.

seu método!”<sup>11</sup>. Esse excerto arremata a narração de um sonho de Rubião no qual ele presencia Sofia e Maria Benedita sendo açoitadas por Palha até que ele intervém, mandando cessar o castigo e enforcar o marido de Sofia, que, a essa altura, já era confundida com a imperatriz Eugênia, enquanto Rubião sentia-se o imperador Luís Napoleão.

Sonhos são sonhos, Penseroso, e o narrador desse romance não é uma voz onisciente que sabe nos contar o que fez Rubião despertar do seu sonho, pois, ao lermos a frase “talvez alguma pulga o mordeu”, cabe a nós, leitores, o questionamento: que narrador é esse que nos apresenta um “talvez” sem mais nem menos? É justo aí que esse peculiar narrador de terceira pessoa assume uma postura autoral diversa daquela que o crítico literário Machado de Assis apontava como uma falha da nova poética, uma vez que ele oculta parte da informação.

O narrador é assim, muito provavelmente, porque faz parte de um projeto maior de Machado de Assis ao compor este romance, tendo em vista que ele conhecia o engenho literário tanto quanto tinha intimidade com os textos de outros autores mestres no gênero romanesco, como Balzac e Eça de Queirós. Os fatos nos levam a crer que Machado, naquela altura da sua vida e da sua produção, não seria ingênuo a ponto de simplesmente deixar um rabisco de narrador onisciente conduzir uma narrativa na qual trabalhou cerca de cinco anos. Da mesma forma, podemos considerar que a opção de adotar um narrador em terceira pessoa que não se identifica com os demais narradores oniscientes também manifesta algo da postura do escritor diante do panorama literário do século XIX. E esse algo seria comunicado mediante uma inversão irônica dos procedimentos adotados por outros autores.

Se o narrador explora a frase de Polônio, enunciando repetidas vezes que o “desvario embora, lá tem seu método!”, podemos interpretá-la como uma pista disfarçada em meio à narração sobre o próprio método adotado na composição do romance. Isso porque, dentre as diversas pistas falsas deixadas ao longo do texto por esse ardiloso narrador, há outras que podem ser levadas à risca pelo leitor, de modo que esse enunciado deve ser considerado ao interpretarmos o trabalho formal engendrado em *Quincas Borba*, pois nele Machado realiza uma síntese entre o tema, o método narrativo e a matéria local. Todos unidos no sentido da inquietação e do devaneio em uma época tão afeita ao racionalismo e à seriedade em voga no Velho Mundo.

Trata-se, portanto, de uma voz narrativa que mantém certos mistérios, pois, ao ocultar informações do leitor ou mesmo narrar parcialmente determinados episódios, devemos pensar

---

<sup>11</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 331.

que consignar “o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha”<sup>12</sup> não era a intenção do escritor, assim como também não era recorrer à repetição de fórmulas:

O herói do *Primo Basílio* remata o livro com um dito análogo; e, se no primeiro romance é ele característico e novo, no segundo é já rebuscado, tem um ar de clichê; enfastia. Excluído esse lugar, a reprodução dos lances e do estilo é feita com o artifício necessário, para lhes dar novo aspecto e igual impressão.<sup>13</sup>

Ao recriminar o autor português por encerrar *O primo Basílio* com um desenlace parecido com o do romance anterior, Machado estava enunciando, ainda que nas entrelinhas, que a literatura não era arte para fórmulas e repetições que inovavam apenas no aspecto. Contrariando a postura atacada na literatura de Eça de Queirós, o crítico, três anos após a veiculação do ensaio crítico sobre *O primo Basílio*, trouxe a lume *Memórias póstumas de Brás Cubas*, comunicando ao público leitor que tinha passado a reinventar a ficção, tanto na temática quanto na forma. Configurando, desse modo, o romance machadiano, desde a publicação do folhetim de *Memórias póstumas de Brás Cubas* na *Revista Brasileira* em 1880, a obra de um autor que problematizou a forma romanesca.

A análise aqui empreendida interpretou o ensaio do crítico literário Machado de Assis intitulado “Eça de Queirós: *O primo Basílio*” como uma poética de um autor que trouxe em *Quincas Borba* uma espécie de resposta na prática textual aos procedimentos narrativos desaprovados nesse artigo. Colabora ainda com o exposto o fato de que muito do que desagradou Machado na Luísa de *O primo Basílio* parece constituir as personagens femininas do nosso autor posteriores à publicação desse ensaio. Há em Virgília, Sofia e Capitolina um pouco, ou muito, da negação da Luísa queirosiana. Seguindo a mesma lógica, podemos pensar que um episódio aparentemente secundário de *Quincas Borba* deixa de sê-lo quando passa a ser lido com as lentes de quem lê não um autor qualquer, mas um escritor que foi também um crítico do momento literário no qual produzia.

As densidades de um Rubião, de um Cristiano Palha e de uma Sofia machadiana não dependem necessariamente de recursos folhetinescos para atrair e prender o leitor, sendo que todos constituem pessoas morais que envolvem pelas atribulações próprias não por aquelas motivadas por algum acontecimento externo a elas, como Machado aponta acontecer em *O*

<sup>12</sup> Id. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” [1878]. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. v. 3., p. 1234.

<sup>13</sup> MACHADO DE ASSIS, loc.cit.

*primo Basílio*. Podemos considerar que Sofia surgiu talvez para mostrar que é possível a complexidade feminina sustentar-se sem precisar da interferência de motivações externas, como as causadas por uma criada ambiciosa.

Não apenas a aposta em um estranho narrador, mas ainda o peculiar enredo com seu Humanitismo e suas batatas e, sobretudo, a piada inscrita na narrativa sobre a expectativa folhetinesca dos leitores são alguns dos índices que comprovam a tese de que *Quincas Borba* é um romance que dá seguimento ao processo iniciado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Colocada assim a questão, o romance de 1891 não apresentaria uma ruptura em relação ao atrevimento estético característico da narrativa do defunto Brás Cubas, mas uma continuação do trabalho de reinterpretar a própria forma do gênero, embora escrita com outros recursos e com outro método.

Se, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a volubilidade do narrador é responsável pelo encadeamento do texto, em *Quincas Borba*, o método empreendido por Machado sustenta-se na aparente consonância com os expedientes narrativos característicos do romance oitocentista de fatura europeia para, em realidade, enfatizar a dissonância entre os dois mundos. Entretanto, esse procedimento não é claro, mas enunciado de maneira tão disfarçada que pode enganar a nós leitores do século XXI como pretendeu iludir os leitores contemporâneos de sua publicação, conforme podemos testemunhar na leitura do capítulo CVI.

Com efeito, podemos perceber, nas páginas que narram a história de Rubião, que Machado de Assis encarava o fazer romanesco como um ato de experimentação estética com a qual tencionava uma conciliação crítica entre a matéria local e a forma vigente no romance oitocentista europeu tanto quanto tinha pretendido no romance de Brás Cubas. Assim, enquanto Eça de Queirós em *O primo Basílio* mediu a sociedade lisboeta adotando o ponto de vista provinciano, que enaltecia o modo de vida parisiense para, então, enunciar a crítica ao atraso português, Machado dirigiu o seu romance para via oposta. Isso porque, em *Quincas Borba*, tanto a periferia representada pela sociedade fluminense quanto o centro são desqualificados mediante a recusa expressa na forma e no conteúdo do romance em tratar com seriedade o que, talvez, para ele não merecesse ser registrado com gravidade. Temos, portanto, nesse romance, um outro lado da seriedade burguesa, ainda mais periférico e menos sério do que o expresso por Eça em *O primo Basílio*.

Em *Quincas Borba*, portanto, o projeto estético de Machado apontava para um romance de distanciamento disfarçado na aparente reprodução de procedimentos do romance oitocentista, uma vez que, como sentenciou Moretti, “a própria conciliação assumia formas



bastante diversas”.<sup>14</sup> Por isso, ao iniciar o estudo desse romance, o que me interessou sobretudo foi a pesquisa da peculiaridade formal com que Machado deu forma à conciliação entre o modelo europeu e o chão social brasileiro nessa narrativa.

A busca do entendimento da estruturação entre forma e conteúdo nesse romance machadiano em face do contexto maior da tradição romanesca de seu tempo iniciou-se, ainda que de maneira assistemática, quando comecei o trabalho de leitura e pesquisa para a elaboração das notas explicativas e para a redação do ensaio crítico que acompanha a edição publicada pela editora L&PM em 2008. Ao percorrer a fortuna crítica acerca de *Quincas Borba*, logo de início, percebi que ela é bem menos extensa do que aquela que se dedica aos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. E, ao estudar parte desses textos, alguns discutidos ao longo desse trabalho, eu não enxergava em meio àquelas explanações a discussão da complexidade formal associada à temática erigida por Machado nesse romance publicado no intervalo entre as memórias de Brás Cubas e Bento Santiago.

Além disso, durante a preparação das notas e referências para essa reedição, surgiu outro índice eloquente para a compreensão da densidade formal dessa obra: o número maior de notas e referências requerido por esse romance em relação aos outros dois. No momento em que li o romance no intuito de elaborar as notas, deparei-me com um texto repleto de citações, alusões, paráfrases, dados históricos dissimulados ou invertidos pelo próprio narrador, enfim, alguns procedimentos narrativos que não tinha percebido em leituras anteriores, talvez pelo próprio modo como eles são inseridos na trama.

Uma vez realizado o trabalho da reedição, eu tinha um curso de doutorado pela frente e algumas questões a instigar a pesquisa que aqui desenvolvi; muitos desses questionamentos foram respondidos ao estudar a obra de Machado de Assis por mais de quatro anos, outros ainda permanecem. Talvez seja mesmo a sina de estudar um autor como ele, que invariavelmente suscita outras questões, desperta novos interesses, possibilita novos horizontes de leitura. Ou talvez seja esse o encanto e o perigo de estudar um autor como ele. Encanto e perigo, duas faces do labiríntico *corpus* machadiano que está à disposição de quem decidir adentrá-lo. Por isso, não há nessa tese a pretensão de elucidar qualquer aspecto que seja de *Quincas Borba*, mas sim de registrar uma leitura possível, uma chave dentre as inúmeras que Machado possibilita aos seus leitores.

Não houve a intenção de abranger a totalidade da complexidade narrativa apresentada em *Quincas Borba*, nem de fazer um panorama completo da trajetória do romancista

---

<sup>14</sup> MORETTI, Franco. “Conjeturas sobre a literatura mundial”. Tradução do inglês: José Marcos Macedo. In: *Novos Estudos CEBRAP* N° 58, novembro 2000, p. 178.

Machado, uma vez que não analisamos os romances da primeira fase, nem ao menos os que antecederam *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como também não tratamos sobre *Casa Velha*, optando nessa discussão por inserir apenas os romances publicados em livro pelo autor. É certo também que o que foi exposto nessa argumentação pode ter deixado arestas, mas se elas existem é porque são necessárias para a trajetória rumo ao entendimento de um romance “preche de questões, que nos levariam longe...”<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* [1891]. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 418.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Glória Carneiro do. “*O primo Basílio* n’*O Besouro*”: um aspecto da recepção do romance no Brasil. In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirosonianos*. São Paulo: FFLCH/USP, 1997, p. 212-219.

ARAÚJO, Homero Vizeu. *Machado de Assis e arredores*. Porto Alegre: Movimento, 2011.

ARAÚJO, José Ferreira de Sousa. “*O primo Basílio*”. In: NASCIMENTO, José Leonardo do. *O Primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, pp.179-185.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. “Quincas Borba II”. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2004, pp.368-371.

\_\_\_\_\_. “Idéias e sandices do ignaro Rubião”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5/2/1893, p.1.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BALDENSBERGER, Fernand. “Balzac, escritor universal”. In: *A comédia humana vol. IV*. Tradução de Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Globo, 1949.

BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Tradução de Gomes da Silveira, Vidal de Oliveira e Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1949.

\_\_\_\_\_. *As ilusões perdidas*. Tradução de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. *Eugênia Grandet*. Tradução de Moacyr Werneck de Castro. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

BAPTISTA, Abel Barros. *A Formação do Nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

\_\_\_\_\_. “O romanescos extravagante: sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*”. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Márcia Guidin, Lúcia Granja, Francine Ricieri (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 17-29.

BARBIERI, Ivo (Org.). “Um romance de muitas leituras”. In: *Ler e reescrever o Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

BETELLA, Gabriela Kvacek. *Narradores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, Nankin Editorial, 2007.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BOLLE, Willi. “Prefácio”. In: Assis, Machado. *Quincas Borba*. São Paulo: Globo, 2008.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. “Figuras do narrador machadiano”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, números 23 e 24, Julho de 2008, p. 126-162.

CÂMARA JÚNIOR, J. Mattoso. *Ensaaios machadianos*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1962.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

\_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

\_\_\_\_\_. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARVALHO, João Carlos de. “A mulher e a morte no romance do século XIX”. Disponível em:

<[http://www.uff.br/feuffrevistaquerubim/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6&Itemid=6](http://www.uff.br/feuffrevistaquerubim/index.php?option=com_content&view=article&id=6&Itemid=6)>. Acesso em: 18 jan. 2012.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHAVES, Flávio Loureiro. *O mundo social do Quincas Borba*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

\_\_\_\_\_. “Para a leitura de Dom Casmurro”. In: *O amor na literatura*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992, p. 69-76.

CRESTANI, Jason Luís. “O perfil editorial da revista *A Estação*: jornal ilustrado para a família”. Disponível em:

<<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/67/61>>. Acesso em: 14 dez. 2011.

DUARTE, Cláudio. *Literatura, geografia e modernização social – Espaço, alienação e morte na literatura moderna*. Tese de doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, departamento de Geografia. Universidade de São Paulo, 2010.

EULÁLIO, Alexandre. “A estrutura narrativa de Quincas Borba”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 1, p. 108-112.

FACIOLI, Valentim. Várias histórias para um homem célebre: biografia intelectual. In: BOSI, A. et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. p. 9-59.

\_\_\_\_\_. *Um defunto estrambótico*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.

FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. “Crônica dos vinte anos: estudo sobre as crônicas editadas em 1859”. In: *Espelho: Revista Machadiana*. Número 2, 1996, p. 7-27.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2011.

FRANCHETTI, Paulo. “Eça e Machado: críticas de ultramar”. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Márcia Guidin, Lúcia Granja, Francine Ricieri (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 269-280.

GARTH, Todd. “‘Viu o que era: ’ a ética, a representação e o olhar schopenhauriano em *Quincas Borba*”. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Org.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 129-150.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. “*Quincas Borba – Um romance em crise*”. *Machado de Assis em linha*, número 8, dez.2011. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.net/revista/index.asp>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

\_\_\_\_\_. “O microrrealismo de Machado de Assis”. In: *Machado de Assis*. Alfredo Bosi /et al./ São Paulo: Ática, 1982, p. 369-373.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. “O escritor que nos lê”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, números 23 e 24, Julho de 2008, p. 273-292.

\_\_\_\_\_. “A emergência do paradigma inglês no romance e na crítica de Machado de Assis”. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Márcia Guidin, Lúcia Granja, Francine Ricieri (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 95-108.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SACCHETTA, Vladimir. *Machado de Assis, fotógrafo do invisível: o escritor, sua vida e sua época em crônicas e imagens*. São Paulo: Moderna, 2008.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JACQUES, Alfredo. *Machado de Assis: equívocos da crítica*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

JOBIM, José L. “Revendo Quincas Borba e Rubião”. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/10/4>>. Acesso em: 25 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. “Machado de Assis: o crítico como romancista”. Disponível em: <http://machadodeassis.net/download/numero05/num05artigo07.pdf>. Acesso em: 29 set. 2011.

JOHNSON, Steven. “Complexidade urbana e enredo romanesco”. In: Tradução de Denise Bottmann. In: *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

KINNEAR, J. C. “Machado de Assis to Believe or not to Believe”. *Modern Language Review*, v. 71, 1976, p. 54-55.

LAJOLO, Marisa. “Eça de Queirós e suas leitoras mal comportadas”. In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: FFLCH/USP, 1997, p. 438- 445.

\_\_\_\_\_. ZILBERMAN, Regina. *Das tábuas da lei à tela do computador: a leitura em seus discursos*. São Paulo: Ática, 2009.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Balzac: *Les Illusions Perdues*. Tradução de Luís Fernando Cardoso. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *Narrar ou descrever*. Tradução de Giseh Vianna Konder. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

MACHADO, Guacira M. “Romantismo e Realismo em Le père Goriot”. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/index.php/lettres/article/viewFile/1294/1040>>. Acesso em: 20 de fev. 2010.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Eça de Queirós: *O primo Basílio*.” In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p. 1232-1242.

\_\_\_\_\_. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade.” In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p. 1203-1211.

\_\_\_\_\_. “A nova geração.” In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p. 1258-1286.

\_\_\_\_\_. “O passado, o presente e o futuro da literatura.” In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p. 1002-1006.

\_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

\_\_\_\_\_. *Quincas Borba*: apêndice. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970.

\_\_\_\_\_. *Quincas Borba*. In: *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

MACHADO, Ubiratan. “A viagem de Machado de Assis a Minas e o *Quincas Borba*”. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Márcia Guidin, Lúcia Granja, Francine Ricieri (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 299-307.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1957.

\_\_\_\_\_. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981, v. 1.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

\_\_\_\_\_. “A França que nos legou Machado de Assis”. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Org.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 231-265.

MELLO, Maria Elisabeth Chaves de. JOBIM, José L. (Org.) “Machado de Assis, leitor de Sterne”. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Top books, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. “Machado em perspectiva”. In: *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In- Fólio, 1998.

MEYER, Augusto. “Eça”. In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. “O romance machadiano”. In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: Corag, 2005.

MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001.

MÓNICA, Maria Filomena. *Vida e obra de José Maria Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. Tradução do inglês: José Marcos Macedo. In: *Novos Estudos CEBRAP* N° 58, p.173-181, novembro 2000.

\_\_\_\_\_. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Signos e estilos da modernidade*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. O século sério. Tradução de Denise Bottmann. In *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

NASCIMENTO, José Leonardo do. *O Primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

NOGACKI, Edmond. “Honoré de Balzac: Do pintor real à personagem romanesca”. In: *Balzac, a obra-mundo: o colóquio de São Paulo*. Tradução de Luciano Vieira Machado; Mônica Cristina Corrêa. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

OLIVEIRA, Leopoldo. O. C. de. “As metamorfoses na estrutura narrativa entre as versões A e B”. In: BARBIERI, Ivo (Org.). *Ler e reescrever o Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003, p. 43-58.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado: presença francesa nas Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000.

\_\_\_\_\_. “A marca social de um delírio”. In: COELHO, Márcia; FLEURY, Marcos. (Org.) *O bruxo do Cosme Velho: Machado de Assis no espelho*. São Paulo: Alameda, 2004.

PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2007.

PEREIRA, Astrojildo. “Instinto e consciência de nacionalidade”. In: *Machado de Assis*. Alfredo Bosi et al. São Paulo: Ática, 1982, p.373-390.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1955.

\_\_\_\_\_. *Prosa de ficção (De 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957.

PIRES, Isabel Virgínia de Alencar. “Rubião: um excêntrico entre a província e a Corte”. In: BARBIERI, Ivo (Org.). *Ler e reescrever o Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003, p. 107-133.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Núcleo, 1993.

\_\_\_\_\_. *O crime do padre Amaro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 2000.



\_\_\_\_\_. *Ensaaios*. Porto Alegre: Pradense, 2009.

\_\_\_\_\_. “XII Londres”. Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/eca-de-queiroz/cronicas-de-londres-6.php>>. Acesso em: 28 nov. 2011.

REALE, Miguel. *A filosofia na obra de Machado de Assis: com uma “Antologia filosófica de Machado de Assis”*. São Paulo: Pioneira, 1982.

REIS, Carlos; CUNHA, Maria do Rosário. Considerações preliminares. In: *O crime do padre Amaro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 2000.

REIS, Roberto. “O relojoeiro e a diferença: ao redor de Machado”. In: *Espelho: Revista Machadiana*. Número 1, 1995, p. 83-104.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Ângela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RONCARI, Luiz. “Ficção e história: o espelho transparente de Machado de Assis”. In: *Revista de Literatura Brasileira Teresa*, n° 1, pp. 139 a 154, 1° semestre, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RYAN, Marco Aurélio. “Machado de Assis: um retrato materialista do Brasil”. In: *Ensaaios Premiados: a obra de Machado de Assis*. Brasília: Editora Bandeirante, 2006, p. 391-445.

SANDMANN, Marcelo. *Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis*. Tese de doutorado em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2004.

SARAIVA, António José. *Iniciação à Literatura Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1981.

SARAIVA, Juracy Assmann. “Entre o folhetim e o livro: a exposição da prática artesanal da escrita”. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Márcia Guidin, Lúcia Granja, Francine Ricieri (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 199-223.

SCHWARZ, Roberto. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. “A novidade das Memórias póstumas de Brás Cubas”. In: *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In- Fólio, 1998.

\_\_\_\_\_. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. “Complexo, moderno, nacional e negativo”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2007.

\_\_\_\_\_. “Martinha vs. Lucrecia”. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Org.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 17-32.

SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

SERPA, Elisa. “O narrador cético na segunda versão”. In: BARBIERI, Ivo (Org.). *Ler e reescrever o Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003, p. 59-81.

SILVA, Ana Cláudia S. da. “*Quincas Borba*, ou o declínio do folhetim”. In: *Ensaio Premiado: a obra de Machado de Assis*. Brasília: Editora Bandeirante, 2006, p. 215-276.

\_\_\_\_\_. *Quincas Borba: em folhetim e em livro*. Disponível em: <<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/hPMSmA/Silva%20Ana%20Cludia%20Suriani%20da.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2010.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

VIANNA, Carla. “O mundo cão tupiniquim”. In: ASSIS, Machado de. *Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEBER, João Ernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

\_\_\_\_\_. *Caminhos do romance brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: CosacNaify, 2011.