UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

TIAGO SEMINATTI

A interioridade em abismo: estudo sobre o discurso indireto livre e a crise da forma em *Quincas Borba*

Versão corrigida

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

A interioridade em abismo: estudo sobre o discurso indireto livre e a crise da forma em *Quincas Borba*

Tiago Seminatti

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras

Orientador: Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães

Versão Corrigida

De acordo:

Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães

São Paulo
2016

SEMINATTI, Tiago. A interioridade em abismo: estudo sobre o discurso indireto livre e a crise da forma em *Quincas Borba*.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Jean Pierre Chauvin — Instituição: ECA-USP

Julgamento: — Assinatura:

Prof. Dr. Marcelo Módolo — Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: — Assinatura:

Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães — Instituição: FFLCH-USP

(orientador) — Assinatura:

Julgamento:

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão de Bolsa de Mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, pela valiosa orientação, pela abertura ao diálogo e pelo tratamento correto na condução do projeto de pesquisa.

À Ieda Lebensztayn, pela sugestão da leitura de *Quincas Borba*.

À Profa. Dra. Ana Cláudia Suriani da Silva e ao Prof. Dr. John Gledson, por fornecerem a edição do texto em folhetim de *Quincas Borba* antes de sua publicação.

Ao Prof. Dr. Jean Pierre Chauvin e ao Prof. Dr. Marcelo Módolo, pelas importantes críticas e sugestões quando do Exame de Qualificação.

Aos funcionários da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

Aos professores e aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira que compartilharam experiências enriquecedoras e das mais diversas acerca dos estudos literários.

Aos meus irmãos, Fernanda e Rafael, e à minha mãe, Maria, pelo apoio incondicional.

Aos amigos e amigas que nesse período compartilharam comigo pelo menos uma conversa breve sobre a vida e a literatura.

Este trabalho recebeu apoio da FAPESP através de Bolsa de Mestrado: processo nº 2014/09953-3, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

"Era uma necessidade da consciência."

Memórias Póstumas de Brás Cubas, Machado de Assis

"– [...] Suponhamos uma criatura para quem não exista perfeição na terra, e julgue que a mais bela alma não passa de um ponto de vista; se tudo muda com o ponto de vista, a perfeição..."

Memorial de Aires, Machado de Assis

RESUMO

SEMINATTI, Tiago. **A interioridade em abismo: estudo sobre o discurso indireto livre e a crise da forma em *Quincas Borba***. 2016. 123 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Esta dissertação consiste num estudo crítico sobre *Quincas Borba*, de Machado de Assis, que tem como hipótese principal a de que a crise psíquica do personagem tem correspondente com o processo de problematização da forma do romance. Na obra encontramos, por meio de uma voz narrativa versátil, um personagem cindido, cuja trajetória culmina em loucura e morte. O escritor produziu uma obra inquieta diante de esquematismos propostos pelo Romantismo e Naturalismo, em uma possível busca de modalidades de ficção que estivessem mais de acordo com o seu perfil artístico (PASSOS, 2007). Além disso, ligar-se-ia à crise do personagem e aos questionamentos envolvendo a forma do romance a crise de composição que Machado de Assis enfrentou durante a escrita de *Quincas Borba*. O romance foi reescrito, produzindo diferenças entre a versão em folhetim, publicada em *A Estação* (1886-1891), e a publicada em livro (1891). Procuramos analisar tais variantes nas duas versões, considerando o uso que o escritor fez do discurso indireto livre na representação da interioridade dos personagens, incluindo o protagonista. Assim, ao considerar como a fragmentação da consciência de Rubião é operada pelo narrador de *Quincas Borba* e qual o seu sentido na relação estabelecida com os outros elementos da obra, a pesquisa pretende analisar o modo como Machado de Assis lidou com a forma do romance para compor um personagem em processo de desintegração psíquica, justamente em uma obra problemática do ponto de vista de seu próprio processo de escrita.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Quincas Borba*; romance; crise; discurso indireto livre.

ABSTRACT

SEMINATTI, Tiago. The inner self in abyss: a study on free indirect speech and form crisis in *Quincas Borba*. 2016. 123 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This thesis consists of a critical study about Machado de Assis's *Quincas Borba*, supporting the main hypothesis that the protagonist's psychic crisis corresponds to the complexity of the novel's form. In this novel, a versatile narrative voice portrays a "split" character whose trajectory culminates in madness, and death. In Brazil's literary scene, Machado de Assis was in search of fictional modalities to suit his artistic profile, having produced a disquieting work that defied the schemes set out by Romanticism and Naturalism (PASSOS, 2007). Furthermore, the crisis of the character and the questioning of the novel's form can be associated with the compositional crisis faced by the author during the writing process of *Quincas Borba*. The novel has been rewritten, resulting in differences between the serial version, published in *A Estação* (1886-1891), and the book version (1891). We analyse these variants focusing on the use that the author makes of free indirect speech in the representation of characters's inner self, including the protagonist. We aim to consider how Rubião's consciousness fragmentation is carried out by the narrator, and to understand the meaning of the rapport established among this form of fragmentation and other elements in the novel. This research will, therefore, analyse the means of portraying a character in the midst of psychic disintegration in a work whose very writing process was especially problematic.

Keywords: Machado de Assis; *Quincas Borba*; novel; crisis; free indirect speech.

Sumário

1. A representação da crise psíquica em *Quincas Borba*: situando o problema 8

2. A instabilidade da forma: a passagem do folhetim ao livro 23

2.1. A problematização da instabilidade da escrita do romance pela crítica 25

3. O discurso indireto livre em *Quincas Borba*: sobre a instabilidade da narração na comparação das duas versões do romance 38

3.1. A crise psíquica de Rubião: uma interioridade em abismo..... 43

3.2. A revelação de outras interioridades: os seres medíocres..... 79

3.3. O não-lugar da loucura: o discurso indireto livre como fundamento para a marginalização de Rubião..... 99

Considerações Finais 113

Referências..... 120

1. A representação da crise psíquica em *Quincas Borba*: situando o problema

Já na cena de abertura de *Quincas Borba* (1891), romance de Machado de Assis, encontramos uma articulação entre as vozes do narrador e do protagonista em que o primeiro parece assumir o ponto de vista do segundo. Deste modo, o personagem exerceria influência no desenvolvimento do discurso narrativo, nele lançando marcas de sua visão de mundo:

> Rubião fitava a enseada - eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra cousa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente 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 colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça... (*Quincas Borba*, p. 107)[1]

A voz narrativa a princípio apresenta Rubião de modo objetivo: ele "fitava a enseada" às "oito horas da manhã". O personagem está situado em um ambiente doméstico opulento – "à janela de uma grande casa de Botafogo" –, com trajes informais, embora requintados – "chambre", "chinelas de Túnis" – e com uma postura corporal plácida, pois, "quem o visse", "cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta". A cena, situada na privacidade do lar, sugeriria ao observador, limitado somente ao aspecto exterior, a mesma tranquilidade das águas da enseada. No entanto, a aparente harmonia entre o ser e o ambiente é desestabilizada pela interioridade do ex-professor, captada no plano discursivo. Para tanto, o narrador é colocado na "posição de intermediário entre o leitor e uma suposta verdade, evocada pelo emprego da formulação bíblica – 'em verdade, vos digo'." (GUIMARÃES, 2012, p. 178). O artifício, ao mesmo tempo em que ajuda "a atribuir confiabilidade" à voz que conta a história, também coloca "o leitor em estado de alerta para o caráter enganoso das aparências" (GUIMARÃES, 2012, p. 178). Deste modo, apesar de os olhos de Rubião apontarem para o "pedaço de água quieta", a estilização de seus pensamentos opera de maneira a proporcionar

[1] As referências a essa edição serão doravante denominadas *QB*.

que situações distintas de sua vida sejam confrontadas – "Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista". O momento de observação da consciência do personagem culmina em sua "sensação de propriedade": a fortuna que tem em mãos revelaria não apenas uma satisfação sensorial, mas agiria em sua constituição psíquica, moldando sua personalidade. O narrador constrói através de uma relação de substantivos, cada um deles sendo de proporção supostamente maior que o seu anterior – "chinelas", "casa", "jardim", "enseada", "morros" e "céu" –, uma possível analogia com o espírito de Rubião, cada vez mais alto e mais envaidecido.[2] Assim, vestindo a máscara social de um homem rico, a sua compreensão do mundo seria produto de sua condição presente, cuja euforia pode fazer o provérbio "Deus escreve direito por linhas tortas" assumir um tom irônico para o leitor. As linhas tortas, interpretadas sob o ponto de vista do personagem, fazem referência aos planos frustrados de casamento da irmã com o amigo rico que, no entanto, deixou ao ex-professor uma valorosa quantia como herança: "Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...".

O romance, portanto, já nas suas linhas iniciais mostra interesse em revelar, no plano discursivo, o funcionamento psíquico de Rubião, assumindo o ponto de vista do personagem, ao mesmo tempo em que fornece um tratamento perspicaz às contradições provenientes da relação do protagonista com o mundo. Flagrando os matizes da consciência do ser fictício, que por sua vez exprime estados emocionais, pensamentos e cálculos inconfessos, a voz narrativa nos introduz em um discurso ficcional que estaria interessado em captar uma interioridade em movimento. Por isso, devido ao fato de ser resultado de um ponto de vista particular, a compreensão do mundo figuraria relativizada em *Quincas Borba*. Nesse universo, temos a oportunidade de tomar conhecimento do maquinário psicológico de Rubião a partir de sua voz mental, de um falar consigo mesmo. São enunciados, por vezes desconexos, que não chegam ao conhecimento social, mas que ficam reservados ao sujeito e não raro operam como autoengano. Isso pode ser melhor compreendido ao lermos a continuação da cena inaugural do romance, presente no capítulo 2:

> Que abismo que há entre o espírito e o coração! O espírito do ex-professor, vexado daquele pensamento, arrepiou caminho, buscou outro assunto, uma canoa que ia passando; o coração, porém, deixou-se estar a bater de alegria. Que lhe importa a

[2] Passos (2007, p. 168) observa que no primeiro capítulo "A cena é construída a partir do personagem, das suas introspecções e do seu próprio gestual. A progressão ascendente dos elementos cênicos – chinelas, casa, jardim, enseada, morros e céu – é o próprio movimento da consciência do personagem, que num momento de contentamento ocioso, se expande revelando para si e para o leitor os brios e as contradições de seu espírito."

> canoa nem o canoeiro, que os olhos de Rubião acompanham, arregalados? Ele, coração vai dizendo que, uma vez que a mana Piedade tinha de morrer, foi bom que não casasse; podia vir um filho ou uma filha... — Bonita canoa! — Antes assim! — Como obedece bem aos remos do homem! O certo é que eles estão no céu! (*QB*, p. 107)

No excerto, a voz narrativa, agora por meio de uma dicotomia – "espírito" e "coração" –, procura atribuir sentido ao caos que o caráter contínuo dos pensamentos representam para Rubião. O "espírito vexado do ex-professor" vai à busca de "outro assunto", mas apresenta-se aos olhos do leitor outro fragmento da constituição do protagonista, simbolizado pelo coração, que nos mostraria como ele opera a reorganização do mundo a partir da alegria sentida pela herança adquirida. Dividido entre "o espírito e o coração", as divagações do personagem irrompem na narração a ponto de fragmentá-la: "— Bonita canoa! — Antes assim! — Como obedece bem aos remos do homem! O certo é que eles estão no céu!". O fluxo de pensamentos, expressos no discurso, colocaria em evidência o movimento que a consciência realiza buscando a libertação de um suposto sentimento de culpa. A felicidade ocasionada pelo legado seria incompatível com o estado de luto, o que motivaria Rubião a pressupor uma recompensa para os recentes mortos, Quincas Borba e a irmã Piedade, que fora pretendida pelo filósofo – "O certo é que eles estão no céu!".

Essa instabilidade que podemos observar na narração de *Quincas Borba* responde por parte da originalidade do romance de Machado de Assis, conforme José Luiz Passos (2007, p. 169) escreve, considerando a mesma passagem citada acima:

> Na literatura brasileira, Machado parece ser o primeiro a imaginar a malícia inconsciente e a insubordinação rotineira da alma consigo mesma. Há vários momentos em que Rubião não consegue decidir-se entre dois desejos ou entre suas interpretações opostas dos motivos de terceiros, contrariamente a todos os protagonistas machadianos. Como Dom Quixote, seu recurso é a fantasia que restaura um mundo melhorado, enquanto ele próprio é vitimado pela má companhia e pela sua vaidosa – ainda que ingênua – prodigalidade.

A observação do narrador machadiano sobre a "malícia inconsciente" e a "insubordinação rotineira da alma consigo mesma" seria, no caso de Rubião, agravada por se tratar de um personagem propenso à crise, uma vez que em "vários momentos" de sua trajetória ele hesita entre "dois desejos" ou "entre suas interpretações opostas dos motivos de terceiros". Conforme Passos (2007, p. 163) argumenta, "para Machado, a forma do romance oferecia a oportunidade de tornar inteligíveis sentimentos e juízos sobre a conduta humana", o que teria motivado que o escritor produzisse uma obra inquieta diante de esquematismos propostos pelo

Romantismo e Naturalismo, em uma possível busca de modalidades de ficção que estivessem mais de acordo com o seu perfil artístico. Desta maneira, podemos notar que já nesses capítulos iniciais, a instabilidade que é possível notar na narração do romance – ocorrendo, por exemplo, na oposição entre a "aparência" e a "verdade", no primeiro capítulo, ou na captação fragmentada de elementos da consciência de Rubião, no segundo capítulo – parece estar em correspondência com a inconstância psíquica do protagonista, que se agravará ao longo da obra.

A cena inicial de *Quincas Borba* prossegue no capítulo 3 com a entrada de um criado espanhol na sala, encarregado de trazer o café. Sabemos, então, que embora o provinciano Rubião dissesse a Cristiano Palha "que estava acostumado aos seus crioulos de Minas, e não queria línguas estrangeiras em casa", o amigo insistiu, "demonstrando-lhe a necessidade de ter criados brancos" (*QB*, p. 108). Na trajetória do protagonista no Rio de Janeiro, Cristiano exercerá grande influência sobre as ações do mineiro. O homem, ascendente no mundo dos negócios, irá se aproveitar da sedução que sua esposa exerce sobre o protagonista, para mantê-lo próximo e, assim, servir-se de seu capital. A título de exemplo, basta que nos lembremos da cena, no capítulo 49, em que Cristiano utiliza Sofia como argumento na tentativa de convencer Rubião a não deixar a Corte. A bela mulher encantará o herdeiro de Quincas Borba. No terceiro capítulo, vemos como as tentações por ela motivadas faziam-no devanear:

> 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...*
> (...) (*QB*, p. 108)[3]

Nessa passagem, assim como vimos ocorrer nos dois primeiros capítulos da obra, a ênfase está nas reflexões de Rubião. Partindo de uma descrição dos movimentos físicos do personagem – "Rubião suspirou, cruzou as pernas, e bateu com as borlas do chambre sobre os joelhos", – a voz narrativa mergulha na interioridade do protagonista: a lembrança dos trejeitos de Sofia o conduz a acreditar em um possível amor. A aproximação à consciência do ex-professor faz com que sua voz irrompa no discurso, revelando seus pensamentos: "Não era velho; ia fazer quarenta e um anos; e, rigorosamente, parecia menos". A tonalidade da voz do

[3] Grifos meus.

personagem seria novamente sentida quando ele, ao passar a mão pelo queixo, teria recordado de sua antiga condição – "Um simples professor!". A interjeição possivelmente faz referência ao contraste entre a situação antiga, em que era mestre de meninos, e a condição presente, transformado em um rico herdeiro, que já não precisava mais se preocupar com economias para se barbear; Rubião usava suíças e sentia "que dava gosto passar os dedos por elas...".

Os enunciados grifados, presentes no capítulo 3, manifestariam o que chamamos de discurso indireto livre, uma vez que os acentos e entoações da voz de Rubião são incorporados ao discurso e dividem espaço com a voz do narrador (BAKHTIN, 2006, p. 198). Embora seja possível encontrar ocorrências de tal fenômeno linguístico em épocas literárias remotas no tempo, podemos afirmar que ele esteve intimamente ligado ao desenvolvimento do romance moderno, sobretudo no século XIX, quando se tornou uma "espécie de quintessência estilística do romance europeu" (MORETTI, 2003, p. 27). Baseando-se na teoria de Adolf Tobler, Franco Moretti (2003, p. 26) observa que o discurso indireto livre atua como "ponto de encontro entre discurso direto e indireto, entre personagem e narrador", já que nele normalmente estão presentes os tempos verbais e os pronomes usuais do discurso indireto, mas o tom e a ordem da frase do discurso direto, como se fossem oriundos da fala do personagem. Além disso, o discurso indireto livre é usualmente empregado em pontos específicos do texto, próximo das reviravoltas da narrativa, cujos momentos seriam marcados pela "dúvida", "temor", "excitação" e "nostalgia", ou seja, em "momentos críticos":

> Nesses momentos críticos há por assim dizer um excedente de intensidade que permite "saltar" da história ao discurso, vencendo a distância – que estruturalmente é enorme – entre a voz da personagem e a do narrador. Mas esses momentos são também ideais para o exato oposto do indireto livre, ou seja, para extrair a moral dos acontecimentos mediante digressões sobre as desastrosas consequências de uma conduta errada. Ao se acercar desses desdobramentos, então, quem escreve se depara com uma bifurcação: pode realçar 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 o que está em jogo aqui não é apenas uma questão de estilo: são dois modos opostos de entender literatura. No 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 muita severa). No segundo caso, a mensagem torna-se implícita e por vezes quase inadvertida. (MORETTI, 2003, p. 27)

Trata-se, assim, de um procedimento estilístico capaz de aproximar, no próprio discurso, a voz individual e subjetiva do personagem à do narrador, possibilitando uma fusão de vozes que permitiria ao leitor visualizar os desdobramentos dos acontecimentos na consciência dos seres ficcionais, sem que o discurso assuma sentido e tom didáticos,

transmitindo uma "mensagem ética unívoca e explícita"; pois, com o indireto livre, a mensagem tornar-se-ia "implícita e por vezes quase inadvertida". Portanto, no romance moderno, o discurso indireto livre teria como uma de suas funções operar enquanto um dispositivo literário eficaz para captar linguisticamente a interioridade do personagem, sem que o narrador precise adotar um tom de julgamento moralista. Em *Quincas Borba*, a sua manifestação parece chamar atenção justamente nesse sentido, ao atuar sem que a obra ceda ao didatismo nos momentos em que fornece um tratamento pormenorizado à esfera psíquica, revelando – conforme vimos na breve análise do capítulo 3 –, elementos da intimidade do ser fictício que permanecem silenciados na esfera do convívio social. No capítulo 3, em que nos deteremos na análise do papel desempenhado pela transmissão do discurso interior dos personagens, tal questão será estudada com outros exemplos e de modo mais pormenorizado.

Por ora, cabe dizer que não parece predominar, em *Quincas Borba*, aquela "dimensão utilitária" presente na narrativa tradicional que, segundo Walter Benjamin (1994, p. 200-1), consistia "seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida", uma vez que a experiência – e, de modo correspondente, a forma épica –, passou, com o surgimento do capitalismo e a "evolução secular das forças produtivas", a vivenciar uma crise. O romance, segundo o pensador alemão, foi o "primeiro indício da evolução" que fez "culminar na morte da narrativa", e sua difusão só foi possível com a invenção da imprensa (BENJAMIN, 1994, p. 201). Ele teria encontrado na burguesia europeia ascendente "os elementos favoráveis ao seu florescimento" e se desenvolvido ao mesmo tempo em que a arte de narrar se tornava "arcaica" (BENJAMIN, 1994, p. 202).

> [...] O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. O primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, mostra como a grandeza da alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contém a menor centelha de sabedoria. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Em *Quincas Borba*, ao efetuar a "descrição de uma vida humana", o narrador nos apresenta um personagem que vivencia uma crise psíquica, resultando, por sua vez, em uma

consciência fragmentada. A repercussão no discurso narrativo dessa problemática expressaria a percepção da obra em relação à decadência da experiência na vida contemporânea, ao revelar um personagem pouco propenso à sabedoria. Nesse sentido, o que nos parece intrigante é acompanhar a configuração formal que Machado de Assis deu à subjetividade do ser, sobretudo porque há um narrador disposto, conforme vimos na consideração dos capítulos iniciais do romance, a considerá-la a partir de uma observação da interioridade acentuadamente tola do protagonista.

Quincas Borba exigiria, para que o leitor possa bem compreender os significados decorrentes do enredo, uma leitura atenta e capaz de dialogar com os matizes da consciência do ser fictício. O percurso de Rubião, aliás, não seria movido por atos excepcionais, uma vez que o protagonista, no plano das ações, não parece dispor da "grandeza da alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura" (BENJAMIN, 1994, p. 201), não ultrapassando a mediocridade: ele abandona a vida de professor para cuidar do enfermo Quincas Borba, filósofo ensandecido; após a morte do amigo, herda muitos bens; enriquecido, o ex-professor deixa Barbacena para desfrutar a vida no Rio de Janeiro; na Corte, uma paixão e uma carreira política idealizadas e mal sucedidas arruínam sua fortuna e equilíbrio mental; empobrecido, apenas acompanhado pelo cão do amigo finado, o personagem retorna a Barbacena e morre mergulhado em suas próprias fantasias. A narração desses acontecimentos teria sua expressividade enriquecida quando em contato com a observação da vida psíquica do personagem, ou seja, por meio de uma fecunda articulação entre a interioridade do ser e o mundo.

A crítica machadiana já estudou a questão do embate entre o personagem Rubião e o mundo social de *Quincas Borba*. Investigando a partir de uma perspectiva teórica goldmanniana, que considera a existência de uma homologia entre a estrutura do romance e a da sociedade burguesa, Flávio Loureiro Chaves (1964, p. 73) observa que na obra predomina um esforço constante de Rubião no sentido de adequar-se ao meio "social burguês imperial", "validando suas leis e convenções que não são postas em dúvida em momento algum, mas antes idealizadas e sublimadas": "A sua pesquisa de valores 'autênticos' é degradada precisamente porque integra como 'autênticos' os valores 'degradados' que a realidade apresenta". De acordo com o pesquisador, Rubião busca pertencer a um mundo degradado, mas a sua passividade seria a sua derrota antecipada de um embate que não ocorre (CHAVES, 1964). Assim, a problemática envolvendo o protagonista se desenrolaria nele mesmo, no âmbito psicológico:

> De fato, o drama de Rubião é, em certa medida, o "drama da adaptação", a adaptação individual ao mundo reificado, orientando-se por essa tendência irrefreável para confundir o verdadeiro e o falso, que termina fragmentando a personalidade. Uma vez que as convenções exteriores se transportaram para a dinâmica psicológica da personagem e foram assimiladas sob a forma de ambições pessoais, o romance machadiano não chega a propor abertamente o choque entre o indivíduo e a sociedade; e, portanto, o discurso resguarda a sua autonomia enquanto ficção, deixando de constituir uma ideologia sobre o mundo narrado. O fracasso da adaptação insinua-se mediante o confronto da individualidade consigo mesma e está expresso no *dualismo psíquico* em que a personagem responde aos estímulos do contexto social. *Quincas Borba* é um romance psicológico justamente porque, na crise existencial delineada, a realidade não sofre a menor mudança; a alteração radical é a da verticalidade interior de Rubião, que se autodestrói diante da impossibilidade de integrar-se ao mundo contemplado e sublimado. (CHAVES, 1964, p. 66-7)

Nesse sentido, devido ao fato de que, em *Quincas Borba*, "as convenções exteriores se transportaram para a dinâmica psicológica da personagem e foram assimiladas sob a forma de ambições pessoais", e que o "fracasso da adaptação insinua-se mediante o confronto da individualidade consigo mesma e está expresso no *dualismo psíquico* em que a personagem responde aos estímulos do contexto social", não parece restar dúvidas da importância da representação da crise psíquica do protagonista para a compreensão da obra. Embora no início do romance o leitor possa ter relativa expectativa sobre os atos futuros de Rubião, no desenrolar da narrativa isso é aos poucos frustrado pela ineficácia do personagem, o que colabora para que a esfera interior do ser fictício ganhe ainda mais força expressiva.

O protagonista do romance, com seus mais de quarenta anos e um histórico de empresas fracassadas, abandona a vida provinciana e vai ao Rio de Janeiro com o objetivo de "arrancar e comer as batatas da capital" (*QB*: 126). Herdeiro de uma fortuna, Rubião dispõe, em uma sociedade marcada pelo individualismo, do poder econômico para alcançar o casamento e sucesso na carreira política. No entanto, sua inaptidão para bem se inserir no jogo social dos salões e dos interesses partidários, desencadeia um isolamento no qual a interioridade fantasiaria um outro mundo como solução à esterilidade na vida real: ao final do romance, Rubião terá concebido a si mesmo como o líder de um império imaginário.

Deste modo, haveria em *Quincas Borba* um movimento implacável do mundo contra o ser que não consegue reconhecer ou tirar proveito das motivações alheias, cuja violência sofrida é decorrente do engano – seja em relação a si mesmo, seja em relação aos motivos de outrem. A narrativa revelaria, a partir da subjetividade dos ser, a situação precária do homem diante da estrutura social. Antonio Candido (2011, p. 17), em texto proferido nas Universidades da Flórida e Wisconsin durante o ano de 1968, observa que encontramos nos textos da ficção machadiana, "disfarçados por curiosos traços arcaizantes", "alguns dos temas que seriam

característicos da ficção do século XX". Para o crítico, a matriz formal de Machado de Assis, marcada por um "distanciamento estético que reforça a vibração da realidade", não seria encontrada nos naturalistas de seu tempo, mas sim na sua "técnica de espectador", capaz de revelar os "tormentos do homem e as iniquidades do mundo" (CANDIDO, 2011, p. 23). O autor se manteria atento às relações intrinsecamente humanas, uma vez que estas seriam investigadas para além do "plano dos aforismos desencantados" e "das situações psicológicas ambíguas", revelando que

> [...] há na sua obra um interesse mais largo, proveniente do fato de haver incluído discretamente um estranho fio social na tela do seu relativismo. Pela sua obra toda há um senso profundo, nada documentário, do *status*, do duelo dos salões, do movimento das camadas, da potência do dinheiro. O ganho, o lucro, o prestígio, a soberania do interesse são molas dos seus personagens, aparecendo em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, avultando em *Esaú e Jacó*, predominando em *Quincas Borba*, sempre transformado em modos de ser e de fazer. (CANDIDO, 2011, p. 31)

O "estranho fio social" machadiano, incluído na "tela do seu relativismo", conseguiria revelar uma compreensão significativa da articulação entre o que há de silencioso ou contraditório na consciência humana e as naturalizações da violência presentes na estrutura social. Isso, que parece ser algo decisivo na leitura de *Quincas Borba*, seria expresso, por sua vez, pela forma literária alcançada.

Em ensaio sobre o romance, Alexandre Eulálio (1993, p. 223) afirma que a obra dialogaria com a "tradição pontilhista de Laurence Sterne", mas tomada não apenas como "pretexto para um escrever fantasioso, sequência de episódios bizarramente pitorescos, valendo como desvendamento parodístico de certo processo de composição", uma vez que o traço decisivo da narrativa estaria na observação da vida psíquica dos seres ficcionais em meio à análise dos comportamentos no plano social. Portanto, assim como Candido apontou para a existência de temas modernos na prosa machadiana que estão "disfarçados" por "traços arcaizantes", Eulálio percebe que a presença do modelo sterniano, ou seja, oriundo da tradição literária, seria configurado em *Quincas Borba* não como simples reprodução, mas como forma de escapar aos esquematismos de seu tempo. Embora a narrativa chame a atenção sobre si mesma por estar submetida, de certo modo, a um escrever alucinatório, ela, conforme Eulálio explica, revela uma articulação profícua entre a análise da consciência e os atos dos personagens:

> Sem esquecer esses jogos, a verdadeira temática de Machado de Assis consistia, sob a brilhante urbanidade da forma, no esforço de expressar as sutilezas que acompanham o mecanismo psicológico, na análise dos momentos de transição e passagem que

> integram a personalidade, ainda no irônico perseguir do processo de racionalização que transforma os movimentos da consciência em princípios ou justificações do comportamento. Temática que interessava ao romancista brasileiro também de um prisma polêmico: aquele de superar a simplificação mecanicista praticada pelos epígonos do Naturalismo como a mesma verdade revelada. (EULÁLIO, 1993, p. 223)

As observações de Eulálio indicariam uma dessintonia entre o romance *Quincas Borba* e a literatura de caráter "mecanicista", que tende a expressar de forma pouco sutil a dimensão interior do comportamento humano. No romance protagonizado por Rubião, a construção do discurso, capaz de fornecer um tratamento complexo aos personagens e levantar questionamentos acerca do que é narrado, poderia servir como contestação a ficções brasileiras contemporâneas que teriam importado de modo servil sistemas de pensamento provenientes do ambiente europeu, já que escrita em um momento de efervescência no plano das ideias modernas, a obra fugiria e ironizaria as "imposturas e mistificações do tempo" (EULÁLIO, 1993, p. 223).

Haveria, no romance, um modo bastante particular de expressar os motivos ou justificações de comportamento dos seres fictícios. Ao mesmo tempo em que as interioridades dos personagens são sutil e cuidadosamente tratadas pela voz narrativa, esta assume um tom irônico acerca da própria matéria, revelando a sua postura sempre alerta em relação aos componentes internos da obra. A impossibilidade de enquadrar *Quincas Borba* dentro de sistemas de pensamento ou de esquematismos estéticos seria muito devido a essa atitude reflexiva trazida para a narração.

Machado de Assis teria lidado com literaturas do passado e do presente de uma maneira ativa, estabelecendo em suas ficções uma visão crítica acerca dos procedimentos literários, inclusive daqueles empregados em suas próprias obras, introduzindo "sua preocupação formal e sua consciência crítica numa função metalinguística e dialogizante em relação ao texto em todos os romances da chamada segunda fase." (BRAYNER, 1979, p. 79). O desnudamento do discurso ficcional não tornaria apenas o autor ativo diante do texto, como também obrigaria o leitor, no intuito de bem compreendê-lo, a ter uma postura não passiva, impelido que seria a desvendar níveis de significados da obra, muitos deles ocultos: esse jogo entre o produtor e o receptor da ficção teria ocorrido sob a influência dos autores ingleses do século XVIII, além de nomes como Rabelais, Cervantes e Diderot (BRAYNER, 1979, p. 84). A consciência sobre o aspecto dinâmico da linguagem do romance serviria como artifício para o escritor não se deixar prender por nenhum sistema de pensamento fechado, parodiando e ironizando os discursos dominantes e ao mesmo tempo permitindo, algo que parece ser uma

das potências da literatura, que o texto ficcional apresentasse novos pontos de vista sobre o mundo, ao colocar em xeque ideologias e formas de pensamento estabilizados:

> Embora ainda encerre uma herança compósita da tradição romanesca, esta aliança entre a tendência dialógica, irônica e paródica, é estranha aos padrões literários vigentes até então no século XIX brasileiro. Esta óptica do relativo como princípio estrutural que inaugura já tende ao bivocalismo do discurso representado, alternando continuamente diversos tipos de enunciados, a mobilizar a superfície artística de seus textos. Diálogo aberto, estilizações, ironia e *humour* constantes, paródias, diálogos velados, trazem à tona a importância estética que devotava à consciência do outro como espaço de problematização e intercurso das ideias sobre o encontro do Eu com o mundo. (BRAYNER, 1979, p. 116)

Nesse sentido, poderíamos dizer que o leitor de *Quincas Borba* deve dedicar atenção especial aos movimentos da narração, que parece colocar em questão a matéria narrada por meio de "diálogo aberto, estilizações, ironia e *humour* constantes, paródias, diálogos velados" (BRAYNER, 1979, p. 116). Ao empregar um número tão grande de artifícios, a forma literária tornar-se-ia complexa e um convite à inteligência, uma vez que, por meio deles, o escritor estabeleceria um diálogo crítico com as mais variadas manifestações da tradição cultural e com diversos tipos de linguagens. Assim, acompanhar os excertos em que ocorre a captação da interioridade dos personagens exigiria que seja estabelecido uma relação com o contexto narrativo mais amplo, para que não percamos de vista o todo, considerando que a obra possui um narrador aparentemente inquieto em relação a tudo, inclusive ao próprio código linguístico que emprega. Em *Quincas Borba*, a dificuldade de caracterização de narrador e narração nos incita a uma análise com o objetivo de entender ambos, mas sem necessariamente atribuir definições, abrindo, assim, a possibilidade de trazermos para a discussão uma teoria importante sobre o assunto.

Bakhtin (2015, p. 19), interessado na "questão geral da vida específica do discurso na prosa romanesca", observa que o romance "como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal" (BAKHTIN, 2015, p. 27). Isso significa que o leitor encontra nesse gênero "unidades estilísticas heterogêneas, às vezes jacentes em diferentes planos de linguagem e subordinadas às leis da estilística" (BAKHTIN, 2015, p. 27):

> *O romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual*. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, modos de falar de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, as linguagens das gerações e das faixas etárias, as linguagens das tendências e dos partidos, a linguagem das autoridades, as linguagens dos círculos e das modas passageiras, as linguagens dos dias sociopolíticos e até das horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos),

> pois bem, a estratificação interna de cada língua em cada momento de sua existência histórica é a premissa indispensável do gênero romanesco: através do heterodiscurso social e da dissonância individual, que medra no solo desse heterodiscurso, o romance *orquestra* todos os seus temas, todo o seu universo de objetos e sentidos que representa e exprime. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados e os discursos dos heróis são apenas as unidades basilares de composição através das quais o heterodiscurso se introduz no romance; cada uma delas admite uma diversidade de vozes sociais e uma variedade de nexos e correlações entre si (sempre dialogadas em maior ou menor grau). Tais nexos e correlações especiais entre enunciados e linguagens, esse movimento do tema através das linguagens, sua fragmentação em filetes e gotas de heterodiscurso social e sua dialogização constituem a peculiaridade basilar da estilística romanesca, seu *specificum*. (BAKHTIN, 2015, p. 29-30)

Enquanto a poesia pressupõe a produção de um "enunciado monológico, único e fechado" (BAKHTIN, 2015, p. 73), alcançado pelo poeta por meio de um trabalho de expurgação do heterodiscurso social e da diversidade das linguagens de modo a criar uma "tensa unidade da linguagem" (BAKHTIN, 2015, p. 75), o romancista opera um trabalho completamente diverso. Na prosa, o artista acolheria o heterodiscurso e a diversidade de linguagens da língua literária e não literária. Assim, o prosador utiliza "linguagens já povoadas de intenções sociais alheias e as obriga a servir às suas novas intenções, a servir a um segundo senhor" (BAKHTIN, 2015, p. 77). O escritor, portanto, introduz o heterodiscurso no romance realizando um jogo com o mundo verbal e ideológico da época submetendo-os a uma elaboração literária. A manipulação artística seria capaz de organizar neste gênero literário as vozes históricas e sociais em um "harmonioso sistema estilístico" que "traduz a posição socioideológica *diferenciada* do autor e de seu grupo no heterodiscurso da época" (BAKHTIN, 2015, p. 78).

O desenvolvimento do romance, segundo Bakhtin afirma, contou com diferentes variedades de formas composicionais de inserção e organização do heterodiscurso em seu interior. Dentre elas, uma particularmente nos interessa: os *discursos dos heróis*. De acordo com o estudioso (BAKHTIN, 2015, p. 100), o discurso de um personagem é um "discurso do outro na linguagem do outro" e, sendo assim, tem a capacidade de influenciar o discurso do autor. Embora exista apenas três modelos sintáticos de transmissão dos discursos dos heróis (Bakhtin os chama de discurso direto, discurso indireto e discurso indireto impessoal), as combinações desses modelos, dependendo da estilização e do contexto em que aparecem os enunciados do outro, produzem um "jogo diversificado de discursos dos heróis, no qual uns produzem marulho sobre os outros, uns contagiam os outros" (BAKHTIN, 2015, p. 107). Desta maneira, a linguagem do herói torna-se um fator que estratifica o "sistema de linguagens" (BAKHTIN, 2015, p. 30) do romance, introduzindo nele o heterodiscurso. Isso proporciona que

as zonas criadas em torno dos personagens principais sejam de grande interesse para os estudos acerca do discurso no romance, uma vez que:

> [...] O herói do romance, como foi dito, sempre tem a sua zona, sua esfera de influência sobre o contexto circundante do autor, que vai além – amiúde muito além – do discurso direto veiculado pelo herói. A região de ação da voz do herói principal deve, em todo caso, ser mais ampla do que seu discurso direto autêntico. Essa zona em torno dos heróis principais do romance é, em termos estilísticos, profundamente peculiar: nela predominam as formas mais diversificadas de construções híbridas e ela é sempre dialogada nesse ou naquele grau; nela se representa o diálogo entre o autor e seus heróis – não um diálogo dramático, desmembrado em réplicas –, mas um específico diálogo romanesco, que se realiza no âmbito de construções externamente monológicas. A possibilidade de tal diálogo é um dos mais importantes privilégios da prosa romanesca, que não é acessível aos gêneros dramáticos nem aos puramente poéticos. (BAKHTIN, 2015, p. 109)

Em *Quincas Borba*, a "esfera de influência" criada pelos personagens do romance sobre o "contexto circundante do autor" – ou narrador – proporcionaria "um específico diálogo romanesco", cuja forma expressaria um discurso heterogêneo diante do esforço, como notara Eulálio (1993, p. 223), "de expressar as sutilezas do mecanismo psicológico" dos personagens. Conforme já observamos, Machado de Assis revela um elevado grau de consciência sobre o aspecto dinâmico do discurso romanesco, não se deixando prender por nenhum sistema de pensamento fechado, parodiando e ironizando os discursos ideológicos dominantes. Essa consciência também teria contribuído para a construção formal das interioridades dos seres fictícios. O discurso indireto livre seria um dos procedimentos empregados pelo autor para expressar a linguagem interior dos personagens. Nesse sentido, não parece ser por acaso que o narrador de *Quincas Borba*, participando ativamente do jogo ficcional, é capaz de dissolver "as fronteiras que separam o seu discurso, o do leitor e o de um personagem às vésperas da loucura" (GUIMARÃES, 2012, p. 182). Portanto, podemos afirmar que nos enunciados do romance a voz narrativa sofre interferência das vozes dos personagens, sobretudo da linguagem proveniente do protagonista Rubião, o que proporcionaria uma intensificação do aspecto híbrido do discurso literário.

A interferência que a voz dos personagens ocasiona na narração de *Quincas Borba* parece ganhar importância ao notarmos que o narrador se interessa pela interioridade de um número relativamente grande de seres fictícios. A problemática entre o indivíduo e a sociedade não se restringiria somente ao protagonista. Preocupado com a estrutura narrativa do romance, Eulálio (1993, p. 222) nota que a obra apresenta uma trama complexa do ponto de vista narrativo, tendendo "de modo irresistível para um ambicioso painel, em que se fazem presentes todas as situações psicológicas e tensões morais exploradas na prosa do escritor brasileiro". A

narrativa, segundo explica, varia o "foco da ação conforme as necessidades específicas desta, ampliando, ao mesmo tempo, o grupo das personagens em torno de que faz girar a obra" (EULÁLIO, 1993, p. 222). Em meio a "um corte vertical dos vários extratos da sociedade urbana" que analisa, o narrador ofereceria uma espécie de jogo social de contrastes marcado pelo desnudamento das motivações dos personagens, cuja mediocridade seria revelada em matizes (EULÁLIO, 1993, p. 222). Assim, considerando as afirmações de Eulálio, diríamos que, em *Quincas Borba*, caminhando junto da queda econômica e psíquica de Rubião, visualizamos a vida interior de outros seres fictícios, criando uma contraposição de caracteres e possibilitando alargar os significados em torno do protagonista e do mundo social do romance.

Recuperando algumas observações que já fizemos, valeria lembrar que na comunicação, para o leitor, da vida psíquica dos personagens, encontramos um narrador versátil, que não apenas observa a consciência dos seres fictícios, mas que também é participativo, instaurando na narração reflexões questionadoras acerca da matéria narrada e dos artifícios literários empregados. Seria por meio de tal voz narrativa polivalente que o leitor acompanha o percurso de um personagem cindido, cuja trajetória culmina na loucura e morte. Assim, acreditamos que a complexa construção do discurso do romance repercutiria no modo como ocorre a observação da consciência do protagonista, possibilitando o diálogo com a preocupação com a *forma* que seria dominante no romance moderno – compreendido do século XVIII ao começo do século XX –, conforme Antonio Candido (2011) propõe em "A personagem do romance", ensaio que dialoga com os argumentos de escritores como Edward Forster e François Mauriac. De acordo com o crítico, o romance moderno "procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista" (CANDIDO, 2011, p. 59). Isso teria motivado escritores a selecionar e combinar traços psíquicos, atos e ideias para levar ao limite a variedade e complexidade do personagem em sua manifestação no interior da obra (CANDIDO, 2011, p. 59).

Portanto, tal preocupação com a forma faria *Quincas Borba* revelar grande afinidade com o romance moderno. Afinal, não seria por acaso que, diante do interesse pela interioridade dos personagens, o autor tenha empregado o discurso indireto livre, recurso estilístico amplamente utilizado por romancistas no século XIX. Conforme já observamos, trata-se de um procedimento eficaz para captar no discurso narrativo a voz do personagem sem que prevaleça um tom didático. Haveria, então, uma combinação singular em *Quincas Borba*, talvez não encontrada em nenhuma outra ficção brasileira do período: curiosamente, Machado faz uso do discurso indireto livre, artifício literário que tende a eliminar da narrativa o tom de julgamento

acerca das atitudes dos personagens, ao mesmo tempo em que cria uma voz narrativa atuante, que intervém na narração. Conforme tentarei mostrar, a presença da voz do narrador, em meio à observação da vida psíquica dos personagens, ao invés de colaborar para que se tire conclusões, proporcionaria inquietudes no leitor.

Deste modo, o que proponho aqui é um estudo dos procedimentos textuais empregados pelo escritor em *Quincas Borba* – sobretudo na transmissão do discurso interior dos seres ficcionais –, levando em conta o fato de a literatura moderna ter intensificado a sua preocupação com a forma. No caso de Rubião, personagem principal do romance, a narração não ficaria imune ao conteúdo transmitido, sendo atingida pela atmosfera de delírio do ex-professor. Assim, privilegiamos, neste trabalho, o modo como a articulação entre narrador e protagonista é construída, procurando sublinhar os mecanismos literários pelos quais Machado de Assis encontrou soluções – ou levantou problemas – para expressar um personagem cujo processo de desintegração psíquica é colocado em evidência para o leitor. Tendo em vista tais considerações, ficamos com a seguinte questão, a ser respondida ao longo deste trabalho: como a fragmentação da consciência de Rubião é operada pelo narrador do romance e qual o seu sentido em relação aos outros componentes da obra?

Estudarei como tal questão liga-se a um fator interessante envolvendo a composição da obra: Machado de Assis reescreveu o romance, deixando aos leitores duas versões bastante diferentes da narrativa. Este é, portanto, o romance machadiano do qual temos o registro mais bem documentado da instabilidade do processo de escrita, na medida em que há um romance publicado em livro escrito a partir de um romance publicado em capítulos esparsos na revista *A Estação*. Ou seja, trata-se ele mesmo de um texto duplicado, cindido, algo que não ocorreu com nenhum escrito de Machado de Assis, em que as diferentes versões não implicaram alterações estruturais, como ocorre com *Quincas Borba*.

No próximo capítulo, procurarei especificar essa instabilidade a partir de estudos críticos que trataram do processo de composição de *Quincas Borba*. Isso possibilitará termos uma visão mais ampla e detalhada acerca das variantes de uma versão e outra do romance, além de um melhor conhecimento do contexto de produção da obra. No terceiro capítulo, considerarei as diferenças observadas no texto publicado em folhetim e no texto compilado em livro ao analisar especificamente o modo como se constroem as interioridades dos personagens, visando, deste modo, a avaliar a importância que elas desempenham na composição do romance e interpretar de que maneira as alterações feitas de uma versão para a outra podem ser entendidas como sintomas de uma crise da forma, associada ao romance moderno e à qual Machado respondeu de maneira singular na escrita de *Quincas Borba*.

2. A instabilidade da forma: a passagem do folhetim ao livro

Quincas Borba primeiro foi publicado na revista quinzenal *A Estação* entre 15 de junho de 1886 e 15 de setembro de 1891. O livro saiu pouco depois, com muitas diferenças no texto, em novembro de 1891. Houve ainda em vida do autor a publicação de mais duas edições do romance. Em 1896, a obra foi reeditada com mudanças em relação ao volume de 1891, mas "nenhuma delas, entretanto", foi "ao cerne do livro" (CHEDIAK, 1977, p. 61), já que são "menos numerosas" e "menos importantes" (GLEDSON; SILVA, 2014) que as diferenças existentes entre a versão em folhetim e a primeira publicação em volume; em 1899, a terceira edição do romance foi publicada, mas também sem mudanças consideráveis, conforme o próprio Machado de Assis esclareceu no "Prólogo", ao afirmar que ela vinha a público "sem outra alteração além da emenda de alguns erros tipográficos, tais e tão poucos que, ainda conservados, não encobririam o sentido" (*QB*: 105).

Portanto, as diferenças significativas que envolvem o processo de composição da obra são encontradas na passagem do folhetim para o livro. No novo formato, o leitor encontra um romance bastante modificado em relação ao texto do periódico, com uma narrativa mais compacta por causa da exclusão de palavras, parágrafos ou capítulos inteiros, mas também devido a substituições e acréscimos, proporcionando uma experiência de leitura distinta entre as duas versões. Um exame quantitativo comprovaria isso: enquanto no folhetim o romance conta com mais de 26.500 palavras, na versão em livro a narrativa diminuiu significativamente, passando a ter mais ou menos 11.500 (GLEDSON; SILVA, 2014).

Embora seja um campo fecundo para pesquisas, foi apenas em 1950 que a versão de *Quincas Borba* publicada no periódico *A Estação* recebeu atenção considerável, quando o Ministério de Educação e Cultura instaurou a Comissão Machado de Assis para produzir edições críticas das obras. Essa pesquisa originou uma nova edição do romance, publicado pela Comissão em 1959 e, mais tarde, em 1977, pela editora Civilização Brasileira, em convênio com o Instituto Nacional do Livro, do Ministério da Educação e Cultura. Nela, o leitor encontra além do texto da versão em livro de *Quincas Borba* um "Apêndice", que contém a narrativa proveniente dos folhetins.

Em 2014, John Gledson e Ana Cláudia Suriani da Silva estabeleceram e anotaram uma nova edição da versão publicada em *A Estação*. Nesse trabalho, os pesquisadores retomaram a empreitada realizada pela Comissão Machado de Assis promovendo algumas modificações que facilitaram o conhecimento do processo de composição da obra: incluíram no texto um trecho

do romance publicado num número do periódico até então desaparecido,[4] modernizaram a ortografia, ofereceram o "Guia para melhor entender o texto da versão-folhetim de *Quincas Borba*", e anexaram a "Tabela das equivalências entre os capítulos da versão-folhetim e da versão-livro de *Quincas Borba*", importante para que leitores e pesquisadores percebam mais facilmente as correspondências entre uma versão e outra do romance.

No "Guia para melhor entender o texto da versão-folhetim de *Quincas Borba*", Suriani e Gledson destacam que a publicação em periódico do romance foi caótica. Nela há vários casos de renumeração dos capítulos, errados ou deliberados. Os pesquisadores afirmam ser provável que Machado de Assis tivesse pensado na configuração da versão em livro enquanto escrevia para o folhetim, uma vez que o leitor encontra uma numeração desordenada dos capítulos, algo que poderia ser, em alguns casos, resultado de possíveis deslizes do autor ou do paginador da revista, mas, em outros, haveria uma motivação intencional com o objetivo de ajustar a numeração para coincidir com o que seria o romance final. Além disso, aparecem os intervalos silenciosos na publicação do romance em *A Estação*. Ao todo, *Quincas Borba* não apareceu em quase quarenta números da revista, o primeiro vácuo ocorrendo em 31 de maio de 1887, e o último entre julho e agosto de 1891; conforme Suriani e Gledson (2014) observam:

> Não podemos duvidar que a maioria desses vácuos foi causada por dificuldades e hesitações na composição, sobretudo porque se congregam num período entre, *grosso modo*, maio de 1888 (poderíamos dizer até de julho de 1887), em que as diferenças das duas versões se acentuam, e novembro de 1889. Nesse período, uma pletora de evidências (muitos capítulos publicados mas omitidos no livro, muitas renumerações, números em que o romance não foi publicado) contribui para uma sensação de caos, de dúvida, de confusão. Em particular, ao longo de dois períodos estendidos, os cinco meses entre maio e outubro de 1888, e os quatro meses entre julho e novembro de 1889, o romance não foi publicado. Quando Machado recomeçou a publicação em 30 de novembro, tendo parado em julho no capítulo CXXII, começou no capítulo CVI, que reteve este número (106, portanto, no nosso "sistema"), na versão final do romance.

Nesse sentido, *Quincas Borba* teve uma publicação inconstante, sofrendo reconfiguração na numeração e no texto durante o seu próprio processo de escrita para a revista *A Estação*. Esse processo problemático de composição repercutiria nas diferenças entre o romance proveniente do folhetim e o compilado em livro, o que nos permitiria acompanhar, por meio de um cotejo exaustivo entre as duas versões, as preferências literárias do autor, que teria

[4] A edição publicada pela Comissão Machado de Assis, em 1959, não contem os números publicados em 15 de janeiro e 15 de abril de 1887. Em 2004, Ana Cláudia Suriani da Silva encontrou em um sebo o número publicado em 15 de abril de 1887. O outro número ainda não foi encontrado (GLEDSON; SILVA, 2014).

operado modificações na narrativa tendo em vista a sua publicação no segundo formato. Assim, acreditamos que seria fundamental para o nosso estudo levar em conta tais variantes, uma vez que elas podem revelar algumas escolhas de Machado de Assis na reescrita da obra.

Devemos ressaltar que, em nossa pesquisa, não faremos crítica textual, pois nos valeremos de edições já realizadas[5] para analisarmos, considerando as variantes de uma versão para outra, o processo de desintegração psíquica de Rubião e a incorporação da voz interior dos personagens no discurso narrativo de *Quincas Borba*. No intento de estudar a obra, atualmente os pesquisadores machadianos dispõem não apenas de edições confiáveis de suas duas versões, – publicadas em folhetim e em livro –, como também de vários trabalhos sobre o assunto. A crítica machadiana procurou, após a publicação em apêndice da versão em folhetim de *Quincas Borba* em 1959, compreender o sentido das mudanças promovidas pelo escritor, considerando as variantes entre uma versão e outra da obra. Deste modo, seria conveniente considerarmos os argumentos gerais lançados por tais pesquisas, tendo em vista que o presente trabalho deve muito a elas, para, em seguida, nos determos na análise proposta.

2.1. A problematização da instabilidade da escrita do romance pela crítica

Augusto Meyer, membro da Comissão Machado de Assis,[6] foi quem primeiro reagiu à publicação da versão em folhetim de *Quincas Borba* ao escrever o ensaio "*Quincas Borba* em variantes", publicado em 1964, no livro *A chave e a Máscara*. Entusiasmado pela novidade, o crítico destaca em seu texto a oportunidade que o leitor tem de conhecer o trabalho meticuloso

[5] As fontes de *Quincas Borba* utilizadas na realização do presente estudo foram, para a versão em livro, a edição crítica organizada pela Comissão Machado de Assis em parceria com o Instituto Nacional do Livro-INL e publicado pela Civilização Brasileira em 1977; para a versão em folhetim, a edição organizada por John Gledson e Ana Cláudia Suriani e publicada em 2014, disponível em http://www.machadodeassis.net/.

[6] A Comissão Machado de Assis foi instituída pela portaria n.º 483, datada de 19 de setembro de 1958, do Ministério da Educação e Cultura, com a finalidade de elaborar o texto definitivo das *Obras de Machado de Assis*. Além de Augusto Meyer, participaram da Comissão, em suas diferentes fases, como membros efetivos: Antônio Houaiss, Antônio José Chediak, Astrojildo Pereira, Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira, Celso Ferreira da Cunha, Ciro Versiani dos Anjos, Eugênio Gomes, Francisco de Assis Barbosa, Hélcio Martins, José Barreto Filho, José Brito Broca, José Galante de Sousa, José Simeão Leal, Josué Montello, Lúcia Miguel Pereira, Manuel Cavalcanti Proença (ASSIS, 1977, p. 5).

empreendido por Machado de Assis na redação de uma grande obra, que apresentaria desde as boas qualidades até alguns deslizes do escritor:

> Dá gosto ver como o olho da autocrítica separa o bagaço do miolo; quase todas as variantes canceladas pelo autor confirmam as suas boas qualidades de provador de vinhos. Também dá gosto, de outro lado, verificar que os deuses cochilam como nós e até Machado escorrega ou tropeça de vez em quando. É pelo menos o que nos revelam estas páginas virtuais que ficaram sobrando nas amarelecidas folhas de uma revista de modas, para perpétuo deleite dos machadianos. (MEYER, 1974, p. 174)

Meyer (1964, p. 174), ao apontar para alguns episódios que foram modificados ou eliminados da versão em livro de *Quincas Borba*,[7] teria sido o primeiro crítico a observar a mudança estrutural operada por Machado de Assis no início da narrativa: "O romance começava então pelo começo, isto é, pela doença e morte de Quincas Borba, em Barbacena". Na versão em livro, Machado deslocou para a abertura do romance os capítulos XX, XXI, XXII e XXIII do folhetim, em que Rubião desfruta a posse de seu legado em seu palacete enquanto fitava a enseada de Botafogo, o que teria tornado a estrutura narrativa mais complexa por fornecer elementos do enredo de maneira antecipada e focalizar, já nas primeiras linhas da obra, o discurso narrativo na psicologia do personagem. No folhetim, por sua vez, o diálogo era "traço pronunciado" e denotava "uma tendência para uma ação dramática mais simples e direta" (Meyer, 1964, p. 174).

Nesse sentido, ao destacar a visão autocrítica de Machado de Assis na produção das "variantes" de uma versão para outra de *Quincas Borba*, Meyer oscila entre o elogio da competência artística do escritor, capaz de depurar a obra, e o lamento pelo excesso de rigor no corte de passagens presentes no folhetim. Segundo observa, capítulos inteiros da versão publicada no periódico poderiam estar no livro sem comprometê-lo, antes melhorando-o e tornando a crise psíquica do protagonista mais compreensível. Essa constatação – questionável, já que pode ser tomada como uma ressalva ao não didatismo da obra, o que seria uma de suas qualidades, – lhe permite fazer uma interessante observação: os cortes operados por Machado seriam para não explicar demais as coisas, mas de sugerir apenas, deixando ao leitor o prazer, ou a ilusão, de participar ativamente na construção do significado do texto literário. Meyer

[7] Meyer (1964, p. 174) nota que "Não faltam as boas surpresas para o leitor curioso: o começo do romance em Barbacena e sob a forma dialogada; o cachorro Quincas Borba às tontas; perdido no Largo do Machado e recolhido por D. Tonica; Palha, ciumento, no Alcazar Lírico, ruminando vingança; a admirável cena do passeio a cavalo e da queda de Sofia, reduzida mais tarde a dez linhas; Machado a fazer o caloroso elogio de Dona Fernanda; mas principalmente Rubião furioso, disposto a tudo e rangendo os dentes, armado de revólver, um revólver de quatro tiros".

(1964, p. 177), então, aponta os seguintes fatores autocríticos como decisivos da "corrigenda machadiana": "a concisão, a serviço da intensidade; a preocupação de sugerir em vez de elucidar; a reação contra o excesso de alusões ou citações eruditas, de sabor puramente literário, que é um dos abusos de *Memórias Póstumas*". Encurtado, o romance teria ficado mais tenso, menos explicativo e evitaria o excesso de alusões ou citações eruditas, sobretudo vinculadas ao protagonista, que não tinha nível cultural para tanto (Meyer, 1964, p. 177-8). Contudo, mesmo com esse cuidado, o autor não teria evitado a presença de citações, algo que para o ensaísta seria um dos defeitos de Machado de Assis, cujo narrador interferiria no enredo, subordinando a ação a uma perspectiva mais ampla (MEYER, 1964, p. 179).

Embora enxergue em *Quincas Borba* a existência de um narrador mais objetivo em relação ao de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), ao se atentar para as diferentes formas de iniciar o romance, Meyer nota que o autor mantém o hábito, por meio de comentários, de interferir no entrecho, estabelecendo um corte brusco no fio da narrativa e na ilusão romanesca do leitor. Essa questão motiva que o ensaio salte do interesse pelas "variantes" e faça considerações sobre a obra e o estilo do escritor, justificando a técnica de intromissão do narrador machadiano a partir de uma suposta "intenção rítmica de quebrar a monotonia" diante do desenvolvimento do enredo, de provocar espanto e reflexão no "espírito do leitor", e de "desmascaramento" da própria ficção, ironizando-a (Meyer, 1964, p. 183). Conquanto considere tal procedimento um "abuso", o crítico pondera que em *Quincas Borba* a narrativa mantem sua organicidade, não havendo quebra do interesse romanesco do leitor:

> [...] toda essa proliferação de comentários acidentais e graciosos arabescos é absorvida pelo peso dramático da obra, no fundo sombria, densa, ameaçadora, porejando ambiguidade e insegurança. Tudo ali se move numa pesada atmosfera de maus pensamentos risonhos, "gestos de dois sexos", empulhações quase inocentes, antecipação de certo clima que só muito mais tarde nos revelariam os romances modernos, impregnados de influência psicanalítica. Em *Quincas Borba*, a sensualidade recalcada é como um ar viciado e irrespirável, que deflui do próprio tema. (MEYER, 1964, p. 164)

A visão de Meyer acerca da agudeza machadiana para tratar da psique humana, – e não sua censura às digressões do narrador –, parece ser a maior contribuição do ensaio, pois chamaria a nossa atenção para o fato de que por debaixo de uma aparente superficialidade, *Quincas Borba* operaria um "mergulho na psicologia profunda" dos personagens (MEYER, 1964, p. 185), cuja importância pode ser sentida na estrutura narrativa da obra. O crítico defende que Machado de Assis nega a psicologia superficial do romance naturalista e explora sentidos

profundos do ser, obrigando o leitor a ter uma postura ativa e reflexiva diante do texto literário. A visão psicológica dos personagens, atenta às transições operadas na consciência dos indivíduos, relativizaria a noção de bem e mal e apresentaria uma visão analítica do mundo, revelado em seus matizes. O autor conclui o ensaio enaltecendo que a obra é a primeira manifestação, dentro da ficção de língua portuguesa, de uma "visão em profundidade, facetada e complexa" (MEYER, 1964, p. 189). Contudo, de maneira intencional ou não, e embora proporcione reflexões interessantes acerca do romance, o ensaio "*Quincas Borba* em variantes" não realiza um cotejo exaustivo entre as versões em folhetim e livro, mantendo-se limitado apenas à superfície do assunto.

Em 1976, John Kinnear dedicou parte de seu ensaio "Machado de Assis: to believe or not to believe" a fazer considerações acerca do processo de escrita de *Quincas Borba*. No texto, o crítico inglês defende que haveria dois tipos de narrador na obra romanesca machadiana: os que são confiáveis e aqueles que não são. Os primeiros estariam nos romances iniciais do escritor, escritos em terceira pessoa e com uma atitude realista diante da matéria, ou seja, com a concepção de que haveria uma única realidade a ser apreendida pela observação e que esta poderia ser recriada no plano ficcional. Anteriores à década de 1880, essas obras teriam adotado as convenções do enredo romântico e seus narradores, além de serem amigáveis com o leitor, inspirar-lhes-iam confiança por meio de uma onisciência inquestionável. A partir da publicação de *Memórias Póstumas de Brás* Cubas, em 1881, ocorreria na ficção machadiana um questionamento da construção literária realista, cujos procedimentos narrativos passaram a ser vistos criticamente no interior das próprias obras. O autor buscaria marcar no texto sua discordância com a visão de mundo, postura e artifícios literários dos narradores das *Memórias*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. Kinnear observa que dentre esse grupo de romances da ficção machadiana, a narrativa protagonizada por Rubião talvez seja o exemplo mais agudo desse processo, pois embora possua um narrador onisciente afinado na aparência com as convenções do Realismo, ele as descontrói ou agride. Deste modo, a obra não ficaria limitada a um único ponto de vista: ela ofereceria uma representação realista convencional e ao mesmo tempo a colocaria em xeque. É na consideração de tal assunto que as duas versões de *Quincas Borba* entram em questão: as diferenças entre ambas assinalariam as hesitações do escritor diante de seu interesse em problematizar a representação literária realista.

O estudo defende que dificilmente um leitor atento do periódico teria compreendido bem o romance, em razão de Machado de Assis ter feito alterações na obra ainda enquanto escrevia a versão de *A Estação*, sobretudo nos momentos mais extensos em que deixou de

publicá-la, ocorridos de maio a outubro de 1888, e de julho a novembro de 1889: após esses intervalos, a narrativa ressurgiu com episódios removidos, numeração de capítulos alterada, e personagens excluídos ou com a importância diminuída. De acordo com o crítico, o motivo fundamental para as mudanças realizadas nesses dois momentos estaria no tratamento dado ao suposto caso entre Carlos Maria e Sofia. Conforme ele argumenta, na versão em folhetim o leitor acompanha a partir de uma visão privilegiada – fruto de um narrador confiável – a ingenuidade de Rubião em suas suspeitas sobre um caso adúltero de Sofia. Após o primeiro grande intervalo na publicação, ocorrido entre maio e outubro de 1888, o autor teria procurado resolver suas inquietações criativas formulando dois mistérios para fundamentar o ciúme de Rubião – a costureira de Sofia morava na rua em que dois amantes, de acordo com a história contada pelo cocheiro, tinham se encontrado; Rubião encontra uma carta da Comissão das Senhoras destinada a Carlos Maria e escrita com a letra de Sofia –, mas ainda que isso objetivasse criar suspense na cabeça do leitor do periódico, o imbróglio é resolvido de forma clara – assim como acontecia nos romances da década de 1870 –, o que não teria desfeito a insatisfação de Machado. Kinnear então propõe que a grande mudança na postura do narrador da versão em folhetim de *Quincas Borba* teria ocorrido quando o escritor interrompeu a publicação por quatro meses – de julho a novembro de 1889. Essa segunda grande pausa teria sido fundamental para a versão final do romance, pois quando um novo número do folhetim é publicado, a narrativa aparece com uma mudança decisiva: Rubião não sabe do conteúdo da carta. Desta forma, o crítico argumenta que nesse período silencioso Machado de Assis provavelmente reescreveu o romance – este é retomado no capítulo 106, mas antes da pausa estava no capítulo 122 – eliminando elementos de cunho melodramático e procurando fundamentar o ciúme de Rubião de maneira a induzir o leitor a compartilhar com o personagem a suspeita de um caso entre Sofia e Carlos Maria. Com a inexistência do adultério provada, o leitor também seria desenganado em uma atitude agressiva não apenas com o protagonista, mas com o público. Assim, conforme explica, no capítulo 106 de *Quincas Borba*, o leitor seria alertado para o controle que todo autor exerce sobre sua matéria, demonstrando que o Realismo literário utiliza fragmentos da realidade para criar, a partir da técnica, uma ilusão de realidade, o que expressaria o alto grau de inconfiabilidade que o narrador machadiano possui.[8]

[8] No ensaio, Kinnear (1976) argumenta que a visão crítica do ficcionista, formulada de modo mais radical a partir da década de 1880 e marcada pelo narrador não confiável, estaria presente, antes desse período, nas crônicas e na crítica literária do autor. Deste modo, o crítico procura apresentar ao leitor as manifestações dessa noção nos textos jornalísticos de Machado de Assis anteriores à década de 1880, sublinhando que embora os romances da década de 1870 fossem convencionais, eles haviam sido escritos simultaneamente às crônicas que colocavam o Realismo em questão e serviam como espaço textual para que sua técnica de escrita dotada de ambiguidade se desenvolvesse.

Deste modo, o ensaio de Kinnear considera o processo de composição de *Quincas Borba* e as diferenças presentes entre as duas versões do romance para afirmar que a narrativa não é um retrocesso da ficção machadiana às formas convencionais, o que parece ser acertado, tendo em vista, conforme será defendido no próximo capítulo, que as modificações que o texto sofreu tornaram-no mais complexo e afinado com as tendências do romance moderno. No entanto, é preciso ter cautela para aceitar que a reescrita de *Quincas Borba* e seus entraves durante a publicação do folhetim estejam ligados somente à questão da postura do narrador em relação à adesão ou não aos procedimentos realistas. Anos depois do estudo Kinnear, alguns críticos, adotando pontos de vista diversos, destacaram outros aspectos relacionados ao processo de composição do romance, levantando outras hipóteses e argumentos.

Em 1986, John Gledson dedicou um capítulo do livro *Machado de Assis: Ficção e História* para tratar exclusivamente de *Quincas Borba*, e a versão em folhetim da obra foi incluída no estudo. Em sua interpretação, o contexto é decisivo: o crítico observa que o tempo histórico da narrativa – que começa em 1867 e termina no final de 1872 – apresenta uma sociedade mais variada que o dos romances anteriores. A obra revelaria não a sociedade estável destes – baseada na tríade, teorizada por Roberto Schwarz (2000), formada por oligarcas, agregados e escravos –, mas representaria um mundo relativamente fluido em que a passagem de uma classe social para outra é possível. Partindo do pressuposto de que esse momento foi decisivo para a história do Brasil – nesse período ocorreram a Guerra do Paraguai e a Lei do Ventre Livre, por exemplo –, Gledson pondera que os acontecimentos desses anos, embora fossem relativamente pouco importantes na prática, ocasionaram profundas consequências no futuro, pois trouxeram uma mentalidade moderna ao país, sobretudo referente ao aspecto intelectual, com a chegada em solo brasileiro de ideias ligadas ao Positivismo, Naturalismo e Evolucionismo, fatores que somados ao contexto político local, cujo atraso era simbolizado pela escravidão, tiveram muitas implicações para o Império e contribuíram para sua queda décadas mais tarde, em 1889.

A partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881, o escritor cessou os escritos de crítica literária, pois teria passado a incorporar suas ideias no interior dos próprios romances, evitando uma adesão unilateral aos procedimentos realistas e ao mesmo tempo negando o idealismo romântico. Foi nesse contexto que apareceu *Quincas Boba*: por ter a aparência de um romance realista convencional, com um narrador em terceira pessoa, a obra teria trazido mais desafios ao escritor na incorporação dessa crítica ao interior do texto ficcional – o que teria sido uma das razões das modificações entre as duas versões do romance. Daí a fragmentação do narrador na narrativa, que oscila de sua posição impessoal em terceira pessoa e se coloca na primeira pessoa, provável indício de uma diferente compreensão das palavras entre este e o autor. Esse dualismo, irresolúvel para o leitor, estaria desde as crônicas do autor e seria incorporado aos romances de sua maturidade artística. Assim, haveria uma mudança no Machado de Assis romancista, mas não em sua concepção enquanto escritor.

Considerando a publicação de *Quincas Borba* no periódico *A Estação*, Gledson atribui às hesitações na escrita dessa versão o fato de o romance apresentar grande complexidade em sua estrutura narrativa, com personagens – e não apenas o protagonista – desempenhado papel ativo numa trama que revelaria uma sociedade em mutação em vários aspectos: social, político e intelectual. Nesse sentido, devido às suas novidades e complicação, *Quincas Borba* seria uma "importante ruptura na obra de Machado" (GLEDSON, 1986, p. 84), trazendo dificuldades ao escritor. Tais obstáculos estariam, na hipótese lançada pelo crítico, diretamente relacionados a uma busca de reproduzir e dar um sentido no plano ficcional à crise política do país, sobretudo a enfrentada nos anos de passagem entre as décadas de 1860 e 1870.

No seu estudo, assim como fizera Kinnear, Gledson nota que o livro de 1891 não é apenas uma versão reduzida e reescrita dos folhetins, já que Machado de Assis teria tomado decisões e operado mudanças na narrativa durante a sua escrita para o periódico, principalmente na pausa entre os meses de julho a novembro de 1889. No entanto, embora o pesquisador reconheça a validade da hipótese de seu conterrâneo, que pressupõe na mudança de atitude do narrador em relação ao leitor o motivo das mudanças feitas no romance em 1889, Gledson (1986, p. 125) procura relacionar esse período silencioso a questões que englobam todo o processo de composição da obra com o objetivo de evidenciar que "existe um acordo entre a configuração da História e a forma da literatura". Em sua visão, desde o início da escrita do romance, Machado de Assis teria intencionado fazer de Rubião o "representante da nação brasileira" e de sua loucura a "expressão do sentido histórico do Brasil" (GLEDSON, 1986, p. 87): a divisão de personalidade do personagem estaria em correspondência com a crise mental do país.[9] Devido a isso, o autor teria enfrentado suas maiores dificuldades com o protagonista, maiormente na caracterização de sua loucura: o crítico observa – algo que Meyer (1964) já havia notado, mas sem entrar em detalhes – que em relação ao folhetim, as motivações psicológicas para o enlouquecimento de Rubião estão menos explicadas na versão em livro. A razão disso estaria no fato de Machado ter desejado que a loucura do protagonista não estivesse limitada ao realismo psicológico e também revelasse significados históricos, sociais e políticos. Portanto, haveria um interesse para que o personagem incorporasse, em meio à sua crise psíquica, não apenas o conflito do homem provinciano com a sociedade metropolitana, mas os conflitos da sociedade brasileira, sobretudo da crise política do final da década de 1860. Assim,

[9] Gledson (1986, p. 88) nota que o nome Rubião estaria relacionado com o *boom* do café ocorrido durante o século XIX por estar muito próximo do nome latino do gênero ao qual pertence a planta do café, a *rubiaceae*. Assim como o Brasil, o protagonista enriquece subitamente e desperdiça sua fortuna, "deixando-se esbulhar por capitalistas cujos verdadeiros interesses estão no exterior".

seria devido aos desafios encontrados nesse projeto de integrar na trama de *Quincas Borba* uma interpretação da situação nacional através da situação psicológica de Rubião que o autor teria entrado em "crise" durante a composição da obra.

A solução decisiva para o impasse formal de *Quincas Borba* teria sido encontrada, conforme Gledson argumenta, somente após a pausa na publicação de julho a novembro de 1889: a identificação de Rubião com Napoleão III. Ele sublinha que antes do intervalo de 1889 o romance não havia feito menções à identificação de Rubião ao imperador francês. Machado de Assis, no entanto, inseriu na versão em livro trechos e detalhes que justificam esse resultado final nos capítulos escritos na fase anterior à pausa, o que, por sua vez, permitiria traçar um paralelo entre a queda do Segundo Império francês, que ocorreu em 1870, e uma crise fundamental no Império brasileiro, que aconteceu entre 1868 e 1871.[10] Dessa maneira, analisando pistas deixadas no romance que trazem referências históricas explícitas ou veladas e fundamentam sua hipótese, o crítico pondera que, assim como Rubião, outros personagens de *Quincas Borba* partilham de fantasias ligadas à ideia de grandeza e só não enlouquecem como o rico herdeiro porque estas são temporárias e brandas, mas que manteriam, em correlação com a história, a atmosfera delirante pela qual o país passava. Isso posto, o elemento fundamental para se entender o "acordo" entre forma ficcional e História seria Rubião e sua identificação com Napoleão III: a conclusão é que Machado, procurando abordar de maneira realista a dimensão política da crise ocorrida em um tempo histórico mais avançado que o dos romances anteriores, não teria encontrado no realismo tradicional a forma ideal para representar as particularidades da sociedade brasileira daquele período, motivando que o escritor obtivesse com a alegoria soluções para os impasses na composição do romance. Isso teria feito de *Quincas Borba* uma obra ousada e experimental diante do que seria um romance aparentemente realista convencional:

> Em *Quincas Borba*, juntamente com uma trama que preenche as exigências normais do realismo (embora, sem dúvida, de uma maneira machadiana, deixando a cargo do

[10] Durante o processo de composição da obra, Gledson mostra que Machado de Assis modificou o nome do personagem, que deixou de ser Rubião José de Castro e passou a ser Pedro Rubião de Alvarenga, muito próximo ao nome de família do imperador Pedro II, Pedro de Alcântara, o que mudaria o enfoque da representação do protagonista: o que antes era representativo de todo o país, agora seria somente do Império: "Nos dois casos (o do regime e o do país), está presente a mesma esquizofrenia, há os mesmos impulsos contraditórios no sentido dos ideais 'modernos' (em particular, a abolição da escravidão) e a necessidade oposta, 'conservadora', de manter uma existência dependente – ou, pelo menos, até certo ponto dependente – do próprio fenômeno que queria abolir. [...] a identificação mais específica de Rubião com o Imperador põe em foco as contradições dessa situação, que provocaram sua queda. Este é o drama que Machado acompanha até o fim: o Império consegue o que pensa ser uma vitória mas, na realidade, revelam-se na aparente harmonia as forças conflitantes que o conduzirão, em última instância, à derrota." (GLEDSON, 1986, p. 114-5).

> leitor enxergar, por trás do tom aparentemente sem cerimônia, a realidade das ações e das motivações dos personagens), existe outra que não preenche tais expectativas e, na verdade, no capítulo 106, nega-as agressivamente. Em nível de técnica narrativa, creio que essa adoção consiste, em todos os níveis de seus romances, de uma relação agressiva com o leitor, é a mais importante novidade de *Quincas Borba*, a verdadeira solução para o impasse ao qual o conduziu seu experimento realista. De agora em diante, sua ficção sempre operará em dois níveis, o comum, que o leitor entenderá e que se ajusta às normas da ficção realista – tornando *Dom Casmurro*, em especial, tão popular – e o nível deliberadamente oculto que, de maneira, mais ou menos clara, ele desafia os leitores a descobrir, embora sabendo de antemão, e acertadamente, como se verificou, que a maior parte deles não conseguiria. (GLEDSON, 1986, p. 128)

Portanto, Gledson encontra em variantes presentes no processo de composição das duas versões de *Quincas Borba* elementos que fundamentam a hipótese de que o romance possui a intenção de revelar uma problemática da sociedade brasileira vivida durante as décadas de 1860 e 1870. A partir desse ponto de vista, Machado de Assis teria enfrentado problemas de ordem criativa durante a publicação do periódico em *A Estação*, tendo-os resolvido em sua maioria durante a pausa de julho a novembro de 1889 por meio de soluções de caráter alegórico, o que fez com que o romance passasse a operar em dois níveis: o ajustado "às normas da ficção realista", e o oculto, que "desafia os leitores a descobrir", cujas pistas estão em profundo diálogo com aspectos históricos do país.

As diferenças entre os pontos de vista de Kinnear e Gledson nas leituras envolvendo a composição de *Quincas Borba* para o periódico e a versão em livro sinalizam a complexidade presente no processo de escrita da obra e a riqueza da ficção machadiana, capazes de proporcionar diferentes caminhos interpretativos. Talvez o principal ganho para o leitor esteja em considerar os dois estudos como pertinentes para o enriquecimento da leitura, afinal, o texto literário parece suscitar mais questões que respostas. No entanto, embora procedam com argumentos e análises coerentes, os pesquisadores, no exame da versão em folhetim do romance, não se detiveram exaustivamente nas questões materiais de escrita da obra, algo relevante se consideradas as mudanças na narrativa ocorridas após os intervalos de publicação.

Em 2010, Ana Cláudia Suriani da Silva publicou, a partir de sua tese de doutorado, o livro *Machado de Assis's "Philosoper or dog?": from serial to book form*,[11] uma pesquisa relevante para compreendermos aspectos da instabilidade presente na escrita de *Quincas Borba*. Partindo do pressuposto crítico estabelecido por Franco Moretti, que enxerga no movimento que uma dada cultura realiza em direção ao romance moderno a existência de um compromisso entre a forma estrangeira e os materiais locais, a pesquisadora procura entender a relação que

[11] No presente estudo, as citações ao livro de Suriani farão referência à versão em português da obra, traduzida pela própria autora em 2015 e publicada com o título *Machado de Assis: do folhetim ao livro*. São Paulo: NVersos, 2015.

Machado de Assis manteve com o romance em folhetins, um gênero e um formato de publicação de origem europeia, com as condições materiais disponíveis em solo carioca durante o século XIX.

Quincas Borba é colocado no centro do estudo sob a justificativa de sua produção criativa e publicação terem sido "as mais problemáticas dentro do contexto da obra do escritor" (SILVA, 2015, p. 17). Assim, a pesquisa tem como um dos objetivos provar que a obra é, no conjunto da produção romanesca de Machado de Assis, um "ponto de virada" na relação do escritor com o folhetim, defendendo que o modelo narrativo do romance "já não cabia mais no formato seriado." (SILVA, 2015, p. 32). Um indício que atesta tal afirmação estaria no fato de que era comum que escritores primeiro divulgassem suas ficções por meio do folhetim e, depois, aproveitando a matriz tipográfica do periódico, as reimprimisse em volume, com alterações substanciais ou não (SILVA, 2015, p. 36). Esse procedimento também foi utilizado nos primeiros romances de Machado de Assis, tendo sido abandonado com *Quincas Borba*, cujas mudanças foram tão significativas que impediram que o material tipográfico fosse reaproveitado para a versão em livro (SILVA, 2015, p. 64).[12]

Nesse sentido, como bem nota Suriani, as versões em folhetim e em livro de *Quincas Borba* operam como obras autônomas e proporcionam experiências de leitura distintas. Isso porque o texto literário publicado em *A Estação* diverge da versão em volume não apenas por causa das variantes textuais, mas também pela apresentação fragmentada da obra e pelos diálogos possíveis entre a narrativa e outros conteúdos com os quais dividia espaço visual na revista, como artigos, anúncios e gravuras (SILVA, 2015, p. 69-70).[13] Machado de Assis teria,

---

[12] Com a exceção de *Ressurreição*, romance encomendado para ser publicado diretamente na forma de livro, Suriani (SILVA, 2015) observa que os romances *A mão e a Luva*, *Helena*, *Iaiá Garcia* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foram publicados primeiro em periódicos e, em seguida, aproveitando a matriz tipográfica, no formato livro.

[13] De acordo com Suriani (SILVA, 2015), *A Estação* integrava um conjunto de publicação internacional de revista, cujas matrizes eram as alemãs *Die Modenwelt* e *Illustrirte Frauen-Zeitung*: "*A Estação* seguia de muito próximo o conceito editorial da matriz alemã, das revistas *Die Modenwelt* e *Illustrirte Frauen-Zeitung*, da editora Lipperheide. Nesses dois periódicos, encontramos a fórmula utilizada por Lombaerts de conjugar uma revista de moda, de público predominantemente feminino, a um periódico literário e ilustrado, direcionado para toda a família, como o nome completo da publicação brasileira já antecipava: *A Estação, Jornal Ilustrado para a Família*." (SILVA, 2015, p. 74) Conforme Suriani explica, havia vinte periódicos diferentes ligados a *Die Modenwelt*, publicados ao todo em treze línguas, entre eles *A Estação*, que circulou no Brasil entre 1879 e 1904 (SILVA, 2015, p. 80). O periódico brasileiro, portanto, seguia os conteúdos das fontes europeias, cujas regras de etiqueta e moda, provenientes em sua maioria da França, valorizavam a propriedade e o bem-estar ao mesmo tempo em que revelavam admiração pela vida aristocrática e pelos assuntos relativos a membros da realeza ou do Império. Deste modo, disseminando os valores culturais europeus no Brasil, *A Estação* teria atingido diferentes setores da sociedade brasileira, pois "poderia perfeitamente interessar às damas de famílias abastadas, porque a revista promovia os valores culturais prezados pela própria elite carioca, a qual buscava legitimação tradicional e aristocrática europeia. Assim, para os membros da elite, *A Estação* expressava a fantasia de identificação cultural com a Europa. Para os setores médios, *A Estação* alimentava as aspirações de ascensão social ao patamar da elite." (SILVA, 2015, p. 94).

inclusive, aproveitado os conteúdos europeus presentes em *A Estação*, marcados por apresentar regras de comportamento e a moda francesa, além de certa inclinação imperial, para, de maneira irônica e crítica, incorporá-los ao romance.[14] Na versão em livro, por sua vez, a pesquisadora explica que o escritor operou modificações no sentido de eliminar o episódico e o melodramático, elementos tradicionalmente identificados ao gênero folhetim, além de expor em maiores detalhes a teoria do Humanitismo e o desenvolvimento em estágios mais perceptíveis o processo de enlouquecimento de Rubião, o que colaborou para maior focalização no personagem e consolidou sua posição enquanto protagonista.[15]

O estudo de Suriani não deixou de enfrentar o argumento presente no artigo de Kinnear (1976), que via na reescrita que se passou entre os cinco meses de pausa na publicação em 1889 um movimento do narrador em direção à não confiabilidade. A autora concorda com o fato de a obra ter sido reescrita no período,[16] mas procura mostrar que nas duas versões o leitor tem acesso ao ponto de vista de todos os personagens e por causa disso não é enganado em relação à trama. A mudança, segundo explica, seria mais sutil e se localizaria na forma como o narrador apresenta os personagens e os seus pensamentos, sobretudo os de Rubião, para comunicar a sua crise psíquica ao leitor. Utilizando a imagem do caleidoscópio, a pesquisadora defende que o ponto de vista onisciente, capaz de proporcionar ao leitor uma visão mais ampla que a dos personagens, serve para conferir confiabilidade a um narrador que, no entanto, agride "princípios morais convencionais" (SILVA, 2015, p. 249). Nesse sentido, para que possamos perceber as sutilezas presentes na narrativa seria preciso lembrar que existe um autor implícito manipulando seus componentes internos:

> O romancista escolheu estrategicamente um narrador onisciente para infundir no leitor a sensação de que possui uma visão privilegiada, que lhe permite ultrapassar a camada superficial das aparências e penetrar na mente das personagens. O pacto de confiabilidade entre o leitor e o narrador se fundamenta no fato de que ao leitor é dado saber mais sobre as personagens do que elas sabem sobre si mesmas ou umas sobre as outras, como no caso das impressões que as personagens guardam daquelas duas reuniões sociais e que são compartilhadas pelo leitor e pelo narrador, mas não pelas

[14] Suriani (SILVA, 2015, p. 146-7) observa que personagens como Sofia e Maria Benedita, cujo aprendizado visava a ascensão social, poderiam operar como espelhos para as leitoras de *A Estação*; por sua vez, a megalomania imperial de Rubião, personificando um imperador estrangeiro, revelaria o fetiche que a sociedade carioca mantinha pelo produto importado e pela cultura francesa, além de satirizar a condição decadente de nosso Império.

[15] Suriani (2015, p. 218) afirma que "A revisão do folhetim com vistas à publicação do livro iniciou-se antes de finalizada a serialização. A maior parte das exclusões eliminou o melodramático, a participação ativa de personagens secundárias e episódios que não eram essenciais para a construção do enredo. Machado também acrescentou poucos, mas importantes, capítulos e parágrafos, e reordenou alguns eventos."

[16] A autora "(...) iria ainda mais longe afirmando que, depois de cada interrupção, a continuação da escrita do folhetim tomava como pressuposto o texto já revisado e não mais os capítulos publicados em *A Estação*." (SILVA, 2015, p. 178).

> personagens. O narrador mantém o leitor entretido com o elemento romanesco: com a trama e, mais importante ainda, com a capacidade que lhe é dada de distinguir o fato real do imaginado. É certamente uma forma de ganhar a confiabilidade do leitor, de adulá-lo, fazendo-o crer-se perspicaz. No entanto, evita ao mesmo tempo que ele julgue as personagens de acordo com padrões morais vigentes. Pouco a pouco o leitor compreenderá que as normas de conduta mudaram, que as pessoas se governam mais pelas regras do Humanitismo do que pelos padrões tradicionais de fidelidade e benevolência. (SILVA, 2015, p. 254).

Portanto, embora adotem pontos de vista distintos, Suriani aproximaria sua interpretação do argumento de Gledson, ao defender que a narrativa de *Quincas Borba* foi na direção de operar por meio de níveis diferentes de significados, os quais cabe ao leitor decifrar. Ainda que o narrador tenha uma postura superficialmente cordial em relação ao leitor, este será conduzido pelo primeiro a adentrar em um mundo devastador, marcado pelo jogo da aparência e interesse próprio.

Dentre os apontamentos presentes em *Machado de Assis; do folhetim ao livro*, significativos para que se compreenda o processo de composição do romance, a autora traz algo fundamental para nosso estudo: "entre as grandes mudanças efetuadas no texto na passagem da revista para o livro, está a fixação do eixo em Rubião." (SILVA, 2015, p. 219). Suriani relembra que Gledson já havia observado ter sido com o protagonista que Machado de Assis enfrentou suas maiores dificuldades e nota que o escritor reordena os eventos apresentados nos vinte primeiros capítulos de modo a colocar o herdeiro de Barbacena como eixo central em relação à estrutura do romance. Além dessa mudança, a autora observa, com um exemplo "pontual", "uma mudança sutil no posicionamento do narrador" (SILVA, 2015, p. 223), em relação a esse personagem. Ela destaca a reescrita dos capítulos 58 a 62, publicados na edição de 15 de abril de 1887, inexistentes na edição crítica da Comissão Machado de Assis, mas que encontrou em um sebo durante a realização de sua pesquisa. Analisando essa passagem, Suriani assinala que Machado reescreve alguns trechos, suprime diálogos e funde os três últimos capítulos; em seguida, ela chega a uma interessante constatação acerca do ponto de vista narrativo:

> O processo de eliminação e incorporação de diálogos à voz narrativa dá a esse trecho um novo ritmo. Machado cria uma nova cadência de vozes, tornando mais tênue a passagem do discurso direto para o discurso indireto livre. Esse movimento nos permite penetrar nos pensamentos de Rubião, sem a quebra do diálogo, como acontecia na versão seriada. (SILVA, 2015, p. 225)

Nesse sentido, a autora chama atenção para algo que estaria ligado ao estratagema narrativo empregado pelo autor implícito: o uso de um narrador capaz de revelar as impressões

que uma mesma situação causa em diferentes personagens. Isso, que repercutiria na narrativa revelando as motivações dos seres, seria alcançado por meio da produção de um discurso narrativo eficaz no qual houve, na passagem da versão em folhetim para a versão em livro, a criação de um ritmo com "uma nova cadência de vozes", sobretudo devido ao estreitamento da passagem do discurso direto para o indireto livre.

Mesmo que Suriani seja "pontual" em seus exemplos acerca do discurso indireto livre no processo de reescrita de *Quincas Borba*, sua intuição acerca da valorização de tal procedimento narrativo, que é essencial para problematizar as fronteiras entre a voz do narrador e demais personagens, parece estar correta. Em um cotejo exaustivo das duas versões do romance, em folhetim e em livro, analisando as mudanças operadas por Machado de Assis na narrativa, veremos que a obra se tornou estilisticamente mais complexa por meio de um adensamento do texto e incorporação das vozes dos personagens à voz narrativa.

Podemos sublinhar que as análises de Meyer, Kinnear, Gledson e Suriani, que consideram as duas versões de *Quincas Borba*, em algum momento chamam a atenção para a importância da esfera psicológica de Rubião no processo de reescrita do romance. Deste modo, não perdendo de vista nossa questão inicial – como a crise psíquica de Rubião é trabalhada no discurso narrativo e qual o seu sentido em relação aos outros componentes da obra –, passemos à análise comparativa das duas versões do romance.

3. O discurso indireto livre em *Quincas Borba*: sobre a instabilidade da narração na comparação das duas versões do romance

Na construção das cenas de *Quincas Borba* o mundo representado é constantemente marcado pelo ponto de vista de um determinado personagem. Nesse processo, o ser fictício, tendo a sua consciência incorporada à narração, lança sobre o ambiente e outros personagens significados e valores ao mesmo tempo em que revela seus traços psicológicos. Nas passagens do texto em que isso ocorre, o leitor tem acesso a fragmentos de uma "vida interior" e à imagem que os outros seres ou situações desempenham nela. Isso constitui uma maneira eficaz para que a voz narrativa possa revelar, sem ter de julgar, as motivações ocultas dos personagens.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin (2006) dedica o capítulo 10 ao estudo do "discurso indireto, discurso direto e suas variantes" e o capítulo 11 ao estudo do "discurso indireto livre em francês, alemão e russo". Esses dois capítulos são importantes para o nosso estudo, visto que mais do que a tentativa de enumerar as variantes possíveis na transmissão do discurso de outrem, eles revelam um interesse pelo aspecto metodológico da questão. Partindo do pressuposto de que é impossível estabelecer uma fronteira estrita entre a gramática e a estilística, ou entre o esquema gramatical e sua variante estilística, devido ao fato de ser essa fronteira instável na própria vida da língua, o autor conduz o estudo de forma a apontar tendências assumidas pelos discursos direto, indireto e indireto livre, considerando algumas de suas principais variantes.[17]

Dentre os esquemas de transmissão do discurso de outrem, talvez o mais interessante para o estudo da prosa ficcional moderna seja o discurso indireto livre. Ele não deve ser compreendido, conforme Bakhtin explica, como se fosse uma mistura mecânica entre o discurso direto e o discurso indireto. Na verdade, trata-se de uma "tendência completamente *nova*, positiva, na apreensão ativa da enunciação de outrem, de uma orientação *particular* da interação do discurso narrativo e do discurso citado." (BAKHTIN, 2006, p. 179). Diferentemente das variantes do discurso citado que operam de modo a camuflarem o discurso do outro, o indireto livre não oferece um dilema sobre quem fala, se esse ou aquele, uma vez que a sua especificidade está no fato de o "herói e o autor exprimirem-se conjuntamente, de, nos limites

[17] Avaliamos não ser necessário reproduzir os exemplos dados pelo autor, pois, no âmbito deste trabalho, acreditamos que a discussão teórico-metodológica deve ser suscitada a partir da consideração do romance *Quincas de Borba*.

de uma mesma e única construção, ouvirem-se ressoar as entoações de duas vozes diferentes." (BAKHTIN, 2006, p. 181-2). Nesse sentido, o discurso indireto livre funcionaria de "*rosto descoberto*, embora tenha duas faces" (BAKHTIN, 2006, p. 182).

Em suas considerações acerca do discurso indireto livre, Bakhtin questiona estudos teóricos franceses e alemães sobre o assunto, em razão das perspectivas assumidas, ora pelo viés subjetivista, que considera apenas a criatividade do artista, ora por um objetivismo abstrato. O estudioso procura dar conta do que seria um "fenômeno tridimensional":

> No fenômeno linguístico objetivo do discurso indireto livre, temos uma combinação, não de empatia e distanciamento dentro dos limites da alma individual, mas das entoações da personagem (empatia) e das entoações do autor (distanciamento) dentro dos limites de uma mesma e única construção linguística. (BAKHTIN, 2006, p. 195)

Portanto, o discurso indireto livre seria melhor analisado a partir da consideração da acentuação e entoação expressiva de determinada enunciação: em uma única construção linguística, a sintaxe e o estilo assumiriam duas tonalidades, uma referente ao personagem e outra ao enunciador – classificado, no trecho citado, como "autor", mas compreendido em nosso estudo como narrador. Esse fato, de acordo com Bakhtin, faz com que a leitura seja necessariamente silenciosa, pois cada palavra do discurso indireto livre assume ao mesmo tempo uma entoação dupla. Assim, o desenvolvimento de tal esquema de transmissão do discurso de outrem estaria ligado à adoção, pelos grandes gêneros literários em prosa, de um registro mudo, característico de uma maneira de ler – solitária e silenciosa – difundida na modernidade.

Já Maingueneau (1993), observa que haveria uma "heterogeneidade enunciativa" no discurso indireto livre que, por sua vez, não estaria associada a marcas claras, linguísticas ou tipográficas, devendo ser reconstruída a partir de índices variados. Por causa da inexistência de marcas explícitas, o contexto tornar-se-ia necessário para notar a sua presença em um determinado enunciado, devido ao fato de o discurso indireto livre ter como propriedade "relatar alocuções fazendo ouvir *duas vozes* diferentes inextricavelmente misturadas" (MAINGUENEAU, 1993, p. 97). Assim, Maingueneau (1993, p. 97) explica que

> O discurso indireto livre se localiza precisamente nos deslocamentos, nas discordâncias entre a voz do enunciador que relata as alocuções e a do indivíduo cujas alocuções são relatadas. O enunciado *não pode ser atribuído nem a um nem ao*

> *outro*,[18] e não é possível separar no enunciado as partes que dependem univocamente de um ou de outro.

Portanto, apesar de aparecerem em um mesmo enunciado conjuntamente, não existiria uma identificação plena entre a voz do "enunciador que relata as alocuções" e a do "indivíduo cujas alocuções são relatadas" no discurso indireto livre. Ele marcaria, então, uma tensão no enunciado, cuja determinação exata da autoria de cada fragmento linguístico ficaria impossibilitada até mesmo em uma análise que procure identificar e atribuir as partes que dependem "univocamente de um ou de outro". Essas "discordâncias" e "deslocamentos" entre a voz do enunciador e a de outrem podem ser profícuas para gerar um efeito irônico no discurso quando considerado o contexto em que aparecem, o que pode ter sido um dos procedimentos da ironia machadiana, conforme analisaremos adiante.

Por enquanto, poderíamos dizer que *Quincas Borba* apresenta uma narração vacilante e em certa medida alucinatória que estaria em diálogo com a heterogeneidade presente nos enunciados. Acerca disso, podemos lembrar, a partir da teoria de Bakhtin (2015), que os *discursos dos heróis* influenciam o contexto narrativo, introduzindo nele o heterodiscurso: a "região de ação" em que as vozes dos personagens principais aparecem é mais ampla do que "seu discurso direto autêntico" (BAKHTIN, 2015, p. 109). Nessas zonas, "predominam as formas mais diversificadas de construções híbridas e ela é sempre dialogada nesse ou naquele grau" (BAKHTIN, 2015, p. 109). O conceito bakhtiniano de heterodiscurso social e sua extensão para o entendimento da prosa romanesca é fundamental para nosso estudo sobre o discurso narrativo de *Quincas Borba* na medida em que nos auxilia a enfrentar a complexidade de casos que estão localizados nos limites ou excedem o esquema gramatical. Isso porque a compreensão da influência exercida pelo ponto de vista de determinados personagens no romance parece estar diretamente relacionada à questão da construção dos enunciados. Na obra, como veremos, no espaço de uma mesma sentença podem coabitar a voz do narrador e a voz de determinado personagem. O protagonista Rubião, particularmente, desempenha papel fundamental nesse sentido. A sua crise psíquica causa interferência nos enunciados, possibilitando a criação de ambiguidades, ironias e paródias na narrativa.

No ensaio "O discurso indireto livre em Machado de Assis", publicado pela primeira vez em 1941 na *Miscelânea de estudos em honra de Antenor Nascentes* e presente no livro *Ensaios machadianos*, Câmara Jr. (1979, p. 32) afirma que tal fenômeno linguístico se consolidou na narrativa em língua portuguesa sob a influência da ficção ocidental moderna,

[18] Grifo do autor.

sobretudo a proveniente da França. Entretanto, conforme explica, Machado de Assis não procurou reproduzir o discurso indireto livre praticado pela literatura francesa, sobretudo por Émile Zola e Gustave Flaubert, ou até mesmo o da vertente encontrada na literatura inglesa, mas teria buscado amoldar a técnica ao seu estilo pessoal (CÂMARA JR., 1979, p. 32). No ensaio, o estudioso pressupõe que esse processo linguístico "estabelece um elo psíquico entre o narrador e o personagem que fala" (CÂMARA JR., 1979, p. 30):

> [...] em vez daquele apresentar o personagem no palco da narração como uma figura dramática, que fala por si (discurso direto) ou de lançá-lo aos bastidores para nos informar objetivamente sobre o que ele disse (discurso indireto estrito), o narrador associa-se ao seu personagem, transpõe-se para junto dele e fala em uníssono com ele. É assim um processo linguístico a que o indivíduo pode recorrer, como a muitos outros, para imprimir a própria emoção nas palavras alheias que nos comunica. (CÂMARA JR., 1979, p. 30-1)

O discurso indireto livre, conforme Câmara Jr. o concebe, permite que as vozes de narrador e personagem convivam em um mesmo enunciado, promovendo uma espécie de simbiose entre ambos no plano discursivo, algo que teria favorecido o emprego de tal procedimento em parte da literatura moderna, que conferiu importância ao aspecto psicológico das ficções. Deste modo, o linguista analisa trechos da obra de Machado de Assis com o intuito de encontrar a maneira pela qual o escritor utilizava o discurso indireto livre, preocupando-se com sua ocorrência basicamente em dois casos: quando o indireto livre aparece junto com diálogos e quando serve para expressar os estados mentais dos personagens. Câmara Jr. (1979, p. 34) observa que nas passagens marcadas pela forma dialogada tal procedimento é empregado como um "processo subsidiário" em relação ao discurso direto, que seria, por sua vez, o "processo dominante": os discursos indireto e indireto livre seriam enunciações subsidiárias que convergiriam para "a enunciação clímax do diálogo". Nessas condições, o narrador machadiano "se mantém cuidadosamente separado dos personagens" e assume em relação a eles a "atitude de diretor de cena", de modo semelhante ao que ocorre quando se utiliza o discurso direto. O autor empregaria o indireto livre como um recurso para quebrar a "monotonia de uma citação em discurso indireto estrito" (CÂMARA JR., 1979, p. 35), dada a sua capacidade de captar melhor a emotividade do personagem, mas sem deixar de manter o discurso direto em sua posição de destaque. Assim, nesse contexto, o linguista defende que ele seria utilizado em favor da elegância do estilo e do bom andamento do narrar, sem necessariamente ter uma preocupação em tratar da esfera psicológica dos seres ficcionais (CÂMARA JR., 1979, p. 35). Por outro lado, Câmara Jr. (1979, p. 37) menciona que em Machado de Assis o discurso indireto livre também pode ser encontrado em sua "aplicação típica", ou seja, quando serve para "traduzir

estados mentais dos personagens". Mas, segundo argumenta, a identificação ou "simbiose" entre narrador e ser fictício, "mediante a qual aquele se incorpora neste e passa a participar do estado mental que se propõe a transmitir" (CÂMARA JR., 1979, p. 38), é encontrada apenas esporadicamente em seus escritos. Em sua visão, isso ocorreria porque na transmissão de estados mentais dos personagens, o escritor buscaria evitar, por meio do discurso indireto livre, os efeitos do discurso indireto, que "desentranha o pensamento de seu clima emocional", e do discurso direto, que "cria um verdadeiro monólogo" (CÂMARA JR., 1979, p. 38).

Nesse sentido, Câmara Jr. (1979, p. 39) considera que o discurso indireto livre interessa a Machado de Assis como meio para eliminar a artificialidade e rigidez presente na tradução dos estados psíquicos pela via do discurso direto ou discurso indireto: a sua adoção permitiria conservar os traços afetivos do ser fictício sem impor ao leitor a noção de que ele tivesse pensado em frases definidas e nítidas, pois, embora "as frases apresentadas" sejam do "autor", elas mantêm "a coloração afetiva do personagem". Assim, de acordo com o linguista, o discurso indireto livre teria sido manipulado de maneira nítida e precisa nos últimos romances do escritor, mas como um recurso subsidiário. Porém, essa visão, de certo modo hierárquica dos esquemas de transmissão do discurso na prosa de Machado de Assis, ainda que esclarecedora de alguns casos, não nos parece suficiente para compreender a configuração do discurso citado em *Quincas Borba*, uma vez que, devido à limitação do escopo de estudo de Câmara Jr.,[19] demandaria uma análise exaustiva a fim de explicar mais detalhadamente a complexidade discursiva do romance, considerando as variantes presentes no esquema baseado na tríade formada pelos discursos direto, indireto e indireto livre.

Portanto, poderíamos colocar em questão se a falta de simbiose que Câmara Jr. aponta realmente não ocorre devido à ausência de "valorização sistemática do processo", ou seja, do discurso indireto livre no plano narrativo de *Quincas Borba*, ou, ainda, se seria devido a alguma estratégia específica do autor. Isso nos leva a uma tentativa de estudo mais detalhado em relação ao empreendido por Câmara Jr. sobre o discurso indireto livre em Machado de Assis, que não chega a ser sistemático, considerando o modo como o escritor lidou com o discurso narrativo no romance protagonizado por Rubião para, então, poder se pensar como os resultados obtidos nesse trabalho ajudam a iluminar a compreensão do texto literário. Entendemos que um caminho profícuo para isso estaria em identificar, comparando exaustivamente as duas versões

[19] O próprio Câmara Jr. (1979, p. 41) reconhece a modéstia do escopo de seu estudo, que teria como intenção "chamar a atenção dos estudiosos para este processo linguístico, como traço sistemático do romance moderno, e para os seus caracteres na obra do nosso maior romancista."

da obra, as passagens nas quais Machado de Assis, no intento de explorar a interioridade dos personagens, operou modificações em torno do discurso (incluindo o indireto livre) no processo de reescrita de *Quincas Borba*.

Na análise acerca do discurso citado e de suas variantes em *Quincas Borba* serão consideradas as diferenças entre as duas versões do romance porque, conforme os estudos de Kinnear (1976), Gledson (1993) e Suriani (2015) demonstraram, a dificuldade presente na composição pode ser bastante significativa para uma análise da obra, incluindo a manifestação do discurso indireto livre em seu interior. Ao examinarmos as alterações de uma versão a outra, pretendemos mostrar como a instabilidade implicada na existência de duas versões tão distintas é incorporada na versão em livro, cuja forma foi problematizada, absorvendo as prováveis hesitações e incertezas do processo de escrita do romance. Comecemos a análise pelo protagonista Rubião, considerando como sua crise psíquica teria afetado a narração de *Quincas Borba*.

3.1. A crise psíquica de Rubião: uma interioridade em abismo

Machado de Assis criou uma forma complexa de representação do caminho percorrido pelo protagonista Rubião rumo à loucura em *Quincas Borba*. O romance oferece uma observação aguda da vida psíquica de seu protagonista, fazendo da hibridização entre as vozes do narrador e do personagem um dos elementos mais importantes e significativos da narrativa. Compreende-se, por isso, que o discurso indireto livre tenha cumprido uma função decisiva no romance. A trajetória de Rubião – de rico herdeiro a louco marginalizado socialmente – está fundamentada nos momentos de representação de sua interioridade, pela observação dos movimentos de sua consciência.

Seria importante notar que as mudanças a serem demonstradas nos quadros que apresentarei a seguir ocorreram antes do centésimo capítulo da narrativa e isso não seria por acaso. Suriani (SILVA, 2015) nota que as mudanças significativas operadas por Machado na reescrita do romance se encontram na primeira metade do livro, tanto em um nível microscópico quanto macroscópico. Um dos motivos para a realização dessas mudanças estaria na busca de Machado de Assis em promover uma maior focalização no ponto de vista de Rubião:

> O trabalho sistemático de Machado sobre Rubião, na reescrita da versão seriada para o livro, foi um dos principais agentes na redefinição do enredo e, consequentemente, na forma como lemos a segunda versão. Em outras palavras, as alterações promovidas na reescrita do romance em relação à personagem principal desempenham papel importante na definição de um novo padrão de leitura para o romance em livro. (SILVA, 2015, p. 220)

Deste modo, assim como Meyer já constatara, a pesquisadora observa que no nível macroscópico o processo de centralização do foco em Rubião começou quando Machado reordenou os eventos apresentados nos primeiros vinte capítulos do romance, proporcionando que o eixo central do enredo estivesse no protagonista (SILVA, 2015, p. 223). No nível microscópico, a autora destaca a reescrita dos capítulos 58 a 62, de 15 de abril de 1887, em que se percebe a eliminação de diálogos, a diminuição da importância de personagens secundárias, e o maior enfoque em Rubião pela via do discurso indireto livre. Ao revisar o romance, Machado também teria se preocupado em marcar com estágios mais distintos o desenvolvimento da problemática mental do herdeiro de Quincas Borba (SILVA, 2015, p. 218-239).

Nesse sentido, a reestruturação do início do romance pode indicar a busca de Machado de Assis em posicionar Rubião e sua crise psíquica no primeiro plano da narrativa. No começo da versão em folhetim prevalecia uma atmosfera de suspense, se considerarmos que o narrador está preocupado em tratar dos últimos momentos da vida e do destino da fortuna de Quincas Borba, mantendo o ex-professor numa posição de menor relevo. No entanto, na versão em livro, Machado transferiu os capítulos XX, XXI, XXII e XXIII para o começo da narrativa, optando por iniciá-la com enfoque na consciência do herdeiro. Esses quatro capítulos, construídos a partir do olhar e pensamentos do protagonista, foram retrabalhados e diminuíram em número e tamanho, passando a ser os capítulos 1, 2 e 3 do romance. Neles, ambientados no Rio de Janeiro, não há qualquer mistério acerca do paradeiro da fortuna de Quincas Borba: o leitor encontra Rubião enriquecido, refletindo sobre o rumo que sua vida tomou devido ao recebimento da herança do filósofo, o que proporciona um tom narrativo reflexivo já na abertura do romance, com um narrador preocupado em esmiuçar a consciência do personagem. Além dessa reorganização de caráter estrutural na narrativa, o autor também operou modificações no texto que sinalizam a busca por uma heterodiscursividade mais acentuada, conforme podemos observar no quadro 1:

Quadro 1

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
XX Aqui está o nosso Rubião no Rio de Janeiro. Vês aquela figura de pé, com os polegares metidos no cordão atado do chambre, à janela de uma linda casa da praia de Botafogo? É o nosso homem. Olha para a enseada; faz consigo a reflexão de que se todo o mar fosse assim era um espelho. Depois lança os olhos pela praia, de uma ponta a outra; a casa dele fica mais ou menos no centro. Não conhece nada tão bonito: uma ordem circular de casas e jardins, diante de uma bacia de água quieta, montanha ao fundo, como um pano de teatro. - Teatro... teatro... murmura ele, aqui se podia representar muito bem um idílio piscatório. Saltam-lhe da cabeça dous ou três versos de um idílio de Bocage, e ele recita-os, mas quase que sem atender ao que diz, porque o momento em que o nosso Rubião se acha é daqueles em que a alma, não se podendo conter em si mesma, derrama-se nas cousas externas, vagamente, como os olhos, em certas ocasiões, olham sem ver. De quando em quando rufa com os quatro dedos na barriga, costume que aprendeu com um dos hóspedes da Hospedaria União, onde esteve logo que chegou de Barbacena. Afinal elevam-se-lhe as reflexões; a alma pode meditar sobre si mesma. Há um ano que era ele? Professor. Que é ele agora? Proprietário. Não há dúvida que tem saudades de Minas, da boa terra natal, dos seus costumes, dos seus dias de criança, rapaz e homem, e jura que lá irá em breve, uma e mais vezes. Mas não se trata de comparar terra com terra; trata-se de saltar do professor ao proprietário... Rubião olha para si, para a casa, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu um recente amigo, Cristiano Palha), para o jardim da frente, para a enseada, para a montanha e para o céu, e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade. [...]	1 Rubião fitava a enseada - eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra cousa. Cotejava o passado com o presente. *Que era, há um ano? Professor. Que é agora?* Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente 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. [...] (Grifo meu)

O autor, conforme observamos no quadro 1, reduziu o capítulo XX para aproveitá-lo como capítulo inicial da versão em livro. Nesta, conforme analisamos no primeiro capítulo deste trabalho, o modo dúbio de apresentação da matéria é radicalizado e se manifesta por meio do embate entre a noções de aparência e verdade, ao vincular o verbo "ver" ao primeiro termo e "pensar" ao segundo. O narrador, neste caso, faz questão de assinalar que a visão exterior é insuficiente para se chegar a uma compreensão da interioridade do personagem. Então, ele procura revelar o pensamento do protagonista com perguntas retóricas, que cotejando o passado com o presente, percebe: "Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista." Os

questionamentos e respostas que, segundo o contexto, poderiam tanto ser do narrador assim como de Rubião (como perguntas dirigidas a si mesmo), apresentavam uma composição diferente no folhetim: "Há um ano que era ele? Professor. Que é ele agora? Proprietário". A exclusão do pronome pessoal "ele", que operava nas duas frases como uma barreira linguística entre a voz do narrador e a do personagem, foi suprimida pelo escritor, criando, em diálogo com o restante do parágrafo, um discurso situado próximo da fronteira do discurso narrativo e do discurso interior.[20]

No primeiro capítulo, a postura reflexiva de Rubião não resulta somente da relação com o meio. É pela a análise da consciência que seu passado e presente se revelam, além do mundo físico que o cerca: este aparece filtrado pela "sensação de propriedade" do personagem. Surge, assim, uma articulação entre as vozes do narrador e do personagem que será decisiva para a compreensão da obra. Embora a loucura de Rubião só se explicite perto da metade do romance, podemos notar que desde o início da narrativa há a preocupação em estabelecer a recusa da narração baseada nas aparências e a afirmação de um mundo ficcional interessado nas nuances da consciência do ser fictício, algo que repercutiria na linguagem da obra.

Depois dos três primeiros capítulos, em que encontramos Rubião enriquecido e refletindo à janela de sua casa de Botafogo, a narrativa apresentará o início cronológico do romance. Ele se passa em Barbacena e menciona o caminho percorrido pelo protagonista até adquirir a fortuna herdada do filósofo Quincas Borba. O leitor, nesse momento, descobre que Rubião, antes de se tornar enfermeiro do amigo, havia regido uma escola de meninos e fracassado em algumas empresas. O ex-professor, que então contava quarenta anos, via na amizade com Quincas Borba uma possibilidade de sucesso financeiro. Tentara casar a irmã com o ensandecido filósofo, mas, sem sucesso, limitava-se a ser seu enfermeiro e fazer-lhe companhia.

Quando Quincas Borba decide, mesmo com a saúde debilitada, visitar a Corte, Rubião é designado a cuidar do cachorro, passando a ser motivo de piada pública por causa da "singular incumbência de guardar um cão em vez de ser o cão que o guardasse a ele" (*QB*, p. 118). Embora irritado com mofa das pessoas diante de sua condição, o ex-professor procura se confortar com

---

[20] Analisando algumas das principais variantes presentes na transmissão do discurso citado na prosa literária russa, Bakhtin (2006, p. 177) descreve um caso que seria semelhante ao presente no primeiro capítulo de *Quincas Borba*, o *discurso direto retórico*: "Há nas relações sociais aquilo que é chamado a *pergunta retórica*, ou a *exclamação retórica*. Alguns casos desse fenômeno são especialmente interessantes por causa do problema da sua localização contextual. Eles situam-se, de alguma forma, na própria fronteira do discurso narrativo e do discurso citado (usualmente discurso interior) e entram muitas vezes diretamente em um ou outro discurso. Assim, podem ser interpretados como uma pergunta ou exclamação da parte do autor, mas também, ao mesmo tempo, como pergunta ou exclamação da parte da personagem, dirigida a si mesma".

a esperança de um legado, "pequeno que fosse." (*QB*, p. 118). O capítulo 9, construído com base nessas informações, é resultado da junção dos capítulos VII e VIII da versão em folhetim. Em um trabalho de fusão na formulação do novo capítulo, Machado de Assis optou pela exclusão de palavras, frases ou até mesmo parágrafos da antiga versão. Entretanto, o escritor acrescentou algumas passagens em que o discurso indireto livre se manifesta, tornando a observação do estado mental do personagem mais aguda e complexa. Nas frases grifadas dos quadros 2 e 3 podemos notar como o discurso intensificou sua heterogeneidade em meio a um trabalho de adensamento do texto, trazendo vivacidade e dinamismo para o estado interior de Rubião:

Quadro 2

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
VII	9
Em casa, passadas muitas horas, é que lhe acudiu uma ideia terrífica. Podiam crer que ele próprio incitara o outro à viagem, para o fim de o matar mais depressa, e entrar na posse do legado, se é que realmente estava incluso no testamento. Rubião ficou aturdido um dia inteiro; tinha vergonha e remorsos. Via na imaginação o cadáver do Quincas Borba, pálido, horrendo, fitando nele um olhar de ameaça, ou, mais exatamente, abrindo-lhe dous óculos para a eternidade, pelos quais via o julgamento e o castigo. Rubião era temente a Deus, e a ação pareceu-lhe tão imoral que ele resolveu, se acaso o fatal desfecho se desse em viagem, abrir mão do que o outro lhe tivesse deixado em testamento. Só assim pôde passar tranquilo a segunda noite.	Horas depois, teve Rubião um pensamento horrível. Podiam crer que ele próprio incitara o amigo à viagem, para o fim de o matar mais depressa, e entrar na posse do legado, se é que realmente estava incluso no testamento. Sentiu remorsos. *Por que não empregou todas as forças para contê-lo?* Viu o cadáver do Quincas Borba, pálido, hediondo, fitando nele um olhar vingativo; resolveu, se acaso o fatal desfecho se desse em viagem, abrir mão do legado. (Grifo meu)

Quadro 3

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
VIII	9
Não foi só o médico, os conhecidos da cidade começaram a mofar dele e da singular incumbência de guardar um cão, em vez de ser o cão que o guardasse a ele. Vinha a risota, choviam as alcunhas. Em que havia de dar o professor! sentinela de cachorro! Rubião tinha medo da opinião, e chegou a achar que, em verdade, era ridículo; fugia aos olhos estranhos, o mais que lhe era possível; em casa, chegava a olhar com fastio	Algumas pessoas começaram a mofar do Rubião e da singular incumbência de guardar um cão em vez de ser o cão que o guardasse a ele. Vinha a risota, choviam as alcunhas. Em que havia de dar o professor! Sentinela de cachorro! Rubião tinha medo da opinião pública. Com efeito, parecia-lhe ridículo; fugia aos olhos estranhos, olhava com fastio para o animal, dava-se ao diabo, arrenegava da vida. *Não tivesse a esperança de um legado,*

para o cachorro; dava-se ao diabo, arrenegava da vida...	*pequeno que fosse. Era impossível que lhe não deixasse uma lembrança.* (Grifo meu)

No quadro 2, percebemos que Machado de Assis reduziu substancialmente o parágrafo de uma versão para outra, excluindo palavras ("vergonha", "imaginação") e trechos ("ou, mais exatamente, abrindo-lhe dous óculos para a eternidade", "Rubião era temente a Deus, e a ação pareceu-lhe tão imoral que", " do que o outro lhe tivesse deixado em testamento. Só assim pôde passar tranquilo a segunda noite."), que tornavam a passagem mais extensa e didática. Na versão em livro, ao contrário, o parágrafo se torna mais denso e se complexifica. Rubião, não tendo evitado que o amigo doente deixasse Barbacena rumo ao Rio de Janeiro, sente remorsos. Este sentimento é matizado por meio de uma série de considerações que o personagem efetua em sua consciência. Em meio a elas, há o questionamento ("Por que não empregou todas as forças para contê-lo?"), algo que só aparece na versão em livro, responsável por expressar o sentimento de culpa do personagem, censurando a si mesmo por ter se omitido quando da viagem do amigo e, assim, ver-se em risco de perder a possível herança. A pergunta, nesse caso, ao mesmo tempo em que assumiria a entoação retórica da parte do narrador, como se estivesse alertando o leitor para o interesse de Rubião, também expressaria a entoação de espanto do personagem, motivada pelo arrependimento. Deste modo, em um breve questionamento, o autor teria empregado o discurso indireto livre, já que nele haveria uma combinação "das entoações da personagem (empatia) e das entoações do autor (distanciamento) dentro dos limites de uma mesma e única construção linguística" (BAKHTIN, 2006, p. 198). No final do parágrafo, a construção narrativa mantem-se sob a ótica de Rubião e a censura de si mesmo ganha um contorno mais expressivo na versão em livro devido à exclusão de "na imaginação" da frase seguinte, o que provoca uma aproximação do leitor para a experiência direta do que o personagem vê – a figura cadavérica e sombria de Quincas Borba.

As exclusões entre a versão em folhetim e livro, no fragmento de texto presente no quadro 3, são poucas, quase imperceptíveis. Mas, ao final do parágrafo, o escritor incluiu frases em que a motivação oculta do personagem é revelada. O narrador, nas duas versões, investiga os efeitos que o medo causa em Rubião, que se sente ridículo e renega a vida. No entanto, enquanto a entrada na vida psíquica do protagonista para neste ponto na versão em folhetim, no livro é acrescentada a informação de que o ex-professor suporta a zombaria da opinião pública sobre sua condição de "sentinela do cachorro" por causa da "esperança de um legado, pequeno que fosse". A partir do contexto, não é possível que o leitor atribua responsabilidade pela autoria

do enunciado somente ao narrador, pois a presença da voz do personagem fica subentendida. Na frase seguinte – "Era impossível que lhe não deixasse uma lembrança" – o acento e entoação da voz de Rubião parecem infiltrar novamente o enunciado. Trata-se de uma composição discursiva heterogênea que não seria desencadeada apenas do ponto de vista semântico, da presença do interesse e do remorso, mas que seria trazida na própria forma de narração. Machado de Assis, como podemos perceber, operou um trabalho de reescrita textual detalhista e sutil, algo fundamental para tornar a exposição da vida interior do personagem minuciosa e a obra ainda mais expressiva.

Assim, o capítulo 9 é construído quase todo sob a ótica de Rubião. No entanto, no parágrafo transcrito no quadro 3, observamos que o discurso da opinião pública é incorporado na narrativa, conservando a sua coloração, sem as aspas ou o travessão ("Em que havia de dar o professor! Sentinela de cachorro!"). As exclamações, como se estivessem partindo de um burburinho, embora estejam reproduzidas na voz narrativa, pelo contexto não parecem deixar dúvidas de serem dos anônimos locais. O retorno ao ponto de vista de Rubião é intermediado pela frase curta e seca do narrador: "Rubião tinha medo da opinião pública". Na sequência, os tormentos do ex-professor são descritos para, enfim, a voz do personagem marcar presença no discurso, revelando o seu interesse na herança do amigo. O parágrafo seria um exemplo da capacidade do autor em articular, na passagem de um enunciado para o outro, discursos, acentos e vozes heterogêneos.

De maneira semelhante ao que ocorreu na reescrita do capítulo 9, os capítulos IX e X da versão em folhetim tiveram a extensão do texto reduzida e deram origem ao capítulo 10 da versão em livro. Para tanto, Machado de Assis retrabalhou passagens do texto, suprimindo partes da carta enviada por Quincas Borba, que está na narrativa em discurso direto, ou de frases presentes no diálogo entre Rubião e o médico, que foi expresso por meio dos discursos direto e indireto. Em meio ao trabalho de cortes e condensação de parágrafos, o escritor incluiu, entre o final do capítulo IX e o começo do capítulo X da versão em folhetim, uma passagem em que é explorada a repercussão que a leitura da carta – na qual o filósofo ensandecido afirma ser Santo Agostinho – causa na mente de Rubião, sendo empregado, para isso, o discurso indireto livre. Deste modo, a passagem acrescentada pelo escritor serve não apenas para executar a fusão dos capítulos IX e X da versão em folhetim, mas também para aumentar a influência do ponto de vista do protagonista no plano narrativo, como podemos observar no quadro 4:

Quadro 4

Versão em folhetim de Quincas Borba	Versão em livro de Quincas Borba
IX (...) Adeus, até breve, vou daqui a dias, amanhã, etc. – *Joaquim Borba dos Santos*." Rubião leu e releu a carta; *não havia dúvida, Quincas Borba estava completamente doudo.* Nisto muitas ideias entraram-lhe no cérebro; ele atordoado, ficou a olhar para o chão. X Nesse mesmo instante, entrou-lhe o médico em casa. (...) (O primeiro grifo é do autor; o segundo, meu)	10 (...) adeus, adeus... Teu do coração "Quincas Borba". Rubião mal sustinha o papel nos dedos. Passados alguns segundos, advertiu que podia ser algum gracejo do amigo, e releu a carta; mas a segunda leitura confirmou a primeira impressão. *Não havia dúvida; estava doudo. Pobre Quincas Borba! Assim, as esquisitices, a frequente alteração de humor, os ímpetos sem motivo, as ternuras sem proporção, não eram mais que prenúncios da ruína total do cérebro. Morria antes de morrer. Tão bom! Tão alegre! Tinha impertinências, é verdade; mas a doença explicava-as.* Rubião enxugou os olhos, úmidos de comoção. Depois, veio a lembrança do possível legado, e ainda mais o afligiu por lhe mostrar que bom amigo ia perder. Quis ainda uma vez ler a carta, agora devagar analisando as palavras, desconjuntando-as, para ver bem o sentido e descobrir se realmente era uma troça de filósofo. *Aquele modo de descompor brincando, era conhecido; mas o resto confirmava a suspeita do desastre*. Já quase no fim, parou enfiado. *Dar-se-ia que provada a alienação mental do testador, nulo ficaria o testamento, e perdidas as deixas?* Rubião teve uma vertigem. Estava ainda com a carta aberta nas mãos, quando viu aparecer o doutor (...) (Grifos meus)

O impacto que a leitura da carta gera em Rubião, segundo a versão em folhetim, está submetido ao discurso do narrador. A entoação e o acento da voz do personagem são utilizados somente para expressar a conclusão de que Quincas Borba estava doido ("não havia dúvida, Quincas Borba estava completamente doudo"). Mas o discurso indireto livre não é empregado na sequência e a análise do estado psicológico de Rubião mantem-se restrita à voz narrativa, que resume a operação mental do protagonista de modo objetivo: "Nisto muitas ideias entraram-lhe no cérebro; ele atordoado, ficou a olhar para o chão." No entanto, na versão em livro, o trecho se expande e segue-se à conclusão de que o amigo estava ensandecido uma reflexão marcada pela incorporação da voz do personagem no discurso narrativo: primeiro, a frase exclamativa "Pobre Quincas Borba!" não se identificaria plenamente com a voz narrativa, cujo caráter é marcado pela impassibilidade diante dos sentimentos dos personagens. Ela contaria com um tom de comoção próprio a Rubião, que fornece, a partir de sua experiência, uma caracterização das manias de Quincas Borba – "as esquisitices, a frequente alteração de humor, os ímpetos sem motivo, as ternuras sem proporção, não eram mais que prenúncios da ruína total

do cérebro". Aspectos da voz do personagem colorem o discurso também para expressar o seu abalo diante da condição do filósofo: "Tão bom! Tão alegre! Tinha impertinências, é verdade; mas a doença explicava-as." Em seguida, o narrador afasta-se da voz mental do ex-professor para corromper o enternecimento dele e maliciosamente assinalar o interesse: "Depois, veio a lembrança do possível legado, e ainda mais o afligiu por lhe mostrar que bom amigo ia perder"; assim, a aflição de Rubião aumentaria na medida em que o legado vem à memória; no final do enunciado, a qualificação "bom amigo" poderia estar entre aspas, como se tivesse saído da consciência do personagem, o que revelaria um tratamento irônico do narrador à sua compaixão.[21]

Nesse sentido, no final do parágrafo, a alienação mental de Quincas Borba se configurará como "desastre", não apenas para o narrador, mas especialmente para Rubião, que alimentava em sua consciência as esperanças de um possível legado. A fusão entre o real desvelo e o interesse do protagonista ganha contornos mais nítidos quando o personagem nota que se o filósofo estivesse comprovadamente doido o testamento poderia ficar nulo. É nesse momento que o discurso indireto livre volta a ser empregado, como meio para expressar os movimentos operados na consciência do ser fictício: "*Dar-se-ia que, provada a alienação mental do testador nulo ficaria o testamento, e perdidas as deixas?* Rubião teve uma vertigem." (*QB*, p. 119).[22] A vertigem de Rubião, resultado do medo em perder a possibilidade de um legado, seria mais um indício do seu interesse. A reflexão do personagem é interrompida pela entrada em cena do médico, que é dispensado após uma rápida conversa. Rubião, então, passa a sentir remorsos ao perceber que poderia ter ajudado o amigo entregando a carta ao doutor, mas muda de ideia novamente, pois "*o doente viria em breve*, - dali a dias, – *perguntaria pela carta, argui-lo-ia de indiscreto, de delator*... Remorsos fáceis, de pouca dura." (*QB*, p. 119).[23] Em meio a repentinas mudanças de ideia, Rubião desiste de enviar a carta ao médico e a ideia do legado, no final do capítulo, retorna aos seus pensamentos:

Quadro 5

---

[21] Esse caso se assemelha muito ao de uma das variantes presentes no estudo de Bakhtin (2006, p. 173) acerca do discurso citado, chamada por ele de "discurso citado antecipado e disseminado, oculto", em que "Toda a narrativa poderia ser posta entre aspas como se fosse de um 'narrador', embora isso não seja marcado temática ou composicionalmente. Mas, no interior da narrativa, praticamente cada epíteto, cada definição ou julgamento de valor poderiam também estar entre aspas, como se tivessem saído da consciência de uma ou outra das personagens".

[22] Grifo meu.

[23] Grifo meu.

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
X A ideia do legado foi bálsamo sobre bálsamo; a alma do homem começou a calcular o que seria. *Não podia ser menos de dez contos; compraria um pedaço de terra, levantaria uma casinha em que se metesse, e tinha onde morrer tranquilo. O pior é se fossem cinco... Cinco? Era pouco; mas enfim, talvez não passasse disso, ninguém pode ir à mão de um ingrato ou de um avaro. Cinco era pouco, mas cinco que fossem, era um arranjo menor, mas antes menor que nenhum.* (Grifo meu)	10 - Não quero nada - disse ao escravo. E outra vez pensou no legado. Calculou o algarismo. *Menos de dez contos, não. Compraria um pedaço de terra, uma casa, cultivaria isto ou aquilo, ou lavraria ouro. O pior é se era menos, cinco contos... Cinco? Era pouco; mas, enfim, talvez não passasse disso. Cinco que fossem, era um arranjo menor, e antes menor que nada. Cinco contos... Pior seria se o testamento ficasse nulo. Vá, cinco contos!* (Grifo meu)

Assim termina o capítulo 10. De comovido com a condição de Quincas Borba, Rubião termina pensando no quanto poderia lucrar com a morte do amigo. Os "remorsos fáceis, de pouca dura", assinalados pelo narrador, seriam resultado de uma mente representada de maneira fragmentada, lugar onde habitam sentimentos contraditórios, o interesse material do ex-professor e sua suposta afetividade pelo filósofo. O discurso indireto livre, portanto, dá conta da transição quase simultânea de um estado para o outro em um capítulo marcado pelo desencaixe nas ideias do personagem. Machado de Assis, nesse sentido, parece buscar uma representação da complexidade da interioridade do personagem no plano narrativo do romance, desvendando a sociabilidade do ser a partir de suas motivações ocultas. No capítulo 10, as marcas da presença da voz de Rubião oscilam com as do narrador, proporcionando que o impacto da leitura da carta se torne significativo para explorar em profundidade a vida psíquica do protagonista. Dessa maneira, o acréscimo (citado no quadro 4) feito na versão em livro seria importante por permitir que o autor, por meio de seu narrador, sugira ao leitor a parcela de interesse presente no desvelo do futuro herdeiro, mas de maneira irônica e sem a enunciar em tom didático ou de julgamento moralista.

A reescrita do capítulo 12, que narra o momento em que Rubião descobre a morte do amigo Quincas Borba, apresenta modificações que vão no mesmo rumo das que ocorreram nos capítulo 9 e 10 do romance, acarretando uma maior variação discursiva na representação da interioridade de Rubião, como podemos ler no quadro 6:

Quadro 6

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
XII	12 - Acabou de sofrer! - suspirou Rubião.

Rubião leu isto por alto, só as últimas palavras é que entendeu bem. Estremeceu, uma claridade rápida, como a 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, por que 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. E heis de notar que ele estava entre quatro paredes frias e indiferentes, tão indiferentes que, se ele, em vez de suspirar, desse quatro pulos, era para elas a mesma cousa. Não tinha testemunhas: entrou a passear, pensando e suspirando, e dizendo às vezes: - Pobre Quincas Borba! Uma das vezes falou mais alto, e o cão veio ter com ele. Rubião abaixou-se e coçou-lhe a cabeça; depois disse consigo: - Agora, que já acabou a obrigação, vou dá-lo à comadre Angélica. E olhando para ele: - Pobre Quincas Borba, se ele pudesse saber que o senhor morreu.	Em seguida, atentando na notícia, viu que falava de um homem que tinha apreço, consideração, a quem se atribuía uma peleja filosófica. Nenhuma alusão a demência. Ao contrário, o final dizia que ele delirara a última hora, efeito da moléstia. *Ainda bem!* Rubião leu novamente a carta, e a hipótese da troça pareceu outra vez mais verossímil. Concordou que ele tinha graça*;* com certeza, quis debicá-lo; foi a santo Agostinho, como iria a santo Ambrósio ou a santo Hilário, e escreveu uma carta enigmática, para confundi-lo, até voltar e rir-se do logro. *Pobre amigo! Estava são - são e morto. Sim, já não padecia nada.* Vendo o cachorro, suspirou: - Coitado do Quincas Borba! Se pudesse saber que o senhor morreu... Depois, consigo: "Agora, que já acabou a obrigação, vou dá-lo à comadre Angélica". (Grifos meus)

Na versão em livro, ao invés de classificar o estado emocional do personagem mantendo relativa distância como fizera na versão em folhetim ("sorriso reprimido", "tristeza", "seriedade", "melancolia"), o narrador se aproxima do ponto de vista de Rubião e acompanha os efeitos da notícia *durante* sua leitura, analisando as transições operadas na consciência do personagem. Após o ex-professor desfazer sua preocupação sobre a sanidade de Quincas Borba ("Ainda bem!"), algo associado à legitimidade do testamento, ele procura convencer a si mesmo da lucidez do amigo para que possa, então, insuflar o espírito de um sentimento de pena em relação ao defunto ("Pobre amigo! Estava são - são e morto. Sim, já não padecia nada"). Deste modo, na versão em livro, o autor combina a execução de uma ação – a leitura do falecimento de Quincas Borba – à transição dos pensamentos do personagem de maneira mais dinâmica que seu trecho equivalente da versão em folhetim: um texto mais sucinto e uma instabilidade enunciativa proporcionada pela variação de registros discursivos – direto, indireto e indireto livre – seriam fundamentais para isso. Ademais, a análise da consciência de Rubião feita na versão em folhetim mostra um personagem mais comovido que o do romance publicado em livro. Contribuiria para isso uma série de gestos atribuídos ao protagonista: o sorriso reprimido, a ênfase em um suspiro motivado pelas memórias, o ziguezaguear entre as quatro paredes e o

ato de literalmente falar consigo em três frases colocadas na forma de discurso direto gerariam uma maior teatralização da cena; no livro, ao contrário, a ênfase recai na interioridade do personagem, que é tratada de modo mais sutil e em matizes, mostrando como o pensamento opera para satisfazer a moral do indivíduo, que procura convencer a si próprio de que o amigo estava, antes da morte, são.

Rubião, que no capítulo 10 contentava-se com a ideia de receber cinco contos de legado, no capítulo 15 está na condição de herdeiro universal do finado Quincas Borba. Este acontecimento é decisivo no desenvolvimento da narrativa, pois transforma a posição social do personagem e lhe confere certa altivez, ocasionando a mudança de Barbacena para o Rio de Janeiro. Uma característica do protagonista é, por meio da imaginação, melhorar o mundo que o envolve (PASSOS, 2007, p. 169), por vezes chegando ao devaneio. Ao fazer isso, o ex-professor prende-se à ideia de grandeza e pouco a pouco perde-se na loucura, o que resultará na fragmentação de sua personalidade, confundida com a figura de Napoleão III. A representação desse processo de uma interioridade rumo ao abismo é trabalhada mesmo quando o personagem descobre ser o herdeiro universal de Quincas Borba, momento em que sua afinidade com um mundo grandioso e de luxo ficaria sugerida:

Quadro 7

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
XV	15
Herdeiro já era muito; mas universal... Esta palavra como que inchava as bochechas à herança. *Herdeiro de tudo, nem uma colherinha de menos...* E quanto seria tudo? ia ele pensando. *Casas, apólices, ações, escravos, roupas, louça, alguns quadros, que ele teria na Corte, porque era homem de muito gosto... Falava de cousas de arte com grande saber. E livros? devia ter muitos livros, citava muitos deles... Mas em quanto andaria tudo? Cem contos? Talvez duzentos. Era possível; trezentos mesmo não havia que admirar. Trezentos contos! Trezentos!* E o Rubião tinha ímpetos de dançar na rua. Depois aquietava-se*; duzentos que fossem, ou cem, era um sonho que Deus Nosso Senhor lhe dava, mas um sonho comprido, para não acabar mais...* (Grifos meus)	*Herdeiro já era muito; mas universal...* Esta palavra inchava as bochechas à herança. *Herdeiro de tudo, nem uma colherinha menos.* E quanto seria tudo? Ia ele pensando. *Casas, apólices, ações, escravos, roupa, louça, alguns quadros, que ele teria na Corte, porque era homem de muito gosto, tratava de cousas de arte com grande saber. E livros? Devia ter muitos livros, citava muitos deles. Mas em quanto andaria tudo? Cem contos? Talvez duzentos. Era possível; trezentos mesmo não havia que admirar. Trezentos contos! Trezentos!* E o Rubião tinha ímpetos de dançar na rua. Depois aquietava-se; *duzentos que fossem, ou cem, era um sonho que Deus Nosso Senhor lhe dava, mas um sonho comprido, para não acabar mais*. (Grifos meus)

No trecho do quadro 7, o discurso indireto livre é empregado para que a voz de Rubião deixe marcas no discurso narrativo expressando o entusiasmo com sua condição de herdeiro universal. Com um apetite material insaciável, sua imaginação calcula o quanto seria a fortuna,

enumerando os bens – casas, apólices, ações, escravos, roupa, louça, quadros, livros e centenas de contos de réis – que estariam esperando por ele. Nesse capítulo, o personagem, que até então sentia-se um azarado por causa de empresas outrora fracassadas, passa a crer na sorte, vendo com bons olhos o ditado popular, que consta apenas da versão em livro, "mais vale quem Deus ajuda, do que quem cedo madruga". A sentença recuperaria a atmosfera criada em torno de outro provérbio, presente no primeiro capítulo: "Deus escreve direito por linhas tortas". Para Rubião, que terá uma fortuna em mãos, o mundo está ordenado e pronto para ser desfrutado: "um sonho comprido, para não acabar mais". Até mesmo o cachorro, antes motivo de zanga e medo por causa da zombaria dos outros, passa a ser visto positivamente, como um "Bom cachorro! Excelente cachorro!" (*QB*, p. 123). Nesse sentido, o autor implícito, que aqui concebemos como um ente literário que guia o narrador no desenvolvimento do discurso ficcional, estaria começando a revelar um dos princípios narrativos de *Quincas Borba*: a relativização do ponto de vista na apreciação dos fatos. O protagonista ordena sua visão de mundo a partir de uma posição privilegiada de herdeiro. No desenvolvimento do romance, como veremos, isso se estende aos demais personagens e ao próprio narrador em suas escolhas narrativas.

Embora em uma primeira leitura possamos ter a impressão de que o trecho do romance presente no quadro 7 tenha sofrido alterações pouco relevantes, em uma análise mais detida podemos chegar a uma conclusão diferente. Isso porque as mudanças relativas ao emprego do léxico – "como que" foi eliminado, "colherinha de menos" e "Falava de cousas" deram lugar respectivamente a "colherinha menos" e "tratava de cousas" – sugerem o apuro do escritor em relação ao estilo da obra, no sentido de redução aos termos essenciais, com a eliminação da locução conjuntiva e da preposição. Se considerarmos a substituição das reticências pelo ponto final ou vírgula, o trabalho exercido com os sinais de pontuação também merece destaque. O ponto final, por exemplo, substituiu as reticências em três momentos, algo que parece ser devido a uma busca em demarcar de maneira mais precisa a cadência do discurso, uma vez que as reticências, que "sugerem a infinitude de pensamento e associação" (ADORNO, 2003, p. 145), proporcionavam certa frouxidão na passagem do fim de um enunciado para o seguinte, enquanto que com o ponto final teríamos uma "cadência autêntica" (ADORNO, 2003, p. 142).[24]

[24] Adorno (2003, p. 142), em ensaio sobre os sinais de pontuação, estabelece uma interessante analogia com a música: "Em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação. A vírgula e o ponto correspondem à cadência interrompida e à cadência autêntica. Pontos de exclamação são como silenciosos golpes de pratos, pontos de interrogação são acentuações de frases musicais no contratempo, dois-pontos são acordes de sétima da dominante; e a diferença entre vírgula e ponto e vírgula só será sentida corretamente por quem percebe o diferente peso de um fraseado forte e fraco na forma musical".

Já no caso da substituição pela vírgula, pontuação que corresponderia a uma interrupção momentânea, possivelmente o autor optou por não realizar uma quebra entre as partes do enunciado, imprimindo maior fluência ao fluxo da voz de Rubião, o que estaria em correspondência com a euforia do personagem.

Em sua queda no abismo, o pensamento de Rubião manteve-se certo tempo em liberdade, solto pelos ares. É o que se lê no capítulo 18, que junto dos capítulo 6 e 7, em que Quincas Borba expõe a teoria do Humanitismo ao ex-professor, foram escritos somente na versão em livro. Enriquecido, Rubião entra na casa herdada na companhia do cachorro, senta-se na cadeira onde estivera quando Quincas Borba havia lhe explicado as suas ideias e, enfim, consegue atribuir um sentido à formulação filosófica. A nova condição econômica motivara-o a lembrar da alegoria das duas tribos famintas, da necessidade de extermínio de uma para a sobrevivência da outra, e então a compreender o bordão "Ao vencedor, as batatas!". Esse momento de excitação do personagem, próximo de grande reviravolta na narrativa – Quincas Borba morrera e Rubião tornara-se herdeiro universal –, seria propício para a manifestação do discurso indireto livre (MORETTI, 2003), algo que ocorre quando a carga emocional sentida pelo ex-professor irrompe no discurso:

Quadro 8

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
O capítulo 18 não consta da versão em folhetim.	18 *Tão simples! Tão claro!* Olhou para as calças de brim surrado e o rodaque cerzido, e notou que até há pouco fora, por assim dizer, um exterminado, uma bolha; mas que ora não, era um vencedor. *Não havia dúvida; as batatas fizeram-se para a tribo que elimina a outra a fim de transpor a montanha e ir às batatas do outro lado.* Justamente o seu caso. *Ia descer de Barbacena para arrancar e comer as batatas da capital. Cumpria-lhe ser duro e implacável, era poderoso e forte.* E levantando-se de golpe, alvoroçado, ergueu os braços exclamando: - Ao vencedor, as batatas! Gostava da fórmula, achava-a engenhosa, compendiosa e eloquente, além de verdadeira e profunda. Ideou as batatas em suas várias formas, classificou-as pelo sabor, pelo aspecto, pelo poder nutritivo, fartou-se de antemão do banquete da vida. *Era tempo de acabar com as raízes pobres e secas, que apenas enganavam o estômago, triste comida de longos anos; agora o farto, o sólido, o perpétuo, comer até morrer, e morrer em colchas de seda, que é melhor que trapos.* E voltava à afirmação de ser

	duro e implacável, e à fórmula da alegoria. Chegou a compor de cabeça um sinete para seu uso, com este lema: AO VENCEDOR AS BATATAS. Esqueceu o projeto do sinete; mas a fórmula viveu no espírito de Rubião, por alguns dias: - Ao vencedor as batatas! Não a compreenderia antes do testamento; ao contrário, vimos que a achou obscura e sem explicação. 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. (Grifos meus)

No capítulo 18, ainda que Rubião adote um discurso que procura conferir a si mesmo o epíteto de "vencedor", sabemos que seu sucesso econômico não fora motivado por nenhuma ação grandiosa. Por isso, haveria uma oposição entre a visão pessoal, de uma superioridade atribuída a si mesmo, e os fatos narrados, que revelam um ser medíocre. Deste modo, o agora rico herdeiro não procura convencer a opinião pública de que "era poderoso e forte", mas satisfazer ao seu ego, o que acaba criando um efeito cômico para a cena – pela dissonância entre aquilo que o personagem é e aquilo que pensa ser. Vestindo a roupagem social da riqueza, Rubião pode, para alívio próprio, ver-se como "vencedor". A sua voz lança marcas sobre o discurso narrativo em um momento de ebulição psicológica, no qual elementos do passado misturam-se com a condição presente, expressando um certo caos mental na leitura do mundo e seus códigos. A teoria do Humanitismo[25] é absorvida pelo personagem em um momento de êxtase e o discurso é dramatizado a ponto de Rubião levantar os braços e, como se estivesse em um acesso alucinatório, gritar a fórmula: "Ao vencedor, as batatas!". A frase, mencionada em discurso direto, operaria como um recurso narrativo do romance para exteriorizar o caos e agitação interna do ser – representação essa que é trabalhada com o emprego do discurso indireto livre. Chaves (1974, p. 61) percebeu bem a importância da influência recíproca entre a interioridade do ser e o enredo no desenvolvimento de *Quincas Borba*: "Se é verdade que os fatores sociais têm um papel tão importante a ponto de condicionarem a ação que desenvolve, por outro lado esta se concentra nas individualidades reveladas e não podem ser raciocinadas independentemente delas". Assim, considerando o aspecto fundamental que o âmbito psíquico

[25] Em uma leitura alegórica do romance, Dirce Cortês Riedel (1974, p. 4) observa que o Humanitismo de Quincas Borba parodia o Positivismo: "O filósofo batiza a sua doutrina com uma metáfora paródica do Positivismo de Augusto Comte – 'Humanitismo', de 'Humanitas', princípio das coisas, também uma denominação paródica da 'Humanidade', origem e síntese no sistema filosófico genético positivista, base da Religião da Humanidade, com a qual o filósofo de Montpellier completou o seu sistema. Como Comte, Quincas Borba 'tem o gosto de haver enfim apanhado a verdade e a felicidade', 'após tantos séculos de lutas, pesquisas, descobertas, sistemas e quedas'. O filósofo brasileiro também inaugura uma nova era, paródia da nova fase da evolução do pensamento humano – a filosofia positiva".

de Rubião adquire nesse capítulo, ficamos com a impressão de que o discurso indireto livre não seria empregado somente como um recurso subsidiário que convergiria para um diálogo, para lembrarmos da análise de Câmara Jr., mas um componente estilístico decisivo da construção discursiva, tendo papel fundamental para representar a transformação da interioridade do protagonista após o recebimento da herança.

No movimento psicológico da descoberta de Rubião de um novo fundamento para vida, que pretendia "arrancar e comer as batatas da capital", e que é exposto pelo narrador a partir de enunciados ligados à sua voz, mostraria que "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." (*QB*, 126-7). Poderíamos dizer que a afirmação, uma digressão do narrador, seria significativa, assumindo pelo menos dois sentidos: o primeiro, relacionado ao contexto específico em que aparece, colocaria o protagonista em uma situação complicada diante do leitor, já que desnudaria o seu egoísmo; já o segundo, ironizaria o próprio estatuto do narrador, pois este, como veremos quando da análise do tratamento dado ao discurso de outros personagens, migra de consciência em consciência, o que fornece mais de uma apreciação para o mesmo fato, relativizando a sua compreensão. A colocação, assim, não parece ser pura e simplesmente deste *narrador migrante*, mas guiada pelo autor implícito, uma vez que serviria ao leitor como pista não apenas da maneira como as relações entre os seres da obra são instituídas, a partir de seus interesses próprios, como também da forma como o discurso narrativo é construído, valendo-se de múltiplos pontos de vista também a partir de seus interesses.

No desenvolvimento da narrativa, a mudança operada no capítulo 18 na visão-de-mundo de Rubião em razão de sua condição de herdeiro universal, que então passa a se ver como "poderoso e forte", pretendendo ser "duro e implacável" para "arrancar e comer as batatas da capital", seria incompatível com a própria caracterização de sua constituição psicológica, incapaz de lidar com os desafios da vida de um homem rico na Corte. A paixão do protagonista pela bela Sofia exemplifica a inadequação do personagem ao mundo em que passa a habitar e constitui um dos motivos de sua crise psíquica. O impacto do despertar de tal sentimento no pensamento de Rubião, algo sugerido desde o primeiro contato com a moça na viagem de Barbacena rumo ao Rio de Janeiro, ocorre no capítulo 33, momento em que ele lê e interpreta o bilhete enviado por Sofia:

Quadro 9

Versão em folhetim de Quincas Borba XXXI (ii)	Versão em livro de *Quincas Borba* 33
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 todas essas cousas 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 de uma folha de papel... *Sofia! Sofia! Sofia!* (Grifos meus)	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!* (Grifos meus)

No quadro 9, o leitor observa todo o capítulo 33 e pode notar que o escritor realizou algumas mudanças: "palpou todas essas cousas" foi reduzido por meio de aglutinação ao neutro "palpou tudo"; "no fim de uma folha de papel" teve a preposição e artigo indefinido também aglutinados, transformando-se em "no fim duma folha de papel", inserindo no discurso uma marca de oralidade; e a vírgula em "pela única força do instinto, e deu por si beijando o papel" caiu, atenuando o número de pausas da leitura. Todas essas mudanças parecem colaborar para uma maior fluidez do discurso narrativo, que nesse capítulo se refere ao estado de êxtase da voz interior do personagem.

O capítulo 33, dessa maneira, faz referência à cena em que Rubião havia recebido uma cesta contendo morangos e uma breve carta remetida por Sofia. No momento em que colocou a encomenda nas mãos, no capítulo 32, o protagonista estava almoçando em seu palacete de Botafogo na companhia de Freitas, homem de modos "expansivos e francos" e Carlos Maria, jovem galhardo, frio e "senhor de si, ainda mais senhor dos outros" (*QB*, p. 137). Ao perceber que a carta era assinada pela esposa do amigo Palha, Rubião expressa uma "comoção no rosto e nos dedos" (*QB*, p. 139). Freitas, agindo de acordo com as características que lhe foram atribuídas pelo narrador, intervém na cena ao sugerir que o amigo protagonizava um caso amoroso. Carlos Maria endossa o coro, e Rubião fica desconcertado diante dos convivas, mostrando inabilidade em dissimular. A conversa é então cessada, e o mineiro, ensimesmado, encontra satisfação em uma das suposições feita pelos dois convidados: a de que ele tinha um amor adúltero. Os comentários despretensiosos dos amigos, feitos em tom de galhofa, atendem

ao seu desejo e, assim, ele interpreta a carta como lhe convém, atribuindo às simpáticas palavras um significado distorcido, suficiente para fazê-lo crer em um interesse amoroso de Sofia.

Na caracterização do ser fictício, portanto, poderíamos dizer que o narrador mostra que Rubião opera uma ressignificação do mundo a partir de seus próprios desejos. Por outro lado, a sua paixão por Sofia não terá êxito em razão de sua dificuldade em lidar com os códigos de uma relação amorosa adúltera vivida na Corte. Nesse sentido, o protagonista acredita em um interesse da moça muito por causa do "anacronismo de seu discurso sobre essa paixão" (MURICY, 1988, p. 92), que não lhe permite dominar as regras do jogo de sedução presentes em um Rio de Janeiro que se modernizava e dava lugar a novos padrões de comportamento ligados à moral burguesa.[26] O "anacronismo" do "discurso" de Rubião sobre sua paixão por Sofia ocorre desde a leitura equivocada do bilhete acompanhado da cesta com morangos, interpretado como prova de uma paixão da moça por ele, e desdobra-se nos motivos e procedimentos adotados para declarar seu amor.

Em uma reunião oferecida na residência do casal Palha, após algumas trocas de olhares no salão, Rubião sentiu-se convidado pela alma de Sofia a "voarem juntos até as terras clandestinas" (*QB*, p. 147), e em passeio pelo jardim o personagem "lembrou-se de uma comparação velha, mui velha" e chamou "aos olhos de Sofia as estrelas da terra, e às estrelas os olhos do céu", de um modo "baixinho e trêmulo" (*QB*, p. 147). Conforme Luiz Costa Lima bem notou, Rubião não domina os códigos da linguagem "culta" e, assim, acaba sendo vítima da sedução de Sofia. A linguagem do "renitente interiorano" seria, nos momentos em que sua paixão se excede, uma linguagem *kitsch* (LIMA, 1981, p. 78). Nesse sentido, concordamos com o crítico que, para o protagonista, o amor torna-se "um sentimento elevado, que exige a linguagem do sublime. Como não a domina, a imita e contrafaz. O espanto que se apossa de Sofia não é tanto da declaração, mas de seu modo." (LIMA, 1981, p. 78). Sofia, que estava acostumada à timidez de Rubião, e percebendo que podiam ser notados, fica apavorada ao vê-lo destemido e cada vez mais fora de si, pois preocupa-se com a discrição necessária à vida em sociedade:

[26] De acordo com Muricy (1988, p. 92), "A europeização não é, para Rubião ou para a elite urbana, uma opção, mas uma necessidade. Se o risco não é a punição, é a exclusão – fatal – da nova ordem; Rubião é o inadaptável, o que perdeu o bonde da nova sociabilidade. Seu mal não é a paixão por Sofia, é o anacronismo de seu discurso sobre essa paixão, ou, antes, o deslocamento do personagem do novo jogo social. Sua tragédia – a loucura e a morte – é a exclusão do anacrônico, do que não domina as novas regras do jogo. *Quincas Borba* é a narrativa dessa incapacidade." Assim, para a autora, *Quincas Borba* é exemplo ficcional da construção de uma visão cética de Machado de Assis diante do "otimismo liberal em relação à nova moral burguesa".

Quadro 10

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
XXXVIII	39
Loquaz, destemido, Rubião parecia totalmente outro. Não parou ali; falou ainda muito, mas não deixou o mesmo círculo de ideias. Tinha poucas; e a situação, apesar da repentina mudança do homem, tendia antes a cerceá-las, que a inspirar-lhe novas. Sofia é que não sabia que fizesse. Trouxera ao colo um pombinho, manso e quieto, e sai-lhe um gavião - um gavião adunco e faminto.	Loquaz, destemido, Rubião parecia totalmente outro. Não parou ali; falou ainda muito, mas não deixou o mesmo círculo de ideias. Tinha poucas; e a situação, apesar da repentina mudança do homem, tendia antes a cerceá-las, que a inspirar-lhe novas. Sofia é que não sabia que fizesse. Trouxera ao colo um pombinho, manso e quieto, e sai-lhe um gavião - um gavião adunco e faminto.

Rubião, como podemos notar no trecho do capítulo 39, que é a reprodução literal do capítulo XXXVIII da versão em folhetim, não consegue expressar o tom e a medida exatos para um cortejo eficiente a uma dama de uma cidade que se modernizava. Mas ele não compreende o fracasso da tentativa, pois interpreta o possessivo presente na frase persuasiva de Sofia – "- Mas podem ter dado pela *nossa* ausência..." – (*QB*, p. 149),[27] como uma forma de expressar a cumplicidade entre os dois. Assim como buscara sentidos na carta de maneira a satisfazer seus desejos, nessa cena, dentre as várias manifestações de desgosto e negativas da mulher, o personagem enfatiza apenas uma palavra da frase dela, distorcendo sua interpretação para positivar a situação. Esse recurso, característico do herdeiro de Quincas Borba, o colocaria na esteira dos seres ficcionais que, "como Dom Quixote", têm na fantasia a possibilidade de restaurar um mundo melhor (PASSOS, 2007, p. 169).

Após Rubião ter chamado aos olhos de Sofia as estrelas da terra, durante uma reunião na residência do casal Palha, o leitor encontra, no capítulo 45, o personagem voltando para casa encantado pela moça. Nesse único capítulo, o narrador lida de forma magistral com as transições operadas em sua consciência: ainda fascinado pelo contato com Sofia, a alma dele de início ri; mas em seguida acha que exagerou e foi indiscreto, pois a ocasião não era própria para a sua atitude; depois, deixa de se censurar para defender a si mesmo, considerando que a bela mulher o animara a fazer o que fez, mas, mesmo assim, nota que tinha se excedido; então, a estima de Cristiano Palha, marido de Sofia, causa-lhe remorsos, o que o faz colocar a culpa de seus atos na moça. No final das contas termina confuso, com a interioridade fragmentada. A

[27] Grifo meu.

passagem abaixo é exemplar do modo como o narrador trata o diálogo do personagem consigo mesmo nesse capítulo:

Quadro 11

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
O número de 15 de janeiro de 1887, que continha os capítulos XLIII-XLVII (que equivalem aos capítulos 44-47), não foi localizado até o momento. Este é o último número da revista que falta ser encontrado para que se complete a versão em folhetim de *Quincas Borba*.	45 [...] Uma ou outra vez, Rubião acha que foi temerário, indiscreto, recorda o caso do jardim, a resistência, o enfado da moça, e chega a arrepender-se; tem então calafrios, fica aterrado com a ideia de que podem fechar-lhe a porta, e cortar inteiramente as relações; tudo porque precipitou os acontecimentos. *Sim, devia esperar; a ocasião não era própria; visitas, muitas luzes, que lembrança foi aquela de falar de amores, sem cautelas, desbragadamente...? Achava-lhe razão; era bem feito que o despedisse logo.* [...] Logo depois, a mesma alma que se acusava, defendia-se. Sofia parecia tê-lo animado ao que fez: os olhos frequentes, depois fixos, os modos, os requebros, a distinção de o mandar sentar ao pé de si, à mesa de jantar, de só cuidar dele, de lhe dizer melodiosamente coisas afáveis, que era tudo isso mais que exortações e solicitações? E a boa alma explicava a contradição da moça, depois, no jardim: era a primeira vez que ouvia tais palavras, fora do grêmio conjugal, e ali perto de todos, devia tremer naturalmente; demais, ele expandira-se muito, e precipitou tudo. Nenhuma graduação; devia ter ido pé ante pé, e nunca segurar-lhe as mãos com tanta força que chegasse a molestá-la. Em conclusão, achava-se grosseiro. Voltava o receio de lhe fecharem a porta; depois, tornava às consolações da esperança, à análise das ações da moça, à própria invenção do padre Mendes, mentira de cumplicidade; pensava também na estima do marido... Aqui estremeceu. A estima do marido deu-lhe remorsos. Não só merecia a confiança dele, mas acrescia certa dívida pecuniária, e umas três letras que Rubião aceitou por ele. - Não posso, não devo, ia dizendo a si mesmo, não é bonito ir adiante. (...) (Grifo meu)

Na passagem presente no quadro 11, observamos a ocorrência de uma batalha em Rubião. O narrador parece interessado em verbalizar a *transição* operada na consciência do personagem, dividido entre a acusação e a defesa que faz de si mesmo. Em meio ao sentimento de alegria e satisfação desencadeados pelo episódio no jardim, em que manifestara a sua paixão

por Sofia, o protagonista reflete acerca do comportamento que tivera, e a ideia de não ser mais recebido pelo casal Palha o atormenta. Na transmissão da censura a si mesmo, ocorre o emprego do discurso indireto livre, para expressar a cisão na interioridade do personagem, que pouco tempo antes estava alegre: "Sim, devia esperar; a ocasião não era própria; visitas, muitas luzes, que lembrança foi aquela de falar de amores, sem cautelas, desbragadamente...? Achava-lhe razão; era bem feito que o despedisse logo." No entanto, "logo depois", o narrador mostra Rubião recuperando pela memória supostas atitudes de Sofia, interpretadas como "exortações e solicitações". Assim, transitam em seu pensamento ideias que o absolvem, pois teria sido impelido a expressar sua admiração pela moça, ideias que o censuram, já que teria sido "grosseiro", e considerações que expressam o sentimento de culpa, uma vez que traía o amigo.

Deste modo, no capítulo 45, o ponto de vista do protagonista é algo fundamental para a narração, resultando em uma atenuação da barreira entre a voz do narrador e de Rubião. No trecho presente no quadro 11, por exemplo, em que observamos uma tendência do discurso a ser mais analítico, algo característico do discurso indireto,[28] os verbos responsáveis por introduzir o pensamento do protagonista ocorrem em meio a períodos relativamente extensos, o que reduz a divisão clara entre as vozes do narrador e do personagem. Por exemplo, o elo criado pelo verbo "explicar", que subordina uma série de reflexões de Rubião à voz do narrador, ficaria enfraquecido pela longa extensão do enunciado e o tom de reprovação que este vai assumindo – bem próximo ao tom que seria o do protagonista:

> E a boa alma explicava a contradição da moça, depois, no jardim: era a primeira vez que ouvia tais palavras, fora do grêmio conjugal, e ali perto de todos, devia tremer naturalmente; demais, ele expandira-se muito, e precipitou tudo. Nenhuma graduação; devia ter ido pé ante pé, e nunca segurar-lhe as mãos com tanta força que chegasse a molestá-la. (*QB*, p. 156)

Conforme podemos notar, a partir dos dois pontos uma nova tonalidade parece invadir o discurso, muito próxima da que seria a de Rubião, arrependido de suas maneiras espalhafatosas diante de Sofia. Uma dissociação nítida entre a voz do narrador e a do herdeiro de Quincas Borba seria assegurada apenas quando a emoção do último se excede fazendo-o esquecer do mundo que o envolve e falar consigo no meio da rua: "- Não posso, não devo, ia dizendo a si mesmo, não é bonito ir adiante." Assim, no final do capítulo, a análise da operação

[28] De acordo com Bakhtin (2006, p. 165-6), "O discurso indireto ouve de forma diferente o discurso de outrem; ele integra ativamente e concretiza na sua transmissão outros elementos e matizes que os outros esquemas deixam de lado. Por isso transposição literal, palavra por palavra, da enunciação construída segundo um outro esquema só é possível nos casos em que a enunciação direta já se apresenta na origem como uma forma algo analítica – isso, naturalmente dentro dos limites das possibilidades analíticas do discurso direto. A análise é a alma do discurso indireto".

mental do personagem é encerrada de maneira a sublinhar a fragmentação de sua consciência: "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..." (*QB*, p. 156).

Os desdobramentos gerados na consciência de Rubião após a reunião oferecida na casa de Palha e Sofia renderam muito para que a narrativa enveredasse pela representação da crise psíquica do personagem: ainda em retorno ao seu palacete de Botafogo, Rubião recorda o episódio brutal, mas naturalizado aos olhos dos contemporâneos, do enforcamento de um escravo, presenciado quando ainda era jovem e estava de passagem pelo Rio de Janeiro. Em seguida, motivado pelos comentários do cocheiro, vem à sua memória o cachorro Quincas Borba. O personagem, então, lembra da condição do testamento de sempre cuidar do animal e passa a recear uma fuga. A partir desse sentimento, Rubião sente compunção por ter passado o dia sem pensar no cachorro. Considerando-se um ingrato, ele também se culpa por não ter lembrado do amigo finado, responsável por sua atual fortuna. Em meio a esse torvelinho de recordações, sentimentos e pensamentos, ocorre-lhe que "os dois Quincas Borba podiam ser a mesma criatura, por efeito da entrada da alma do defunto no corpo do cachorro, menos a purgar os seus pecados que a vigiar o dono." (*QB*, p. 160). A ideia de transmigração, que segundo o narrador fora ouvida de uma "preta de São João d'El-rei" (*QB*, p. 160) quando Rubião ainda era criança, dá forma ao seu singular pesar:

Quadro 12

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
XLIX Olhou para o cão, enquanto esperava que lhe abrissem a porta. O cão olhava para ele, de tal jeito que parecia estar ali dentro o próprio e defunto Quincas Borba; *era o mesmo olhar meditativo do filósofo, quando examinava negócios humanos...* Novo arrepio; mas o medo, que era grande, não era tão grande que lhe atasse as mãos. Rubião estendeu-as sobre a cabeça do animal, coçando-lhe as orelhas e a nuca. - Pobre Quincas Borba! Gosta de seu senhor, não gosta? Rubião é muito amigo de Quincas Borba... (Grifo meu)	49 Olhou para o cão, enquanto esperava que lhe abrissem a porta. O cão olhava para ele, de tal jeito que parecia estar ali dentro o próprio e defunto Quincas Borba; *era o mesmo olhar meditativo do filósofo, quando examinava negócios humanos...* Novo arrepio; mas o medo, que era grande, não era tão grande que lhe atasse as mãos. Rubião estendeu-as sobre a cabeça do animal, coçando-lhe as orelhas e a nuca. - Pobre Quincas Borba! Gosta de seu senhor, não gosta? Rubião é muito amigo de Quincas Borba... (Grifo meu)

Nessa passagem do capítulo 49, sem nenhuma alteração em relação à versão em folhetim, o narrador acompanha o ponto de vista do personagem, que, motivado pela censura de si mesmo, reaviva a ideia de transmigração em sua cabeça e passa a crer na possibilidade de

o cachorro e o finado Quincas Borba serem um só, enxergando no cão o mesmo olhar do filósofo. Assim como fizera na interpretação do bilhete ou no passeio dado no jardim com Sofia, mas agora em uma profunda crise psíquica, a imaginação de Rubião utiliza fragmentos da realidade, vistos de maneira distorcida ou sobrevalorizada, para compreendê-la ou fornecer um novo significado. Pois, o que o leva a identificar o olhar do cachorro ao do filósofo seria o seu estado emocional que, combinando elementos presentes em sua constituição – a história ouvida na infância, a lembrança da cláusula do testamento –, atribui ao mundo que o rodeia um sentido para o caos vivenciado em seu interior. Na construção do discurso narrativo, o autor implícito faria com que o narrador, tão cético em outros momentos, narre com aparente seriedade a confusão mental do protagonista, partindo de uma constatação objetiva: "Olhou para o cão, enquanto esperava que lhe abrissem a porta". Na sequência, o ponto de vista de Rubião é colocado em posição central, com o discurso sendo estrategicamente orientado para dar a impressão de que o narrador estivesse compartilhando da experiência vivida pelo personagem: "O cão olhava para ele, de tal jeito que parecia estar ali dentro o próprio e defunto Quincas Borba; era o mesmo olhar meditativo do filósofo, quando examinava negócios humanos...". Considerando que o ceticismo do narrador não o credenciaria a tratar com seriedade ou conceber a ideia de transmigração como se fosse algo verossímil, o fato de estar nesse momento discursivamente próximo ao personagem seria devido ao modo como ele lida com os seres que habitam o romance, dispondo de variados pontos de vista a partir de seus interesses: aqui, a aproximação serviria para mostrar ao leitor que a visão de mundo de Rubião estava ensandecida, cada vez mais afastada do mundo ordenado e lógico.

Conforme vimos no segundo capítulo, a centralização do foco em Rubião está entre as grandes mudanças efetuadas na passagem da revista para o livro (SILVA, 2015, p. 223). Nesse sentido, na continuação de nossa análise, podemos recuperar algumas observações de Ana Cláudia Suriani da Silva já mencionadas: na reelaboração dos capítulos LVIII a LXII, que correspondem aos capítulos 58 a 60 da versão em livro, Machado revisa alguns trechos, elimina diálogos e funde os três últimos capítulos. A pesquisadora também menciona que no processo de reescrita do romance o escritor deu preferência ao discurso indireto livre. Isso pode ser notado no capítulo 59, cena em que Rubião, decidido a deixar o Rio de Janeiro e regressar a Barbacena, é influenciado por Camacho e Palha a desistir de seu plano:

Quadro 13

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*

LIX	59
Rubião agitava-se no canapé, um pouco trêmulo. Sorria, abanava a cabeça. Camacho alegava os sucessos políticos… - Por isso mesmo, as eleições, interrompia Rubião. - Não, deixe lá as eleições. Cá temos muito que fazer por ora. Precisamos lutar aqui mesmo, na capital; aqui é que devemos esmagar a cabeça da cobra. Lá irá quando for tempo; irá então receber a recompensa e matar as saudades… E saiba que político não tem saudades; e o dever do cidadão é entregar-se ao seu partido, militar no ostracismo para triunfar no dia da vitória. *A recompensa era, com certeza, o diploma de deputado*. Rubião entendeu bem, posto que o outro não lhe falasse em tal. *Visão deliciosa, ambição que nunca teve, quando era um pobre diabo...* Ei-la que o toma, que lhe aguça todos os apetites de grandezas e de glória... De outro lado, o amigo Cristiano continua a falar da necessidade de ficar, por enquanto, - mormente agora que acaba de saber da vocação política do amigo. Concorda com o outro, sem saber bem porque, nem para quê. Tudo é que fique. - Mas uma viagem de alguns dias, disse Rubião sem desejo de lhe aceitarem a proposta. - Vá de alguns dias, concordou Camacho. A lua estava então brilhante... (Grifos meus)	Rubião agarrou-se às eleições próximas; mas aqui interveio Camacho, afirmando que não era preciso, que a serpente devia ser esmagada cá mesmo na capital; não faltaria tempo depois para ir matar saudades e receber a recompensa. Rubião agitou-se no canapé. *A recompensa era, com certeza, o diploma de deputado. Visão magnífica, ambição que nunca teve, quando era um pobre-diabo...* Ei-la que o toma, que lhe aguça todos os apetites de grandeza e de glória. Entretanto, ainda insistiu por poucos dias de viagem, e, para ser exato, devo jurar que o fez sem desejo de que lhe aceitassem a proposta. A lua estava então brilhante; (...) (Grifo meu)

Por meio de uma análise microscópica das modificações efetuadas pelo escritor nesse trecho do livro, Suriani observa que o autor "cria uma nova cadência de vozes, tornando mais tênue a passagem do discurso direto para o discurso indireto livre." (SILVA, 2015, p. 225). A pesquisadora teria percebido com acerto que o "foco passa do jogo de persuasão de Camacho e Palha (cujas falas se alternam) para os efeitos das palavras pronunciadas pelas duas personagens no estado mental de Rubião." (SILVA, 2015, p. 225). Além disso, Suriani nota que as ambições políticas de Rubião são referidas pela primeira vez nesse trecho, algo que será aproveitado no desenvolvimento do romance para dar sentido à sua "megalomania imperial." (SILVA, 2015, p. 225).

Dessa forma, as mudanças presentes no quadro 13 operam de maneira aumentar a ênfase nas impressões de Rubião. Na versão em livro, o discurso direto cedeu lugar ao indireto na reprodução da fala de Camacho. Na sequência, após o narrador ter enquadrado a agitação do protagonista no sofá, cria-se uma ambiguidade na voz narrativa, pois parece ser possível atribuir a autoria do enunciado também a Rubião: "A recompensa era, com certeza, o diploma de deputado. Visão magnífica, ambição que nunca teve, quando era um pobre-diabo...". As frases,

em teoria, são proferidas pelo narrador, mas a ingenuidade da "certeza", o aspecto megalomaníaco da "visão magnífica" e a lembrança da época de "pobre-diabo" teriam correspondência direta com o fluxo de pensamentos do ex-professor. Portanto, o autor estaria trabalhando com as sutilezas do discurso narrativo de modo a obter resultados expressivos para configurar uma interioridade em crise que se perderá no abismo da loucura.

No capítulo 62, o escritor incluiu uma importante passagem para revelar o estado psíquico de Rubião. Na saída do protagonista do escritório de Camacho, momento em que cruza o caminho com uma baronesa, o narrador revela como o personagem, em meio a tanto luxo, ainda se sentia o mesmo professor de Barbacena. A disparidade entre o mundo que habitava e aquilo que sentia ser é ilustrada no espanto que a palavra "baronesa" causa em sua interioridade. Em interjeições, a repetição do título de nobreza no discurso narrativo operaria como uma espécie de eco proveniente da cabeça do personagem, sugerindo um momento de alucinação. Nesse sentido, o modo objetivo e pormenorizado de narrar a saída de Rubião do escritório de Camacho serviria como contraponto à recorrência da palavra "baronesa" em sua cabeça, que atuaria como uma espécie de choque em sua consciência, sugerindo a perda momentânea da faculdade racional. Conforme podemos ver no quadro 14, essa passagem não existia na versão em folhetim:

Quadro 14

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
LXIII [...] Rubião despediu-se. No corredor passou por ele uma senhora alta, vestida de preto, com um arruído de seda e vidrilhos. Indo a descer a escada, ouviu a voz do Camacho, mais alta do que até então: - Oh! senhora baronesa! (Fim do capítulo)	62 [...] Rubião despediu-se. No corredor passou por ele uma senhora alta, vestida de preto, com um arruído de seda e vidrilhos. Indo a descer a escada, ouviu a voz do Camacho, mais alta do que até então: - Oh! Senhora baronesa! No primeiro degrau parou. A voz argentina da senhora começou a dizer as primeiras palavras; era uma demanda. *Baronesa!* 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, cousa 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 o tédio. Mas o caso particular é que ele, Rubião, sem saber por quê, e apesar do seu próprio luxo, sentia-se o mesmo antigo professor de Barbacena... (Grifos meus)

Assim, a volubilidade do pensamento de Rubião não ocorre apenas em torno da paixão por Sofia ou do remorso envolvendo a herança, mas também de sua inadequação com os códigos e estratagemas do mundo social que passa a habitar.

No capítulo 67, que é reproduzido integralmente da versão em folhetim, Rubião encontra em uma notícia de jornal a narrativa do caso ocorrido na rua da Ajuda, quando ele salvara um menino de atropelamento. O leitor, então, tem acesso a uma habilidosa representação das transições operadas na consciência do personagem. Primeiro retratando sua surpresa e logo depois seu aborrecimento, o discurso indireto livre irrompe na narrativa para apresentar o ponto de vista do ex-professor e conservar a emoção do momento. Isso proporciona um tratamento da interioridade de Rubião como se fosse um organismo vivo, em constante movimento: "Depois do sobressalto, aborrecimento. *Que diacho de ideia aquela de imprimir um fato particular, contado em confiança?*" (*QB*, p.187).[29] Não querendo ler a notícia, o mineiro de Barbacena muda de página, mas perde a serenidade e não consegue continuar a leitura. Entretanto, a curiosidade leva-o a rever o relato. Após uma releitura, o protagonista, que via pouca coisa em seu feito, procura justificar a valorização do episódio feita pelo jornalista: "Aqui confessou Rubião que bem podia crer na sinceridade do escritor. *O entusiasmo da linguagem explicava-se pela impressão que lhe ficou do fato; tal foi ela que lhe não permitiu ser mais sóbrio. Naturalmente é o que foi*." (*QB*, p. 188).[30] Assim, o personagem altera a compreensão de um episódio vivido por ele mesmo em contato com a narrativa do fato feita por outrem. Isso seria exemplar da personalidade de Rubião, pois revelaria não apenas a sua passividade na leitura e compreensão do mundo, como também a sua inclinação em aceitar como verdade determinadas ideias somente pelo fato de servirem a seu benefício próprio. No quadro 15, lemos os desdobramentos da ressignificação operada pelo ex-professor do episódio:

Quadro 15

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
LXVII	67
Estirado no gabinete, evocou a cena: o menino, o carro, os cavalos, o grito, o salto que deu, levado de um ímpeto irresistível. - *Agora mesmo não podia explicar o negócio; foi como se lhe tivesse passado uma sombra pelos olhos... Atirou-se à criança, e aos cavalos, cego e surdo, sem atender ao próprio risco... E podia ficar ali, embaixo dos animais,*	Estirado no gabinete, evocou a cena: o menino, o carro, os cavalos, o grito, o salto que deu, levado de um ímpeto irresistível. - *Agora mesmo não podia explicar o negócio; foi como se lhe tivesse passado uma sombra pelos olhos... Atirou-se à criança, e aos cavalos, cego e surdo, sem atender ao próprio risco... E podia ficar ali, embaixo dos animais,*

[29] Grifo meu.
[30] Grifo meu.

esmagado pelas rodas, morto ou ferido; ferido que fosse... Podia ou não podia? Era impossível negar que a situação foi grave... A prova é que os pais e a vizinhança... Rubião interrompeu as reflexões para ler ainda a notícia. *Que era bem escrita, era. Trechos havia que releu com muita satisfação. O diabo do homem parecia ter assistido à cena. Que narração! Que viveza de estilo! Alguns pontos estavam acrescentados - confusão de memória -, mas o acréscimo não ficava mal. E certo orgulho que lhe notou ao repetir-lhe o nome? "O nosso amigo, o nosso distintíssimo amigo, o nosso valente amigo..."* (Grifos meus)	*esmagado pelas rodas, morto ou ferido; ferido que fosse... Podia ou não podia? Era impossível negar que a situação foi grave... A prova é que os pais e a vizinhança...* Rubião interrompeu as reflexões para ler ainda a notícia. *Que era bem escrita, era. Trechos havia que releu com muita satisfação. O diabo do homem parecia ter assistido à cena. Que narração! Que viveza de estilo! Alguns pontos estavam acrescentados - confusão de memória -, mas o acréscimo não ficava mal. E certo orgulho que lhe notou ao repetir-lhe o nome? "O nosso amigo, o nosso distintíssimo amigo, o nosso valente amigo..."* (Grifos meus)

Lida a notícia, em pouco tempo o espanto e aborrecimento de Rubião dá lugar ao orgulho e à certeza de que fora agente de um grande acontecimento. Mais do que mensurar se o episódio tinha ou não sido heroico, o narrador concede atenção especial às transições de pensamentos operadas na cabeça do personagem, mostrando que ele utiliza a imaginação para melhorar a mediocridade do mundo. Como podemos perceber da leitura do fragmento presente no quadro 15, o jogo entre as vozes do narrador e de Rubião assume sentidos diversos no decorrer das frases. O parágrafo começa como se a exposição fosse a de um narrador convencional e com um ponto de vista onisciente: "Estirado no gabinete, evocou a cena: o menino, o carro, os cavalos, o grito, o salto que deu, levado de um ímpeto irresistível." Contudo, em seguida, o narrador apreende as reflexões de Rubião, incluindo seus acentos e tons, que por sua vez parecem estar influenciadas pelo discurso supostamente melodramático e enfático da notícia de jornal: "Atirou-se à criança, e aos cavalos, cego e surdo, sem atender ao próprio risco... E podia ficar ali, embaixo dos animais, esmagado pelas rodas, morto ou ferido; ferido que fosse... Podia ou não podia?"; após esse momento, cujos enunciados estariam limitados ao ponto de vista do personagem, o discurso narrativo retorna a uma forma de registro convencional e onisciente para pontuar que o ex-professor realizou uma nova leitura: "Rubião interrompeu as reflexões para ler ainda a notícia." Depois desta frase, o discurso indireto livre é mais uma vez empregado, expressando de maneira cômica a tendência do personagem em manipular a interpretação do mundo em benefício próprio: "Que era bem escrita, era. [...] Alguns pontos estavam acrescentados - confusão de memória -, mas o acréscimo não ficava mal. E certo orgulho que lhe notou ao repetir-lhe o nome? 'O nosso amigo, o nosso distintíssimo amigo, o nosso valente amigo...'".

Portanto, Rubião primeiro elimina a sua antiga explicação da memória: "Agora mesmo não podia explicar o negócio; foi como se lhe tivesse passado uma sombra pelos olhos...". Em seguida, influenciado pela leitura, revaloriza o acontecimento: "Atirou-se à criança, e aos cavalos, cego e surdo, sem atender ao próprio risco... E podia ficar ali, embaixo dos animais, esmagado pelas rodas, morto ou ferido; ferido que fosse... Podia ou não podia? Era impossível negar que a situação foi grave... A prova é que os pais e a vizinhança...". Afinal, releva a "confusão de memória" do jornalista e fica com a ideia de grandeza em seu pensamento: "O nosso amigo, o nosso distintíssimo amigo, o nosso valente amigo...". Nesse sentido, a constituição psicológica do ex-professor seria acentuadamente instável; ao mesmo tempo em que melhora o mundo, ele se perde, justamente por causa disso, nas profundezas de sua imaginação.

No capítulo 90 temos mais um caso de ocorrência do discurso indireto livre com a função de valorizar a focalização na consciência do protagonista no plano narrativo de *Quincas Borba*. Neste momento, o aumento da crise psíquica de Rubião está em ritmo acelerado. No processo de reelaboração do romance, Machado de Assis utilizou como base os capítulos XCIV e XCV, além de parte do XCVI (i), da versão em folhetim. Na versão em livro, o leitor encontra o ex-professor consumido pelo ciúme devido a um causo contado pelo cocheiro. Este, no capítulo anterior, dissera ao ignaro herdeiro ter visto um moço se encontrar com uma jovem numa casa da rua da Harmonia, local onde a costureira de Sofia morava. Considerando a possibilidade de sua paixão manter um caso adúltero, Rubião trava uma espécie de batalha interior provocada pela incapacidade de resolver consigo mesmo se a sua suspeita tem ou não fundamento. Assim, o capítulo 90 é aberto com uma fala do mineiro, colocado na forma direta, seguida da observação feita pelo narrador sobre o estado de espírito do personagem; em meio a tal análise, o discurso indireto livre é empregado em períodos curtos, mas que colaboram de maneira decisiva para que a instabilidade psíquica do protagonista se manifeste no plano narrativo, conforme podemos ler no quadro 16:

Quadro 16

Versão em folhetim de *Quincas Borba* XCV	Versão em livro de *Quincas Borba* 90
- Não, não podia ser ela. Vestiu-se de preto, para ir à noitinha, à praia do Flamengo. Tinha enfiado as calças; agora atava a gravata, andando. Era no quarto de dormir; duas janelas abriam para a chácara, nos fundos. No meio	- Não, não podia ser ela. Vestiu o colete, e foi abotoá-lo diante de uma das janelas, que dava para os fundos, no momento em que uma caravana de formigas ia passando pelo peitoril. *Quantas vira passar outrora!* Mas, desta

a cama celibata. Acabou de compor a gravata e parou diante de uma das janelas, olhando para longe: depois, caindo-lhe os olhos no peitoril, deu com uma caravana de formigas, que iam passando de fora para dentro; ficou indiferente, mas daí a pouco, irritado, levantou o dedo, e riscou transversalmente o peitoril, em três lugares. Talvez alguma das formigas lhe pareceu "boa figura e bonita de corpo". A caravana desfez-se; elas iam e vinham, abaixo e acima, de um lado para outro, às tontas, trocando os passos. Umas doze tinham ficado esmagadas pelo dedo do Rubião. Este, seja dito em honra da natural benignidade, saiu logo da janela, não sei se com uma ponta de remorso, - uma pontinha de nada. Estava tão melindroso que a morte de uma dúzia de formigas bastava a molestá-lo. Enfiou o colete às pressas, para não pensar naquilo. Felizmente, começou a trilar na chácara um passarinho, com tal melodia e graça que o nosso Rubião esqueceu por um instante as cogitações de outra espécie. Chegou a parar no quarto botão do colete, tão namorados eram os trilos do animal: *So, so, so... fia, fia, fia... So, so, so... fia, fia, fia*. (Grifo meu)	vez, nunca soube como, pegou de uma toalha, deu dous golpes, atropelou as tristes formigas, matando uma porção delas. Talvez alguma lhe pareceu "boa figura e bonita de corpo". Logo depois arrependeu-se do ato; e realmente, *que tinham as formigas com as suas suspeitas?* Felizmente, começou a cantar uma cigarra, com tal propriedade e significação, que o nosso amigo parou no quarto botão do colete. *Sôôôô... fia, fia, fia, fia, fia, fia... Sôôôô... fia, fia, fia, fia, fia...* (Grifos meus)

A passagem trata da mesma ação nas duas versões. Vestindo-se, Rubião para diante de uma janela, avista e mata algumas formigas; em seguida, escuta o canto de um pássaro (uma cigarra, na versão em livro), e o narrador explora a sensação que isso causa na interioridade do personagem. No entanto, menos extenso, o trecho da versão em livro proporciona uma experiência de leitura distinta. Machado de Assis não manteve do folhetim frases de cunho descritivo ou passagens em que o narrador faz explicações acerca do estado emocional do protagonista. Essas supressões fazem com que a narrativa do livro se concentre mais na revelação do estado psíquico de Rubião, pois os elementos acessórios foram reduzidos substancialmente. Destes, chama atenção que o escritor tenha mantido que o herdeiro de Quincas Borba estava diante de uma janela que "dava para os fundos": o detalhe é simples, mas posiciona o personagem em um ambiente de privacidade, que sugere uma relação com as profundezas do ser, metido em si mesmo em seu "fundo" e em crise. Então, a voz de Rubião, quando este avista uma caravana de formigas no peitoril, é introduzida na narração do romance: "Quantas vira passar outrora!". A frase induz o leitor a pressupor que o ex-professor tinha o hábito de observar as formigas, possivelmente na janela "que dava para os fundos", em momentos de uma rotina vazia. Desta vez, aborrecido com as suspeitas acerca de um possível caso entre Sofia e Carlos Maria, ele as mata, mas logo arrepende-se, afinal "que tinham as formigas com as suas suspeitas?". No fechamento do parágrafo, Machado elimina o

"passarinho", que trazia uma atmosfera quase idílica, substituindo-o pela "cigarra", cujo canto estridente atuaria em correspondência com a tensão psicológica do personagem. Nesse sentido, na versão em livro, o canto da cigarra ficaria ecoando na mente de Rubião, trazendo uma atmosfera soturna (que não existia na versão em folhetim). O autor, assim como no caso do encontro do mineiro com a baronesa, recorre à repetição para tratar da alucinação do personagem e de sua crescente perda de ligação com o mundo racional.

No final do capítulo, o narrador, delegado do autor implícito, explora a simbologia da cigarra, por meio de uma digressão, que alude ao "Homero gaulês" (*QB*, p. 219) La Fontaine (1621-1695), e à sua fábula, originalmente atribuída a Esopo, "A cigarra e a formiga". Segundo menciona, Rubião não conseguiria fornecer um sentido para o fato de a cigarra ter aparecido após o extermínio das formigas, pois, naquele momento, ele "Nem era capaz de aproximar as coisas e concluir delas, – nem o faria agora que está a chegar ao último botão do colete, todo ouvidos, todo cigarra." (*QB*, p. 219). A cigarra, que pode ser "atributo dos maus poetas, de inspiração intermitente", seria concebida por La Fontaine como "imagem da negligência e da imprevidência" (CHEVALIER, 2007, p. 240), enquanto a formiga, que pode ser tomada por "símbolo de atividade industriosa, de vida organizada em sociedade, de previdência", teria sua simbologia estendida pelo autor francês "até o egoísmo e a avareza" (CHEVALIER, 2007, p. 447). Nesse sentido, Rubião, que era, segundo o narrador, "todo cigarra", estaria enveredando por um caminho de descuido em relação à sua vida: a ruína psíquica do personagem ocorreria em correspondência com os gastos excessivos no âmbito material e em sua indolência para lidar com os problemas, perdendo-se em quimeras. No entanto, ainda que demonstre ser válida, essa leitura também é desestabilizada na narrativa, uma vez que o final da fábula é invertido – as formigas morrem e a cigarra canta. Assim, o seu ensinamento moral "original" é dissolvido no romance, deixando de ser claro. Esse parece ser o movimento mais importante operado pelo narrador nessa releitura da fábula: a compreensão do mundo – e do texto – aconteceria mediante uma inversão e confusão de valores, sendo relativizadas.

No capítulo 97, a narrativa prossegue no tratamento dado à aflição desencadeada em Rubião por causa da suspeita de que Sofia e Carlos Maria manteriam um caso adúltero. Dos capítulos da versão em folhetim – CIII, CIV e CV – que serviram de base para a escrita desse capítulo, Machado de Assis não reaproveitou muita coisa, apenas algumas palavras e expressões. Seguem, no quadro abaixo, os capítulos CIII, CIV e parte do CV da versão em folhetim e o capítulo 97 do romance em livro, para que tenhamos uma noção exata das transformações realizadas pelo escritor:

Quadro 17

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
CIII Não tem nome o presidente, nem é já preciso, porque o vamos deixar aqui na esquina do Catete, à direita, onde está um homem conversando com uma mulher. (Continua.) CIV - Você está aqui há muito tempo? perguntava a mulher. - Estou há uns vinte minutos. - Não pude sair mais cedo; descuidei-me da hora, é verdade; mas, depois tive de esperar por D. Sofia, que foi levar a prima ao quarto. Vamos. - Vamos... Mas espera, por que não ficamos hoje na rua da Barreira? - Pois sim. - O melhor, Dondon, é você mudar-se de uma vez lá para casa. A rua da Harmonia fica muito fora de mão... Lá foram andando para o lado da Glória. O presidente achou-os no meio da conversa, e atravessou logo a rua. Na outra esquina roçou por um homem, que alongava os olhos e as orelhas para o grupo e o diálogo fronteiros. Era Rubião; acompanhara às pressas a costureira, mas, quando ia a pegá-la, deu com o desconhecido. Só ouviu estas primeiras palavras: - Você está aqui há muito tempo? - Estou há uns vinte minutos. - Não pude... CV O resto? Oh! o resto das cousas! Foi para a outra esquina, e parou: tentou ouvir, mas não ouviu nada. Viu só que o homem tinha os modos honestos, e que a familiaridade de ambos podia ser conjugal. *Suponha-se um marido pobre, que acabava o seu trabalho, e vinha esperar a mulher...* Mas então ela é casada? perguntava ele a si mesmo. Viu que davam o braço, e seguiram para o lado da Glória. Deixou-se estar quedo, acompanhando com os olhos os dous, que lá se perdiam na noite e no mistério. Gulliver, atado pelos fios da gente de Lilliput, com os primeiros esforços que fez, pôde desvencilhar-se deles, sem dor; mas, ao levantar a cabeça, que estava presa pelos cabelos, é que padeceu uma dor de todos os diabos. Assim aconteceu ao nosso amigo. Perdera de vista o casal e caminhou para o lado oposto. Pouco depois acordava, como o outro náufrago, e, de um gesto, rasgou todos os retroses da costureira; *era casada, não podia entender-se*	97 Quando Rubião chegou à esquina do Catete, a costureira conversava com um homem, que a esperara, e que lhe deu logo depois o braço; viu-os ir ambos, conjugalmente, para o lado da Glória. *Casados? Amigos?* Perderam-se na primeira dobra da rua, enquanto Rubião ficou parado, recordando as palavras do cocheiro, a rótula, o moço de bigodes, a senhora de bonito corpo, a rua da Harmonia... *Rua da Harmonia; ela dissera rua da Harmonia.* Deitou-se tarde. Parte do tempo esteve à janela, matutando, charuto aceso, sem acabar de explicar aquele negócio. Dondon era por força a terceira nos amores; devia ser, tinha olhos sonsos, pensava Rubião. "Amanhã vou lá, saio mais cedo, vou esperá-la na esquina; dou-lhe cem mil-réis, duzentos, quinhentos; ela há de confessar-me tudo." Quando cansou, olhou para o céu; lá estava o Cruzeiro... *Oh! Se ela houvesse consentido em fitar o Cruzeiro! Outra teria sido a vida de ambos.* A constelação pareceu confirmar este modo de sentir, fulgurando extraordinariamente; e Rubião quedou-se a mirá-la, a compor mil cenas lindas e namoradas - a viver do que podia ter sido. Quando a alma se fartou de amores nunca desabrochados, acudiu à mente do nosso amigo que o Cruzeiro não era só uma constelação, era também uma ordem honorífica. Daqui passou a outra série de pensamentos. Achou genial a ideia de fazer do Cruzeiro uma distinção nacional e privilegiada. Já tinha visto a venera ao peito de alguns servidores públicos. Era bela, mas principalmente rara. - Tanto melhor! - disse ele em voz alta. Era perto de duas horas quando saiu da janela; fechou-a e foi meter-se na cama, dormiu logo; acordou ao som da voz do criado espanhol, que lhe trazia um bilhete. (Grifos meus)

com ela o caso da rua da Harmonia, posto lá morasse. Mas este nome da rua ventou e trovejou, ainda na alma de Rubião; era a suspeita que revivia. Ele, porém, comparou os obséquios daquela noite, com as outras indicações mínimas e vagas, fez um nobre esforço e sacudiu o resto do mal. Custou-lhe naturalmente, e não o fez sem dor, como o outro Gulliver, arrancando os cabelos presos ao chão pelos fios da gente miúda ... - Não, não pode ser verdade; Sofia é inocente. (Grifos meus)	

Machado de Assis aproveitou pouco do capítulo CIII, que conta com um único e curto parágrafo: apenas "esquina do Catete", "um homem" e o verbo "conversar", reapareceram na versão em livro. Do capítulo CIV, centrado no diálogo entre a costureira e um homem, provavelmente seu companheiro, o escritor reutilizou somente o fragmento grifado da frase "Lá foram andando *para o lado da Glória*". Machado também reaproveitou pouca coisa do capítulo CV: embora focalize a interioridade de Rubião por meio de certa variabilidade discursiva, pois há o emprego dos discursos direto, indireto e indireto livre, a alternância desses tipos de registro parece perder em dinâmica devido ao fato de o texto se alongar na comparação feita pelo narrador entre a condição do personagem e de Gulliver.[31] Na escrita do capítulo 97, no entanto, o escritor optou pela exclusão de diálogos e por um narrador menos digressivo, o que proporcionou maior realce à focalização na consciência do protagonista e ao discurso citado. Assim, na versão em livro, os pensamentos de Rubião sobre a costureira cedem espaço a uma reflexão acerca de sua condição celibatária, resultado de uma paixão sem sucesso por Sofia. O fracasso da paixão faz com que o personagem passe a "viver do que podia ter sido", mas não apenas isso, sua crise é expandida a outros campos, como o político-social. O narrador expressaria isso de modo sutil por meio da visão que Rubião tem do Cruzeiro: "Quando a alma se fartou de amores nunca desabrochados, acudiu à mente do nosso amigo que o Cruzeiro não era só uma constelação, era também uma ordem honorífica." Ao invés de transformar-se em desilusão, o fracasso em sua busca por conquistar Sofia migra para uma imaginação dotada de traços megalomaníacos, algo que não ocorria no trecho correspondente da versão em folhetim: "Achou genial a ideia de fazer do Cruzeiro uma distinção nacional e privilegiada. Já tinha visto a venera ao peito de alguns servidores públicos." Nesse momento da narrativa, portanto, entrecruzam-se dois componentes centrais da loucura de Rubião: a paixão nunca consumada e o sucesso no âmbito político-social nunca alcançado. A imaginação, nesse sentido, procura

[31] Referência ao protagonista do romance *As viagens de Gulliver*, do escritor Jonathan Swift (1667-1745).

mantê-lo de pé diante de um mundo cujos códigos de conduta não domina, acarretando em fracasso.

No capítulo 97, portanto, o aspecto sumarizado do discurso proporcionou uma maior tensão textual, por meio de uma transição mais brusca nas formas de citação do discurso alheio. A narração se inicia submetida à voz do narrador, mas em seguida ocorre o emprego de duas perguntas de cunho retórico – "Casados? Amigos?" –, que tanto poderiam ser daquele que narra a história quanto saídas da mente do personagem.[32] Assim, a interioridade do ex-professor passa a influenciar a construção discursiva do texto, em que a representação de sua obsessão em descobrir a identidade dos agentes do suposto caso contado pelo cocheiro resulta no emprego do discurso indireto livre: "Rua da Harmonia; ela dissera rua da Harmonia." As conjecturas do protagonista, então, desencadeiam uma ideia para saber a verdade, colocada entre aspas, como forma de separar as vozes do narrador e do personagem – "Amanhã vou lá, saio mais cedo, vou esperá-la na esquina; dou-lhe cem mil-réis, duzentos, quinhentos; ela há de confessar-me tudo." Cansado, em um momento de reflexão, Rubião fita o céu estrelado, momento em que o discurso indireto livre é novamente empregado – "Oh! Se ela houvesse consentido em fitar o Cruzeiro! Outra teria sido a vida de ambos." O narrador, em seguida, toma as rédeas do discurso, mas mantém a observação da vida psicológica do personagem em primeiro plano, revelando o desejo deste último por reconhecimento social. A reflexão de Rubião, em um arroubo do espírito, chega ao fim com a interjeição "Tanto melhor!", colocado na forma direta. Deste modo, o autor conseguiu dar forma a um discurso narrativo dinâmico, repleto de alternância nas formas de citar a palavra de outrem, revelando uma instabilidade que, por sua vez, estaria em correspondência com a instabilidade psíquica do protagonista.

No caso de Rubião, a mesma imaginação que opera em favor do próprio ser também contribui para a sua destruição. A vida na corte torna-se para o ignaro personagem um tédio, vazia de sentido. Com uma "alma sem vigor" (*QB*, p. 225), é como se ele, a partir de um estado de inanição espiritual, aceitasse que seus pensamentos fossem preenchidos com a supervalorização de impressões oriundas de situações vivenciadas ao acaso. No capítulo 99, após um empregado trazer um bilhete de Sofia e enviar de volta outro de Rubião, o personagem encontra uma carta em seu jardim, provavelmente que o rapaz deixara cair, com a letra da esposa do Palha e o nome de Carlos Maria. O mineiro, que já desconfiava de um caso amoroso

[32] Ver nota 20 sobre o *discurso direto retórico*, variante do discurso citado teorizada por Bakhtin (2006).

entre os dois, é dominado pelo ciúme. Com tal sentimento influenciando sua percepção, a imaginação se encarrega de perverter o conteúdo da carta:

Quadro 18

Versão em livro de *Quincas Borba* XCIX	Versão em livro de *Quincas Borba* 99
Qualquer pessoa que lê isto, a frio, acha naturalmente que a carta caiu do bolso ou da mão do portador, por descuido. Não aconteceu o mesmo ao espirito do Rubião; esse, sempre que buscava explicar a presença da carta, escorregava para a autora, para o destinatário, e finalmente para o conteúdo. *Oh! o conteúdo! Que iria ali escrito dentro daquele papel homicida? Pervertida de luxúria, toda a linguagem do mal e da demência, resumidas em duas ou três linhas... Não; mais, muito mais*. Com esta ideia, Rubião levantou a carta, doente dos olhos, a ver se descobria alguma cousa. Não descobriu nada; o papel era grosso; não podia ver se todo ele estava escrito. - Sim, foi isso, pensou ele ao cabo de vinte minutos; o portador da minha carta trouxe esta, e deixou-a cair. Viria na mão ou caiu-lhe do bolso, ao tirar o lenço? Tinha lenço; viu-o enxugar-se depois, andando... De repente, salteou-o o receio de que o moleque, dando por falta da carta, em caminho, voltasse a procurá-la. Rubião meteu-a atrapalhadamente no bolso do chambre. Depois, com a ideia de não poder encobrir a perturbação, se o portador voltasse, retirou-se do jardim. (Grifo meu)	- Sim, foi isso, pensou ele ao cabo de alguns minutos, o portador da minha carta trouxe esta, e deixou-a cair. 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. (Grifo meu)

Na passagem do quadro 18, o narrador acompanha o acesso de ciúme de Rubião diante de uma carta encontrada no jardim, com a letra de Sofia e endereçada a Carlos Maria. As passagens em que ocorre o interesse pela divagação mental de Rubião, indeciso se abre ou não a correspondência, foram reescritas utilizando parágrafos, frases ou palavras a partir de seis capítulos da versão em folhetim.[33] Machado de Assis, portanto, teve de excluir passagens desse grupo de capítulos, resultando que o texto da versão em livro dispusesse de um narrador menos digressivo que no folhetim – nessa versão, o narrador mais de uma vez tece comentários acerca da situação do personagem. Conforme podemos observar nos dois fragmentos de *Quincas Borba* reproduzidos no quadro 18, na versão do periódico o texto se distendia mais, por

[33] O seis capítulos da versão em folhetim são: CXII (i), CXIII (i), CXIV (i), CXV (i), CXII (ii), CXII (iii).

exemplo, em um comentário – "Qualquer pessoa que lê isto, a frio, acha naturalmente que a carta caiu do bolso ou da mão do portador, por descuido." –, na fala de Rubião – "[...] Viria na mão ou caiu-lhe do bolso, ao tirar o lenço? Tinha lenço; vi-o enxugar-se depois, andando..." –, e na ação do personagem em correr para o interior da casa – "Depois com a ideia de não poder encobrir a perturbação, e o portador voltasse, retirou-se do jardim.". Devido a essas supressões, consequentemente a densidade do texto aumentou a relevância da tensão psicológica da cena e, diante da maior mobilidade discursiva, pois a transição de uma forma de citação para outra ocorre em um espaço textual menor, proporcionou dinamismo aos movimentos operados na consciência de Rubião, que são apresentados quase sem a presença de índices explícitos da voz do narrador nos enunciados e de modo a dar relevância ao discurso indireto livre.

Dessa passagem, o leitor poderia lembrar que o ponto de vista determina a apreciação dos fatos, algo observado pelo narrador no capítulo 18: "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" (*QB*, 126-7). Isso porque Rubião atribui a uma carta com a letra de Sofia e endereçada a Carlos Maria "toda a linguagem do mal e da demência", recriminando o possível adultério, justamente ele que desejava ser amante da esposa de seu amigo. A imaginação do protagonista aumenta seu ciúme, mas não lhe proporciona uma solução para o problema. Rubião não seria um homem de ação. Na continuação do capítulo, o discurso narrativo insiste em focalizar o dilema moral do personagem, provocado pela indecisão de abrir ou não a carta. Em meio ao relato de sua hesitação, uma voz irrompe no discurso narrativo:

Quadro 19

Versão em folhetim de Quincas Borba XCIC	Versão em livro de *Quincas Borba* 99
Deve ser assim, quando um homem medita algum crime. Rubião, em casa, tirou a carta e mirou-a outra vez; as mãos tremiam-lhe, reproduzindo o estado da consciência. *Se abrisse a carta, saberia tudo, tudo, tudo; ficava apto para recompor-se. Lida e queimada, ninguém mais conheceria o texto, ao passo que ele teria rompido por uma vez com essa terrível fascinação que o fazia penar ao pé daquele abismo de opróbrios...* Não sou eu que o digo, é ele; ele é que junta todos esses nomes ruins, ele é que para no meio da sala, com os olhos no tapete, em cuja trama figura um turco indolente, com o chibuque nos lábios, olhando para o Bósforo... Devia ser o Bósforo. (Grifo meu)	Em casa, tirou-a e mirou-a outra vez; as mãos hesitavam, reproduzindo o estado da consciência. *Se abrisse a carta, saberia tudo. Lida e queimada, ninguém mais conheceria o texto, ao passo que ele teria acabado por uma vez com essa terrível fascinação que o fazia penar ao pé daquele abismo de opróbrios...* Não sou eu que o digo, é ele; ele é que junta esse e outros nomes ruins, ele o que para no meio da sala, com os olhos no tapete, em cuja trama figura um turco indolente, cachimbo na boca, olhando para o Bósforo... Devia ser o Bósforo. (Grifo meu)

Ainda que fosse um pressuposto o fato de o conhecimento de Rubião sobre o que se passava com os outros personagens ser inferior ao do narrador, implicando em visões de mundo distintas, este último rejeita categoricamente o discurso daquele que fora escolhido para ser o objeto principal de seu narrar. Uma vez que as suspeitas do protagonista estão submetidas ao discurso indireto livre, tal negativa seria necessária para causar uma fratura entre as vozes dos dois. Assim, o conflito entre ambos serviria para deixar claro ao leitor que eles não compartilhavam a mesma visão: "Não sou eu que o digo, é ele; ele é que junta esse e outros nomes ruins, ele o que para no meio da sala, com os olhos no tapete, em cuja trama figura um turco indolente, cachimbo na boca, olhando para o Bósforo...". Deste modo, considerando que o discurso narrativo tem na análise mental de Rubião um de seus alicerces fundamentais, tal ruptura na relação entre narrador e protagonista seria algo que colocaria sob uma tensão profunda o ato de narrar, uma vez que problematizaria uma engrenagem até então fundamental da estrutura narrativa de *Quincas Borba*.

Nesse sentido, não seria por acaso que a imagem inicial do romance – no folhetim constante do capítulo XX, transferida pelo escritor para o início do livro –, em que Rubião fita a enseada de Botafogo, se reproduz no tapete, com o turco a olhar para o Bósforo. Assim como é criada uma dissonância entre verdade e aparência no capítulo 1 da versão em livro, pois "Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra cousa", na cena do capítulo 99, Rubião observa uma representação em seu tapete, mas, "em verdade", pensava em um "abismo de opróbrios". Desta vez, no entanto, a dissonância gerada no discurso teria efeitos mais radicais, pois a voz narrativa, em meio à indecisão de Rubião se abriria ou não a carta, dissocia sua voz do fluxo de pensamentos do personagem, assumindo uma postura agressiva diante de seu objeto. A fragmentação que marca o estado de consciência do protagonista também seria sentida pelo próprio narrador enquanto categoria que, em choque com a matéria narrada, conduziria a uma experiência de leitura minada de desconexões.

Embora possamos perceber um desprezo do narrador em relação ao discurso do protagonista no desenvolvimento de *Quincas Borba* – no capítulo 99, isso se torna explícito –, na superfície do plano narrativo ele age em outros momentos como se tudo estivesse em harmonia, tratando Rubião, do início ao fim do romance, como "nosso amigo", algo que seria irônico não apenas em relação ao personagem, como também ao leitor e a si mesmo. Nesse sentido, a transmissão dos pensamentos do protagonista, sobretudo pela via do discurso indireto

livre, colabora para que se crie um elo problemático entre narrador e personagem, pois apesar da sugestão de identificação entre os dois, isso é colocado em questão no decorrer do romance. A transmissão do discurso de outrem em *Quincas Borba*, antes de servir como prova de uma visão de mundo compartilhada entre Rubião e o narrador, serve para que este desvende as motivações ocultas daquele, desnudando as fraquezas do ser fictício. Tratar-se-ia, portanto, da construção de um mundo que apenas na aparência é estável, já que do ponto de vista discursivo é caótico e desarticulado, algo compatível com a desintegração psíquica do personagem.

3.2. A revelação de outras interioridades: os seres medíocres

A trajetória de Rubião é marcada pela fragmentação de sua consciência, loucura e marginalização social. Esses elementos são trabalhados no plano narrativo do romance em diálogo com a observação da vida psíquica do personagem, que é realçada pelo discurso indireto livre. No entanto, embora essa aproximação seja fundamental, a relação entre narrador e protagonista é feita de fraturas no âmbito discursivo, já que o primeiro proporciona momentos de distanciamento em relação ao segundo, deixando Rubião em determinadas passagens à margem na narrativa.

A dinâmica de aproximação e afastamento do narrador em relação ao ponto de vista de Rubião ocorre em correspondência com o processo de apresentação das cenas a partir do ponto de vista de um determinado personagem. No romance, o narrador migra livremente de uma consciência para outra conforme as necessidades ligadas ao desenvolvimento da ação. Embora o ponto de vista do protagonista predomine na narrativa, as impressões e os pensamentos de outros personagens recebem tratamento significativo na composição do quadro social do romance: Sofia, Tonica, Palha, Carlos Maria, Dr. Camacho, major Siqueira, Dr. Falcão, Maria Benedita, Teófilo, D. Fernanda, e até mesmo a mãe do menino Deolindo, em algum momento, todos têm as transições de pensamento reveladas no plano narrativo da obra.[34]

[34] No capítulo 28, a voz narrativa simula até mesmo o ponto de vista cachorro Quincas Borba. Eis um trecho do capítulo: "Quincas Borba vai atrás dele pelo jardim fora, contorna a casa, ora andando, ora aos saltos. Saboreia a liberdade, mas não perde o amo de vista. Aqui fareja, ali para a coçar uma orelha, acolá cata uma pulga na barriga, mas de um salto galga o espaço e o tempo perdido, e cose-se outra vez com os calcanhares do senhor. Parece-lhe que Rubião não pensa em outra cousa, que anda agora de um lado para outro unicamente para fazê-lo andar também, e recuperar o tempo em que esteve retido. Quando Rubião estaca, ele olha para cima, à espera; naturalmente, cuida dele; é algum projeto, saírem juntos, ou cousa assim agradável. Não lhe lembra nunca a

Deste modo, o romance executa uma pesquisa não apenas da interioridade de Rubião, mas também de outros seres, criando um mundo ficcional baseado nas mais diferentes discordâncias entre os seres fictícios e entre estes e o narrador: acerca deste último, o seu interesse pela análise das consciências seria suscitado pela intenção de desnudar as motivações ocultas dos seres que, por sua vez, são descartados do protagonismo no desenvolvimento da narrativa.

Como o início de *Quincas Borba* está focalizado nas impressões de Rubião, o leitor só encontra o discurso indireto livre sendo empregado para revelar o estado psíquico de outro personagem no capítulo 37. Nele, o narrador expõe que o motivo que levara D. Tonica a ter notado a contemplação mútua de Sofia e de Rubião durante uma reunião na casa da amiga fora o seu interesse pelo rico herdeiro de Barbacena, visto como destinado a dar fim às tentativas fracassadas de matrimônio. A filha do major Siqueira desejava casar e com o passar do tempo precisara atenuar suas exigências: "(...) nos últimos tempos ia baixando, baixando, a última foi contra um estudantinho pobre... *Mas quem sabe se o céu não lhe destinava justamente um homem rico?*" (*QB*, p. 145).[35] Solteira e quase quarentona, Tonica fica aflita após perceber que Sofia e Rubião, este mais que a esposa do Palha, olhavam um em direção ao outro. Mas a consciência dela opera de maneira a manter suas esperanças, procurando convencer a si mesma de que o desejo matrimonial e paterno poderiam ajudá-la em um possível casamento com Rubião, como podemos ler no quadro 20:

Quadro 20

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
XVI Não tardou em perceber que os olhos de Rubião e os de Sofia caminhavam uns para os outros; notou, porém, que os de Sofia eram menos frequentes e menos demorados, fenômeno que lhe pareceu explicável, pelas cautelas naturais da situação. *Podia ser que se amassem...* Esta ideia afligiu-a; mas o desejo e a esperança teceram-lhe um véu de ouro, com que ela cobriu os olhos, e eles entraram a ver que, depois de um ou mais amores, um homem pode muito bem vir a casar. D. Tonica disse a si mesma que toda a questão era captá-lo; a ideia de casar e ter família podia ser que acabasse	37 Não tardou em perceber que os olhos de Rubião e os de Sofia caminhavam uns para os outros; notou, porém, que os de Sofia eram menos frequentes e menos demorados, fenômeno que lhe pareceu explicável, pelas cautelas naturais da situação. *Podia ser que se amassem...* Esta suspeita afligiu-a; mas o desejo e a esperança mostraram-lhe que um homem, depois de um ou mais amores, podia muito bem vir a casar. *A questão era captá-lo; a perspectiva de casar e ter família podia ser que acabasse de matar qualquer outra inclinação da parte dele, se alguma houvesse*. (Grifos meus)

possibilidade de um pontapé ou de um tabefe. Tem o sentimento da confiança, e muito curta a memória das pancadas. Ao contrário, os afagos ficam-lhe impressos e fixos, por mais distraídos que sejam. Gosta de ser amado. Contenta-se de crer que o é." (*QB*, p. 134)

[35] Grifo meu.

de matar qualquer outro sentimento da parte dele, se algum houvesse. (Grifo meu)	

Nessa passagem, dentre as mudanças que Machado de Assis operou na versão em livro – por exemplo, trocou os substantivos "ideia" por "suspeita" e "perspectiva", "sentimento" por "inclinação", e diminuiu a extensão do texto retrabalhando o trecho "teceram-lhe um véu de ouro, com que ela cobriu os olhos, e eles entraram a ver que" –, uma mereceria atenção especial, pois teria provocado uma mudança significativa no modo de narrar: ao eliminar da versão em livro "D. Tonica disse a si mesma que toda", o autor atenuou a presença do narrador no texto, marcada sobretudo pelo emprego do verbo *dicendi* "dizer", responsável por manter a distância entre sua voz e a da personagem. Com a exclusão, tal barreira não ocorre na versão em livro, na qual as vozes do narrador e da filha do major se combinam em uma manifestação do discurso indireto livre. Trata-se de uma alteração pequena, mas que somada às outras teriam produzido consequências fundamentais no modo de narrar. Nesse sentido, a ânsia de Tonica em relação ao matrimônio seria revelada sem que o seu pensamento pareça ter sido formulado de modo claro, eliminando qualquer traço de possível didatismo do trecho.

No mundo representado em *Quincas Borba*, o casamento comparece como um importante agente para a promoção social. Tonica e major Siqueira serão marginalizados do núcleo de amigos em torno do casal Palha, em constante ascensão econômica. O pai, em condição financeira modesta, e a filha, sem concretizar um casamento socialmente relevante, tornam-se prescindíveis em um meio no qual o interesse prevalece. A cena, presente no capítulo 37, completaria seu significado muito mais à frente, quando o romance se encaminha para o final, no capítulo 180, em que Rubião faz uma visita ao major Siqueira. O ex-professor de Barbacena estava em um estágio avançado de crise mental e precisava "de um pedaço de corda que o atasse à realidade" (*QB*, p. 327). Tonica, que tivera em Rubião uma de suas últimas esperanças de matrimônio, entra em cena com casamento marcado, animada e reconciliada com a vida. Em meio ao diálogo, o pai ordena que a filha busque o retrato do noivo: nas palavras do narrador, a imagem representava "um homem de meia idade, cabelo curto, raro, olhando espantado para a gente, cara chupada, pescoço fino, e paletó abotoado" (*QB*, p. 328). Mas, não satisfeito com a descrição, ele expõe as impressões causadas em Tonica ao tomar o retrato de volta em suas mãos:

Quadro 21

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*

CLXXXIV	180
D. Tonica recebeu o retrato e fitou-o alguns instantes; mas, tirou logo os olhos, e deixou-se estar sentada, enquanto a imaginação saiu a esperar o Rodrigues. Chamava-se Rodrigues. Era mais baixo que ela, - cousa que o retrato não dava, - e empregado em uma repartição do ministério da guerra. Viúvo, com dous filhos, um que estava no batalhão dos menores, outro que era tuberculoso, - doze anos, - condenado à morte. *Que importa? Era o noivo*; todas as noites, ao recolher-se, D. Tonica ajoelhava-se ante a imagem de Nossa Senhora, sua madrinha, agradecia-lhe o favor e pedia-lhe que a fizesse feliz. Sonhava já com um filho; havia de chamar-se Álvaro. (Grifo meu)	D. Tonica recebeu o retrato e fitou-o alguns instantes; mas, tirou logo os olhos, e deixou-se estar sentada, enquanto a imaginação saiu a esperar o Rodrigues. Chamava-se Rodrigues. Era mais baixo que ela - cousa que o retrato não dava - e empregado em uma repartição do Ministério da Guerra. Viúvo, com dous filhos, um que estava no batalhão dos menores, outro que era tuberculoso - doze anos -, condenado à morte. *Que importa? Era o noivo*; todas as noites, ao recolher-se, D. Tonica ajoelhava-se ante a imagem de Nossa Senhora, sua madrinha, agradecia-lhe o favor e pedia-lhe que a fizesse feliz. Sonhava já com um filho; havia de chamar-lhe Álvaro. (Grifo meu)

No excerto do quadro 21, que está no capítulo CLXXXIV da versão em folhetim, podemos observar a perícia machadiana na revisão do texto: aparentemente sem nenhuma diferença, o escritor, no entanto, mudou a pontuação, excluindo as vírgulas em "Era mais baixo que ela, – cousa que o retrato não dava, –" e em "outro que era tuberculoso, – ", o que atenuou as pausas da leitura. No fragmento, o discurso indireto livre é operado como reação de Tonica à descrição do noivo feita pelo narrador, sugerindo que a noiva compartilhava daquela visão ao justificar para si mesma a falta de atributos do futuro marido: "Que importa? Era o noivo". Movida pelo desejo de casar – podemos imaginar o quanto havia de imposição social nesse sentido –, ela aceitava o que podia, amoldando-se ao que lhe era possível. Como se a história dos vencidos não interessasse ao narrador, após a conclusão dessa cena, que ocorre no capítulo seguinte, o ponto de vista de D. Tonica é descartado. Colocada à margem, o filha do major voltará à pena do autor uma última vez apenas nos momentos finais do romance, no capítulo 192, mas sem que o narrador dedique atenção à sua interioridade e mantendo as marcas do discurso sem qualquer interferência da voz alheia:

Quadro 22

Versão em folhetim de *Quincas Borba* CXCIII	Versão em livro de *Quincas Borba* 192
E eles vieram vindo, com os sucessos às costas, - a queda do ministério, a subida de outro em março, a volta do marido, a discussão da lei dos ingênuos, a morte do noivo de D. Tonica, três dias antes de casar. D. Tonica chorou todas as lágrimas, - umas de afeição, outras de desesperança, - e ficou com os olhos tão vermelhos, que o sol, no dia seguinte, ao vê-la no quintal, não pôde distinguir se era efeito da angústia ou conjuntivite.	E eles vieram vindo, com os sucessos às costas - a queda do ministério, a subida de outro em março, a volta do marido, a discussão da lei dos ingênuos, a morte do noivo de D. Tonica, três dias antes de casar. D. Tonica espremeu as últimas lágrimas, umas de amizade, outras de desesperança, e ficou com os olhos tão vermelhos, que pareciam doentes.

O final da filha do major Siqueira seria patético, considerando que sua busca inalcançável e cheia de sofrimentos tem uma espécie de coroamento fúnebre. Entretanto, o narrador, que antes se preocupara com as motivações interiores dela, limita-se a revelar o estado espiritual da noiva em luto, mantendo relativa distância e concentrando-se na descrição física: ela teve "lágrimas" de "amizade" e "desesperança", e os "olhos vermelhos", como se estivessem "doentes". Interessante, também, notar o procedimento narrativo adotado, que cria a impressão da passagem do tempo através da menção a fatos históricos – "a queda do ministério, a subida de outro em março", "a discussão da lei dos ingênuos", – até chegar na matéria puramente ficcional, "a morte do noivo de D. Tonica, três dias antes de casar". Isso colocaria a vida da filha do major no inevitável fluxo dos acontecimentos, gerando um efeito de envelhecimento nela. A mudança realizada pelo autor no final do parágrafo, que retirou a presença do "sol" observando a infelicidade da mulher celibatária, diminuindo, no discurso, o espaço dedicado a ela, colaboraria para a sensação de descarte em relação ao ser fictício. E qual seria, naquele momento, a conclusão de Tonica sobre as atrocidades de sua vida? O narrador não as apresenta, pois parece evitar o risco de cair no didatismo com uma conclusão acerca das desarmonias da vida, mantendo em aberto as possibilidades interpretativas do texto literário. Essa postura teria como consequência a criação de uma obra que em sua própria forma negaria o pensamento dogmático, minando, assim, uma experiência de leitura baseada no conforto do mero entretenimento. Nesse sentido, o leitor seria provocado pelo autor a adotar uma postura ativa e de reflexão diante do romance.

Enquanto Tonica nunca pôde encontrar um esposo, Carlos Maria é o ser mais cobiçado de *Quincas Borba*. Trata-se de um personagem fisicamente belo, senhor de si e narcisista. Ele cumpre uma importante função no romance, pois é o motivo do ciúme de Rubião, sentimento que colabora para a evolução de sua crise psíquica. O rapaz, dada sua elegância e beleza, poderia se casar com alguma moça rica e célebre, mas no final acabou escolhendo Maria Benedita, uma prima de Sofia vinda da roça. Conforme veremos, a sua interioridade interessa ao narrador enquanto mecanismo para revelar o seu profundo egocentrismo.

No capítulo 120, Carlos Maria descobre pela prima, D. Fernanda, que havia uma moça que o adorava. No parágrafo do quadro 23, acompanhamos a repercussão da novidade em seus pensamentos:

Quadro 23

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
CXX	120
Carlos Maria pensava na devota incógnita. Estava longe, muito longe do ensino e seus estabelecimentos. *Que bom que era sentir-se um deus adorado, e adorado à maneira evangélica, metida a devota no aposento, fechada a porta, em secreto, não nas sinagogas, à vista de todos.* "E teu pai que vê o que se passa em secreto te dará a paga." *Oh! ele daria a paga se soubesse quem era. Casada, seria? Não, não podia ser, não iria confessá-lo a ninguém; viúva ou solteira, antes solteira. Cheirava-lhe a solteira. Em que aposento se fechava para rezar, para evocá-lo, chorá-lo e abençoá-lo?* Já nem teimava pelo nome; mas o aposento, ao menos. (Grifos meus)	Carlos Maria pensava na devota incógnita. Estava longe, muito longe do ensino e seus estabelecimentos. *Que bom que era sentir-se um deus adorado, e adorado à maneira evangélica, metida a devota no aposento, fechada a porta, em secreto, não nas sinagogas, à vista de todos*. "E teu pai que vê o que se passa em secreto te dará a paga." *Oh! Ele daria a paga, se soubesse quem era. Casada, seria? Não, não podia ser. Não iria confessá-lo a ninguém; viúva ou solteira, antes solteira. Cheirava-lhe a solteira. Em que aposento se fechava para rezar, para evocá-lo, chorá-lo e abençoá-lo?* Já nem teimava pelo nome; mas o aposento, ao menos. (Grifos meus)

O fragmento do quadro 23 sofreu pequenas mudanças na pontuação, com o acréscimo de uma vírgula ("Ele daria a paga, se soubesse quem era.") e a substituição desta pelo ponto final ("Não, não podia ser."). Isso demarcaria em maiores pausas o ritmo do pensamento, o que nos leva a relacioná-las à sobriedade do personagem, que quase sempre exerce o autocontrole. A atitude reflexiva de Carlos Maria seria motivada pelo fato de saber-se adorado, como se fosse um deus. Na perspectiva do rapaz, que considerava viver em um mundo cheio de seres vulgares, ao menos encontrara uma devota legítima. Nesse sentido, o personagem não demonstra interesse em amar outra pessoa, mas somente em desfrutar do amor que outrem tem por ele. Seria por esse motivo que confessa a si mesmo que "daria a paga" à sua admiradora, caso soubesse quem era. Assim, quando descobre a identidade de sua adoradora secreta, o jovem cumpre a promessa feita em seu pensamento, e o casamento rapidamente se arranja.

Apenas três meses depois, no capítulo 122, chega o dia do casamento e, então, Carlos Maria acorda espantado: "*Era ele mesmo que ia casar? Não havia dúvida*; mirou-se ao espelho, *era ele*." (*QB*, p. 264).[36] O narrador, então, explora, as expectativas que o personagem tinha para uma vida de casado: "*Oh! Como a tornaria feliz!* Já a antevia ajoelhada, com os braços postos nos seus joelhos, a cabeça nas mãos e os olhos nele, gratos, devotos, amorosos, toda implorativa, toda nada." (*QB*, p. 266).[37] Essa passagem, marcada pelo discurso indireto livre – "Oh! Como a tornaria feliz!" – e pela análise da consciência, mostra que Carlos Maria precisava de uma esposa que anulasse a si mesma diante de seu orgulho, que era, por sua vez, protegido por uma postura e sentimento de superioridade diante dos outros. Entretanto, esse

[36] Grifos meus. O capítulo 122 não sofreu alterações do seu equivalente, o capítulo CXXII, da versão em folhetim.
[37] Grifo meu.

comportamento egoísta não deixaria de ser sinal de fraqueza, de negação do mundo público para proteção própria. No capítulo 173, o leitor acompanha em um diálogo entre Carlos Maria e Maria Benedita o espanto que este último manifesta ao saber que Teófilo havia se tornado ministro. As falas do rapaz sugerem que a carreira política seria um desejo oculto, mas rapidamente o personagem retorna à compostura habitual, retomando, não por acaso, a leitura de um estudo sobre uma estatueta de Narciso, conforme podemos ler no excerto do quadro 24:

Quadro 24

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
CLXXI	173
- Com quê, o Teófilo está ministro! - exclamou Carlos Maria. E, depois de um instante: - Creio que dará um bom ministro. Você queria ver-me também ministro? - Se você gostasse, que remédio? - De maneira que, por teu voto, não o era? - perguntou Carlos Maria. "Que hei de responder?", pensou ela, escrutando o rosto do marido. Ele, rindo: - Confessa que me adorarias, ainda que eu fosse uma simples ordenança de ministro. - Justamente! - exclamou a moça, lançando-lhe os braços aos ombros. Carlos Maria afagou-lhe os cabelos, e murmurou sério: - Bernadotte foi rei, e Bonaparte, imperador. Você queria ser a rainha-mãe da Suécia? Maria Benedita não entendeu a pergunta nem ele a explicou. Para explicá-la seria mister dizer que possivelmente trazia ela no seio um Bernadotte; mas esta suposição significava um desejo, e o desejo, uma confissão de inferioridade. Carlos Maria espalmou outra vez as mãos sobre a cabeça da mulher, com um gesto que parecia dizer "Maria, tu escolheste a melhor parte..." E ela pareceu entender o sentido daquele gesto. - Sim! Sim! O marido sorriu e tornou à revista inglesa. Ela, encostada à poltrona, passava-lhe os dedos pelos cabelos, muito ao de leve e caladinha para não perturbá-lo. Ele ia lendo, lendo, lendo. Maria Benedita foi atenuando a carícia, retirando os dedos aos poucos, até que saiu da sala, onde Carlos Maria continuou a ler um estudo de Sir Charles Little, M.P., sobre a famosa estatueta de Narciso, do Museu de Nápoles.	- Com quê, o Teófilo está ministro! - exclamou Carlos Maria. E, depois de um instante: - Creio que dará um bom ministro. Você queria ver-me também ministro? - Se você gostasse, que remédio? - De maneira que, por teu voto, não o era? - perguntou Carlos Maria. "Que hei de responder?", pensou ela, escrutando o rosto do marido. Ele, rindo: - Confessa que me adorarias, ainda que eu fosse uma simples ordenança de ministro. - Justamente! - exclamou a moça, lançando-lhe os braços aos ombros. Carlos Maria afagou-lhe os cabelos, e murmurou sério: - Bernadotte foi rei, e Bonaparte, imperador. Você queria ser a rainha-mãe da Suécia? Maria Benedita não entendeu a pergunta nem ele a explicou. Para explicá-la seria mister dizer que possivelmente trazia ela no seio um Bernadotte; mas esta suposição significava um desejo, e o desejo, uma confissão de inferioridade. Carlos Maria espalmou outra vez as mãos sobre a cabeça da mulher, com um gesto que parecia dizer "Maria, tu escolheste a melhor parte..." E ela pareceu entender o sentido daquele gesto. - Sim! Sim! O marido sorriu e tornou à revista inglesa. Ela, encostada à poltrona, passava-lhe os dedos pelos cabelos, muito ao de leve e caladinha para não perturbá-lo. Ele ia lendo, lendo, lendo. Maria Benedita foi atenuando a carícia, retirando os dedos aos poucos, até que saiu da sala, onde Carlos Maria continuou a ler um estudo de Sir Charles Little, M.P., sobre a famosa estatueta de Narciso, do Museu de Nápoles.

Maria Benedita, que termina a narrativa como esposa de Carlos Maria, havia sido criada na roça e não foi sem resistência que se mudou para o Rio de Janeiro para viver na casa

da prima Sofia. A moça, que não possuía grande beleza, mas tinha certa graça, havia recebido uma educação simples e a incrementara por causa das sugestões de Sofia, tendo lições de francês e piano na Corte. Quando soube pela prima que o professor de música havia visto nela um grande talento musical, a jovem riu e não levou o mestre mais a sério. Maria Benedita, portanto, não se achava especial, e não impôs resistência em ocupar uma posição de inferioridade em relação a seu futuro marido. No capítulo 77, o discurso indireto livre é empregado de maneira a expressar isso: Sofia inicia um diálogo com a prima com a intenção de dizer que pretendia casá-la com Rubião, mas em uma manifestação de ciúme misturada a egoísmo, muda de assunto para não revelar o nome do pretendente. Maria Benedita, que tinha interesse em Carlos Maria, mas suspeitava de uma paixão entre a prima e o rapaz, renova suas esperanças:

Quadro 25

Versão em folhetim de *Quincas Borba* LXXVIII	Versão em livro de *Quincas Borba* 77
Maria Benedita fez-se rubra, baixou os olhos, levantou-os, com o fim de dizer alguma cousa, – responder gracejando, – mas não lhe acudiu nada. O dito da prima podia ser vago, abstrato, um conselho, – mas podia ser também alguma insinuação, e, entre todas, só uma a faria realmente feliz... Não lhe achou no rosto expressão maliciosa. Naturalmente fala à toa, pensou ela. Entretanto, pôde sorrir e disse: – Casar? Você já me deu piano e francês; agora quer também que me case; é muita cousa em menos de um ano. Marido também é prenda de sociedade?	Maria Benedita trocou de rosto; a boca encheu-se-lhe de riso, um riso de alegria e esperança. Os olhos agradeceram a promessa, e disseram palavras que ninguém podia ouvir nem entender, palavras obscuras: - Gosta de valsar; é o que é. Gosta de valsar quem? Provavelmente a outra. Tinha valsado tanto na véspera, com o mesmo Carlos Maria, que bem se poderia achar na dança um pretexto; Maria Benedita concluía agora que era o próprio e único motivo. *Conversaram muito nos intervalos, é certo, mas naturalmente era dela que falavam, uma vez que a prima tinha a peito casá-la, e só lhe pedia que deixasse arranjar as cousas. Talvez ele a achasse feia, ou sem graça. Uma vez, porém, que a prima queria arranjar as cousas...* Tudo isso diziam os olhos gaios da menina. (Grifo meu)

O capítulo 77 foi escrito aproveitando pouquíssima coisa dos capítulos LXXV e LXVIII da versão em folhetim, apenas palavras ou pequenas frases. No periódico, a cena, muito mais extensa, é desenvolvida privilegiando a tensão que havia entre as primas, motivada pelo ciúme de Maria Benedita ao ter visto Sofia dançar com Carlos Maria no baile da noite anterior. A repercussão no pensamento da moça, ocasionada pela insinuação de que precisava casar, além do fato de que estava situada no meio e não no fechamento do capítulo, era muito mais vaga e com menos agudeza psicológica. Na versão em livro, ao contrário, o enfoque da

passagem está na interioridade de Maria Benedita, em sua alegria e esperança diante da possibilidade de casamento com Carlos Maria, não importando qual o meio para isso. Assim, na reescrita do capítulo, o autor teria privilegiado a observação da atividade psíquica da moça, expressando que ela não esperava uma reciprocidade em relação ao seu pretendente, pois se via de modo rebaixado e enxergava no suposto noivo uma elevação inigualável. A reflexão de Maria Benedita preenche sua interpretação dos fatos de maneira a encontrar autossatisfação na hipótese que era a mais óbvia para o seu desejo: era provável que galhardo rapaz não tivesse um interesse em sua beleza ou maneiras, mas a conversa persuasiva da prima arranjaria as coisas. O narrador mostraria, assim, que a compreensão do mundo é relativa e, dependendo do ponto de vista, não é incomum o interesse próprio contaminar essa percepção com o autoengano e a distorção, pela imaginação, da realidade.

O casamento de Maria Benedita é movido por uma forma de admiração unilateral que está permeada por traços de submissão. Muitos capítulos depois, por meio da observação dos estados mentais da moça, isso fica claro ao leitor. Recém-casada, a moça percebe que Carlos Maria está aborrecido e ela então pensa no que teria causado o descontentamento do marido. Expressando o caminho que sua consciência percorre para chegar a uma conclusão sobre o assunto, o discurso narrativo é construído de maneira a insinuar a presença da voz interior da moça:

Quadro 26

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
CLXX	170
E percorria toda a conversação, todos os gestos que fizera, e não achava nada que explicasse a frieza, ou o que quer que era de Carlos Maria. *Talvez ela se mostrasse excessiva nas palavras; era seu costume, se estava contente, pôr o coração nas mãos e distribuí-lo a amigos e a estranhos*. Carlos Maria reprovava essa generosidade, porque dava um ar de sorte grande ao seu estado moral e doméstico, e porque lhe parecia banal e inferior. Maria Benedita recordava-se que, em Paris, na colônia brasileira, sentira mais de uma vez esse efeito de suas expansões, e reprimira-se. *Mas D. Fernanda estaria no mesmo caso? Não era a autora da felicidade de ambos?* Rejeitou essa hipótese, e tratou de ver outra. Não a achando - voltou à primeira, e, segundo lhe sucedia sempre, deu razão ao marido. *Em verdade, por mais íntima e grata que fosse, não devia contar à boa amiga as minúcias da vida; era leviandade sua, ele tinha muita razão...* (Grifos meus)	E percorria toda a conversação, todos os gestos que fizera, e não achava nada que explicasse a frieza, ou o que quer que era de Carlos Maria. *Talvez ela se mostrasse excessiva nas palavras; era seu costume, se estava contente, pôr o coração nas mãos e distribuí-lo a amigos e a estranhos*. Carlos Maria reprovava essa generosidade, porque dava um ar de sorte grande ao seu estado moral e doméstico, e porque lhe parecia banal e inferior. Maria Benedita recordava-se que, em Paris, na colônia brasileira, sentira mais de uma vez esse efeito de suas expansões, e reprimira-se. *Mas D. Fernanda estaria no mesmo caso? Não era a autora da felicidade de ambos?* Rejeitou essa hipótese, e tratou de ver outra. Não a achando - voltou à primeira, e, segundo lhe sucedia sempre, deu razão ao marido. *Em verdade, por mais íntima e grata que fosse, não devia contar à boa amiga as minúcias da vida; era leviandade sua...* (Grifos meus)

Machado de Assis reproduziu do periódico praticamente todo o fragmento do capítulo CLXX, suprimindo apenas "ele tinha muita razão", como notamos no trecho transcrito no quadro 25. No excerto, Maria Benedita, sempre subserviente a Carlos Maria, percebe que a zanga do marido deve-se à maneira expansiva que ela tivera ao narrar a D. Fernanda os momentos que o casal vivenciara na Europa. O narrador revela como se dá, na interioridade da moça, o aprendizado de seu papel enquanto esposa: um autoexame constante para adequar seu comportamento aos desejos do esposo. O modo como a hipótese do descontentamento deste último é lançada – "era seu costume, se estava contente, pôr o coração nas mãos e distribuí-lo a amigos e a estranhos" –, faz o leitor pressupor que Carlos Maria já havia entrado nessa questão anteriormente, o que é confirmado logo em seguida, quando é mencionado o caso na colônia brasileira em Paris. Na situação presente, Maria Benedita, sempre pronta a servir, compreende uma nova tarefa a ser desempenhada no casamento: não tratar da intimidade do casal nem com os amigos mais íntimos. A partir da perspectiva de Carlos Maria, encontramos no capítulo 169 a justificativa que este dá a si mesmo do controle exercido sobre o comportamento outro:

Quadro 27

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
CLXIX Carlos Maria lembrava, explicava, ou retificava, mas sem interesse, quase impaciente. Adivinhara que Maria Benedita acabava de confiar à outra as suas venturas, e mal podia encobrir o efeito desagradável que isto lhe trazia. Era um Deus, mas à maneira do sermão da montanha: "Quando quiseres orar não faças como os fariseus que vão orar em pé nas sinagogas e nos cantos das ruas, para que os vejam; mas entra no teu aposento, fecha a porta, e ora a teu pai em secreto; e teu pai, que está no céu, te dará a paga". Ele não estava no céu, mas ali mesmo, presente, visível, palpável, adorável, cheio de recompensa e de favor. *Para que dizer que era feliz com ele, se não podia ser outra cousa? E por que divulgar os seus carinhos e palavras, as suas misericórdias de Deus meigo e amigo?* (Grifo meu)	169 Carlos Maria lembrava, explicava, ou retificava, mas sem interesse, quase impaciente. Adivinhara que Maria Benedita acabava de confiar à outra as suas venturas, e mal podia encobrir o efeito desagradável que isto lhe trazia. *Para que dizer que era feliz com ele, se não podia ser outra cousa? E por que divulgar os seus carinhos e palavras, as suas misericórdias de deus grande e amigo?* (Grifo meu)

No quadro 26, observamos que Machado de Assis excluiu uma digressão do narrador, proporcionando maior enfoque no ponto de vista do personagem. Nesse sentido, em passagens breves nas quais é desenvolvida uma análise da vida psíquica de Maria Benedita e Carlos

Maria,[38] empregando para isso o discurso indireto livre, o leitor tem acesso a uma visão aguda de uma relação só aparentemente cordial, pois na essência está profundamente marcada pela submissão e violência moral. Assim, o discurso narrativo promoveria a combinação entre a voz do narrador e a desses dois personagens como mecanismo de explorar a interioridade deles, em momentos nos quais o egocentrismo de um e a subalternidade de outro são visíveis.

Se o provincianismo e o acanhamento de Maria Benedita se transformam, após o casamento com Carlos Maria, em dedicação exclusiva ao esposo e estiolamento dos próprios desejos, no caso de sua prima, o leitor encontra outro tipo de transformação na constituição da personagem. Sofia, a partir de sua posição social, aos poucos compreenderá o mecanismo fundamental que rege as relações da elite na Corte: a imagem pública. Não por acaso, após Rubião, a esposa de Cristiano Palha é a personagem cuja vida psíquica é mais explorada na narrativa, chegando a haver capítulos inteiros com a narração submetida às suas impressões e pensamentos.[39] Nessas passagens, o leitor percebe que a bela mulher também não ficou imune aos atributos de Carlos Maria e precisou cuidar dos próprios impulsos para manter seu casamento sólido no percurso de ascensão social realizado com o esposo. O narrador começa a tratar desse processo quando Sofia, um dia depois de ter sido cortejada por Rubião pela primeira vez, avista um rapaz alto, de olhos plácidos e grandes, e fica com o espírito agitado:

Quadro 28

Versão em livro de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
LII	52
[...] 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	[...] 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

[38] Estamos nos referindo às passagens que foram analisadas neste estudo e que estão nos capítulos 72, 77, 120, 169 e 170.

[39] Podemos encontrar exemplos de uma observação da vida psíquica de Sofia no discurso narrativo nos capítulos 52, 73, 105, 115, 125, 139, 152, 154 e 159.

verdade; lembrava-se agora que, apenas ele a deixou, o 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. (Grifos meus)	verdade; lembrava-se agora que, apenas ele a deixou, o 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. (Grifos meus)

Esse momento de rememoração e reflexão de Sofia ocorre no capítulo 52, que foi reproduzido integralmente do capítulo LII da versão em folhetim. A esposa de Cristiano Palha estava aborrecida com o que se passara na noite anterior – Rubião revelara, de modo ardente, sua paixão por ela. Em uma cena que aparentemente não traria grandes consequências para o desenvolvimento da ação – Sofia, entediada, avista Carlos Maria, que passeia a cavalo e a cumprimenta –, a identidade do rapaz é revelada por meio do ponto de vista da moça. Nesse sentido, as características que lhe são atribuídas (falar bem, dançar raramente) ocorrem através das impressões de Sofia, obtidas no baile. O emprego do discurso indireto livre – "Era isso; vi-o lá, dançaram uma quadrilha, por simples condescendência dele, que não dançava nunca; (...) mas falava tão bem! E o assunto era tão dela!" – ajudam a revelar os primeiros indícios da admiração pelo misterioso cavaleiro, dando início a um processo de encantamento que, por meio do aprendizado social, se transformará em desilusão.

No capítulo 73, que consta somente na versão em livro, esse processo continua no momento em que o narrador sugere que uma paixão poderia desabrochar em Sofia: após ter dançado com Carlos Maria, ela escutara do rapaz um galanteio que a deixara comovida e desconcertada. Esposa de um homem ascendente no mundo dos negócios, Sofia provavelmente sabia que no mundo social em que vivia deveria preservar a imagem pública, o que a leva a dizer a si mesma, no dia seguinte ao baile, que tinha ido longe demais. Novamente, não tinha acontecido grande coisa no plano da ação – Sofia havia dançado com Carlos Maria e escutado um galanteio –, mas as consequências no âmbito psíquico sobre o ser fictício complexificam a situação:

Quadro 29

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba* 73
O capítulo 73 não consta na versão em folhetim de *Quincas Borba*.	[...] 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...". (Grifo meu)

O discurso indireto livre, revelando os movimentos da consciência de Sofia, matizam o motivo de sua zanga e arrependimento: ela diz a si mesma que não havia nada demais no episódio, mesmo sentindo-se atraída pelo jovem. Em seguida, em suas considerações, o "erro" – de dar liberdade aos galanteios de Carlos Maria – é atenuado sob a justificativa de que ele "era capaz de a acompanhar até a cadeira e dizer-lhe o resto ao pé de outras pessoas". O leitor, que nesse momento da história já conhecia a discrição característica do rapaz, sobretudo nos casos amorosos, pode perceber a contradição no pensamento, que seria realçada pelo modo como o narrador termina o parágrafo, mostrando que a memória de Sofia ainda estava contaminada pelas palavras sedutoras de Carlos Maria: a repetição das palavras do jovem em sua reflexão, "como um trecho musical teimoso", assinalariam o seu estado de deslumbramento. Nesse sentido, em Sofia o dado psíquico parece sempre predominar sobre o físico, moldando a forma de ser e agir da personagem.

Os pensamentos de Sofia sobre Carlos Maria retornam no capítulo 105, após uma cena tensa marcada pelo ciúme de Rubião. Depois de ter encontrado uma carta com o nome de Carlos Maria e a letra da esposa do Palha, o herdeiro do filósofo Quincas Borba resolve tirar a história a limpo. Nervosa a princípio, mas senhora de si logo em seguida, Sofia então percebe que a carta era a circular da comissão das Alagoas: "*Como é que semelhante papel fora ter às mãos dele? E donde lhe vinha a suspeita? De si mesmo ou de fora? Correria algum boato?*" (*QB*, p. 234-5).[40] Neste excerto, que só é encontrado na versão em livro, o autor intensifica a tensão gerada pela situação ao explorar os estados mentais da personagem incorporando no discurso narrativo seu espanto e suas preocupações com a opinião pública. Portanto, o que haveria de fundamental no capítulo seriam as consequências que o episódio motiva na interioridade de Sofia, que passa a recordar os aspectos da beleza de Carlos Maria e – algo que o leitor ainda não sabia – das horas de insônia que o galanteio do rapaz causara, perdendo-se em uma longa reflexão:

[40] Grifo meu.

Quadro 30

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
CXX	105
[...] 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*. *Que lhe importava o mistério? Era um sujeito fútil.* (Grifos meus)	[...] 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*. *Que lhe importava o mistério? Era um sujeito fútil.* (Grifos meus)

Na medida em que as recordações voltam, Sofia não compreende a discrepância entre o interesse que Carlos Maria aparentava e o seu posterior desinteresse. Sob a influência do desejo, após recordar palavras e gestos em que acreditara, a moça cai em si e conclui que talvez tudo não tenha passado de fingimento do rapaz. Em uma espécie de autodefesa, passa então a menosprezá-lo. Em seguida, continuando seu debate interno, ela procura sair de sua crise moral desqualificando Carlos Maria, dizendo a si mesma que o assunto não era importante e até mesmo maldizendo Rubião, "que evocara semelhante homem do esquecimento" (*QB*, p. 235).[41] Mas, numa demonstração ao leitor que a psique humana também seria formada por forças que escapariam ao controle racional, as primeiras lembranças e palavras de Carlos Maria voltam ao seu pensamento, o que a leva a tentar uma nova maneira de abafar sua própria crise, encontrando, a partir do seu ponto de vista, uma justificativa para seu fracasso amoroso: "*Se todos a achavam bela, por que não a acharia ele, que lho disse? Talvez o tivesse a seus pés, se não se houvesse mostrado tão agradecida, tão rasteira...*" (*QB*, p. 235).[42] Ao perceber-se humilhada por seus próprios atos, Sofia atira um boneco de porcelana ao chão em um acesso de fúria. A empregada da casa aparece, e um pequeno diálogo serve para arejar a narrativa, cessando brevemente o monólogo que, no entanto, retorna com toda força no final do capítulo. Nele, a moça primeiro volta a pensar no modo como tinha sido excessivamente simpática a Carlos Maria, para, em seguida, o sentimento mudar, e sua interioridade operar de tal forma que ela encontra uma boa solução para diminuir a sensação de inferioridade:

[41] Este trecho está no capítulo CXX da versão em folhetim.
[42] Grifo meu. Este trecho está no capítulo CXX da versão em folhetim.

Quadro 31

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
CXX	105
A humilhação fez desaparecer o chim com os cacos, e atou a nossa dama a uma cadeira. Sofia recordou todas as suas atitudes diante de Carlos Maria, as aquiescências fáceis, os perdões antecipados, os olhos com que o buscava, os apertos de mão tão fortes... *Era isso; tinha-se-lhe lançado aos pés*. Depois, o sentimento foi mudando. *Apesar de tudo, era natural que ele gostasse dela, e a conformidade moral de ambos não traria o abandono de um. Podia ser que a culpa fosse dela.* De instinto, sabia que, assim como uma boa palavra paga cem frases ruins, uma só ruim corrompe cem orações deliciosas. Escavou algumas razões possíveis, – um gesto duro e frio, alguma falta de atenção, – e uma vez que, por medo de o receber sozinha, mandou dizer que não estava em casa. O ato foi de ciúme; corriam então alguns mexericos. *Sim, podia a culpa ser dela. Carlos Maria era orgulhoso; a menor desfeita pungia-o*. Era dela a culpa, assim concluía, depois de muito apurar as reminiscências. Foi vestir-se e pentear-se, o marido veio achá-la absorvida, com o desastre do mandarim; não podia explicar como se dera o caso. – A porcelana era forte, observou o Palha, principiando a sopa. – Justamente, mas eu estava tão alegre, pancada, como você diz, – que comecei a brincar com ele, a atirá-lo ao ar, até que de uma das vezes, caiu nas costas de uma cadeira e daí ao chão, em cacos. – Vamos a cousas sérias, interrompeu ele; está tudo pronto para a primeira sessão. (Grifos meus)	Sofia recordou todo o seu proceder diante de Carlos Maria, as aquiescências fáceis, os perdões antecipados, os olhos com que o buscava, os apertos de mão tão fortes... *Era isso; tinha-se-lhe lançado aos pés*. Depois, o sentimento foi mudando. *Apesar de tudo, era natural que ele gostasse dela, e a conformidade moral de ambos não traria o abandono de um. Talvez a culpa fosse outra.* Escavou razões possíveis, algum gesto duro e frio, alguma falta de atenção para com ele; lembrou-se que, uma vez, por medo de o receber sozinha, mandou dizer que não estava em casa. *Sim, podia ser isso. Carlos Maria era orgulhoso; a menor desfeita pungia-o. Soube que era mentira... Essa era a culpa.* (Grifos meus)

O capítulo CXX, assim como os capítulos CXXI e CXXII, foi publicado em julho de 1889. Então, a publicação ficou interrompida até o mês de novembro daquele ano. Nesse momento, conforme John Kinnear, John Gledson e Ana Claudia Suriani da Silva já observaram, Machado de Assis teria reescrito a obra e reorganizado a sua organização interna. Quando a publicação foi retomada, o romance retrocedeu na numeração dos capítulos, ressurgindo no número CVI, e não CXXIII. No excerto do capítulo CXX, citado no quadro 30, podemos notar que o autor excluiu passagens marcadas pela descrição e pelo diálogo, mas manteve da versão em folhetim o discurso indireto livre. Assim, no capítulo 105, o escritor daria continuidade ao processo de valorização do ponto de vista dos personagens pela via do discurso citado: isso permitiria, do mesmo modo como vimos em outros casos, produzir um efeito de vivacidade às transições do pensamento e conservar no discurso narrativo a emoção do ser fictício. Com esse

procedimento, o autor construiria consciências *vivas*, ou seja, complexas na medida em que as situações do enredo motivam pensamentos mutáveis que, por sua vez, influenciam em suas constituições interiores. Isso *dificultaria* uma compreensão unívoca dos personagens machadianos, sendo, afinal, difícil dizer quem realmente são.

Em seu aniversário de vinte e nove anos, episódio narrado no capítulo 115, Sofia ainda conservava a beleza de sua juventude e sabia disso, admirando a si mesma após abrir o presente de Rubião, um colar com uma pedra brilhante. Ao mesmo tempo em que observava a generosidade da natureza no desenho de suas próprias formas, ela compreende que tinha um adorador. No jantar, "Sofia apertou-lhe a mão com força e sussurrou um agradecimento." (*QB*, p. 248). Ela, então, convida o ex-professor para uma conversa particular e explica sua inocência no caso da carta encontrada no jardim de uma maneira "rápida, séria, digna e comovida" (*QB*, p. 249), deixando cair uma lágrima sobre seu rosto. A postura de Sofia não se encaixaria muito bem para o leitor que a articula com os momentos nos quais ela se entregava à ideia de um caso extraconjugal. A moça aproveita a ocasião para anunciar a Rubião o casamento de Carlos Maria com sua prima, acontecimento narrado como se fosse algo de menor importância. Agora que o rapaz seria seu primo, teria Sofia perdido as esperanças de um possível interesse dele por ela e se contentado com o cortejo de Rubião?

No capítulo 139, o leitor encontra Sofia em pleno domínio dos códigos de comportamento da elite: a sua participação na organização da Comissão das Senhoras, criada para arrecadar fundos com o intuito de amenizar os efeitos de uma epidemia nas Alagoas, proporcionou à moça amizades sólidas com pessoas influentes na Corte. Passando a habitar um novo mundo, ela decide cortar as relações antigas, com pessoas modestas e sem relevância em seu novo grupo. Mas seu marido Palha, embora com poderio econômico suficiente para pensar no título de barão, destoa da esposa, pecando pelos modos turbulentos, excessivos e derramados diante de importantes convidados. Deste modo, com o marido desairoso e Carlos Maria casado, o contexto está armado para que Sofia negue, querendo dizer sim, o convite de Rubião para irem apenas os dois fazerem um passeio à Tijuca:

Quadro 32

Versão em folhetim de *Quincas Borba* CXXXIX	Versão em livro de Quincas Borba 139
[...] ponderou que o marido ficaria com inveja, era capaz de adiar o negócio, só para ir também. Não queria atrapalhar os negócios dele, e podiam esperar oito dias. O olhar de Sofia acompanhava essa explicação, como um clarim acompanharia um	[...] ponderou que o marido ficaria com inveja, era capaz de adiar o negócio, só para ir também. Não queria atrapalhar os negócios dele, e podiam esperar oito dias. O olhar de Sofia acompanhava essa explicação, como um clarim acompanharia um

padre-nosso. *Vontade tinha, oh! Se tinha vontade de ir na manhã seguinte, com Rubião, estrada acima, bem posta no cavalo, não cismando à toa, nem poética, mas valente, fogo na cara, toda deste mundo, galopando, trotando, parando. Lá no alto desmontaria algum tempo; tudo só, a cidade ao longe e o céu por cima. Encostada ao cavalo, penteando-lhe as crinas com os dedos, ouviria Rubião louvar-lhe a afouteza e o garbo...* Chegou a sentir um beijo na nuca... Estremeceu; tinha as faces encarnadas. (Grifos meus)	padre-nosso. *Vontade tinha, oh! Se tinha vontade de ir na manhã seguinte, com Rubião, estrada acima, bem posta no cavalo, não cismando à toa, nem poética, mas valente, fogo na cara, toda deste mundo, galopando, trotando, parando. Lá no alto desmontaria algum tempo; tudo só, a cidade ao longe e o céu por cima. Encostada ao cavalo, penteando-lhe as crinas com os dedos, ouviria Rubião louvar-lhe a afouteza e o garbo...* Chegou a sentir um beijo na nuca... (Grifos meus)

Machado de Assis, no excerto do quadro 31, manteve o texto praticamente intacto. No entanto, suprimiu uma passagem curta – "Estremeceu; tinha as faces encarnadas", – o que revela o trabalho sutil de eliminação de algumas passagens de cunho descritivo.[43] Neste momento da narrativa, Sofia reservava na intimidade de seus pensamentos o desejo de viver uma aventura amorosa. Embora supostamente amasse o marido, ela não via nele o encantamento necessário para aquietar o avanço de sua imaginação, cada vez mais "briosa e petulante" (*QB*, p. 280). Contudo, o ímpeto diminui, e a moça nega uma segunda vez o convite para o passeio. Apesar da resolução, Sofia permanece pensativa após a saída de Rubião e oscila em sua visão sobre o mineiro de Barbacena, uma parte de si realçando a repugnância que sentia pelo homem, e a outra dizendo que, se tivesse um amante, que fosse alguém como ele, discreto e apaixonado.

A visão contraditória sobre Rubião corresponderia ao dilema moral de Sofia, indecisa se embarcava ou não em uma aventura amorosa fora do casamento, algo que só é resolvido devido à fragmentação psíquica do pretendente. Sem um amante e recolhida em casa num dia chuvoso, ela pensa em possíveis nomes de homens com os quais poderia ter vivido uma experiência amorosa emocionante:

Quadro 33

Versão em folhetim de *Quincas Borba* CLIX	Versão em livro de *Quincas Borba* 159
E vieram todos agora, porque a chuva continuando a cair o céu e o mar estavam ainda unidos pela mesma cerração. Vieram todos esses nomes, com os próprios sujeitos correspondentes, e até vieram sujeitos sem nomes - os adventícios e ignorados -, que uma só vez passaram por ela, cantaram o hino da admiração e receberam o óbolo da boa vontade. *Por que não reteve algum de tantos, para ouvi-lo cantar e enriquecê-lo?* Não é que os óbolos	E vieram todos agora, porque a chuva continuando a cair o céu e o mar estavam ainda unidos pela mesma cerração. Vieram todos esses nomes, com os próprios sujeitos correspondentes, e até vieram sujeitos sem nomes - os adventícios e ignorados -, que uma só vez passaram por ela, cantaram o hino da admiração e receberam o óbolo da boa vontade. *Por que não reteve algum de tantos, para ouvi-lo cantar e enriquecê-lo?* Não é que os óbolos

[43] Isso pode também pode ser observado nos excertos presentes nos quadros 16 e 31.

enriqueçam a ninguém, mas há outras moedas de maior valia. *Por que não reteve um de tantos nomes elegantes, e até egrégios?* Essa pergunta sem palavras correu-lhe assim pelas veias, pelos nervos, pelo cérebro, sem outra resposta mais que a agitação e a curiosidade. A disposição latente, - nativa ou adquirida, - era agora vontade imperiosa. A imaginação dourava tudo. (Grifo meu)	enriqueçam a ninguém, mas há outras moedas de maior valia. *Por que não reteve um de tantos nomes elegantes, e até egrégios?* Essa pergunta sem palavras correu-lhe assim pelas veias, pelos nervos, pelo cérebro, sem outra resposta mais que a agitação e a curiosidade. (Grifo meu)

Novamente, na reescrita do romance, encontramos um exemplo de eliminação sutil do texto. Desta vez, Machado de Assis excluiu do excerto do quadro 32 o trecho "A disposição latente, - nativa ou adquirida, - era agora vontade imperiosa. A imaginação dourava tudo.", que tornava a passagem sobre a condição interior de Sofia mais didática, pois explicava, pela voz do narrador, o que se passava em sua consciência: haveria uma "disposição latente" para o adultério que naquele momento era realçada pela imaginação. Nesse momento da narrativa, Sofia estava aborrecida em decorrência da leitura de uma carta enviada pela prima. Nela, Maria Benedita havia contado suas andanças pela Europa com Carlos Maria e sublinhado as qualidades do esposo, revelando que teriam um filho. No dia seguinte, Sofia, que não era mãe, acorda, e a figura do marido de sua prima ressurge em seus pensamentos: "(...) e ei-la que reaparecia, que sorria, que a fitava, que lhe sussurrava ao ouvido as mesmas palavras do vadio egoísta e enfatuado, que a convidou um dia à valsa do adultério e a deixou sozinha no meio do salão." (*QB*, p. 301-2). Irritada, as recordações da noite anterior se conectam formando sentidos até chegar à lembrança do olhar de admiração que Teófilo, o esposo de D. Fernanda, lhe lançara. É nesse estado de espírito que a sua reflexão sobre os homens com os quais poderia ter vivido uma experiência amorosa fora do casamento ocorre, revelando um momento de encontro consigo mesma e questionamento de seu próprio passado. O autor forneceria um tratamento irônico aos devaneios amorosos da bela moça, uma vez que são transmitidos através de um discurso cheio de lugares-comuns e tomado por um vocabulário de teor mercantil – "óbolo", "enriquecê-lo", "moeda", "valia". Assim, a lógica comercial, que permeia as relações do casal Palha, estaria presente – pela linguagem – até nos momentos de fabulação do ser consigo mesmo, o que revelaria o aspecto decisivo e norteador dessas vidas.

Sofia, com a alma "confusa e difusa" (*QB*, p. 303), busca sair de tal estado de consciência amenizando a passagem do tempo com outro assunto: a literatura. Esta seria, assim como para Rubião, um dos combustíveis das fantasias da moça, que encontrava nos livros de gosto popular da época uma fonte de entretenimento. Ao mesmo tempo em que era importante

para o processo de ascensão social, já que se tornara leitora assídua do periódico francês *Revista dos Dois Mundos* devido ao contato com as senhoras da Comissão de Senhoras das Alagoas, essas leituras influenciariam o espírito da jovem mulher, proporcionando a criação de amores imaginados. Somente no dia seguinte ela consegue vencer os próprios impulsos, aproveitando o sol para sair da reclusão do lar e se distrair na agitação das ruas do Rio de Janeiro. Assim termina em *Quincas Borba* a consideração dos estado mentais de Sofia sobre o seu desejo de amar. Diante da complexidade de sua constituição psíquica, permanecemos com a pergunta: não fosse as impossibilidades do acaso, a esposa de Cristiano Palha teria realizado uma experiência com um amante? O narrador faz, por fim, o seguinte comentário sobre o desejo de amar que a bela mulher sentia (em diálogo com o trecho excluído do quadro 32: "A disposição latente, - nativa ou adquirida, - era agora vontade imperiosa"):

Quadro 34

Versão em folhetim de *Quincas Borba* CLXIII	Versão em livro de *Quincas Borba* 163
[...] Se me perguntardes por algum remorso de Sofia, não sei que vos diga. Há uma escala de ressentimento e de reprovação. Não é só nas ações que a consciência passa gradualmente da novidade ao costume, e do temor à indiferença. Os simples pecados de pensamentos são sujeitos a essa mesma alteração, e o uso de cuidar nas cousas afeiçoa tanto a elas, que, afinal, o espírito não as estranha, nem as repele. E nestes casos há sempre um refúgio moral na isenção exterior, que é, por outros termos mais explicativos, o corpo sem mácula.	[...] Se me perguntardes por algum remorso de Sofia, não sei que vos diga. Há uma escala de ressentimento e de reprovação. Não é só nas ações que a consciência passa gradualmente da novidade ao costume, e do temor à indiferença. Os simples pecados de pensamentos são sujeitos a essa mesma alteração, e o uso de cuidar nas cousas afeiçoa tanto a elas, que, afinal, o espírito não as estranha, nem as repele. E nestes casos há sempre um refúgio moral na isenção exterior, que é, por outros termos mais explicativos, o corpo sem mácula.

A partir da digressão do narrador presente no excerto do quadro 33, podemos conjecturar que Sofia acostumara-se tanto em seus devaneios a ver-se em um caso extraconjugal que já não sentia o peso da culpa, sobretudo porque seu desejo não se concretizara no mundo exterior. No encaminhamento para o final do romance, – vale lembrar que o trecho mencionado pertence ao capítulo 163 –, o que parece certo é a transformação da moça em relação ao aprendizado dos códigos e valores sociais da elite brasileira: em suas últimas aparições na narrativa, Sofia mostra-se combinando a riqueza do marido e sua beleza ao "bom uso das palavras", "a arte maviosa e delicada de captar os outros" (*QB*, p. 339), elementos que seriam fundamentais para pertencer aos grupos formados pela alta sociedade.

Nesse sentido, o narrador, atento à esfera psicológica dos seres que habitam o romance, mostra que outros personagens também criam e distorcem, pela imaginação, o mundo. Mas por que não se fragmentam interiormente a ponto de enlouquecer, como ocorre com Rubião? Haveria uma linha tênue entre o mundo imaginado e o das ações que o protagonista aos poucos rompe, como indica Flávio Loureiro Chaves:

> No *Quincas Borba* o comportamento de Rubião não difere das demais personagens; todos confundem a noiva com o casamento, mas 'sem saber por que'; todos trazem a lei das compensações sociais para a ordem do universo íntimo, advindo daí a relativização da existência (e, justamente por isso, a estrutura romanesca é homóloga ao relativismo ético da sociedade envolvida). A 'problematicidade' deriva da impossibilidade exclusiva de elaborar objetivamente os dados da realidade aparente ao nível da consciência. E esta é, no romance, a consequência mais profunda da reificação: o mundo degradado invade o próprio conjunto da vida, introjeta-se na personagem sob a forma de um dualismo psíquico e, finalmente, assume proporções ontológicas ao situá-la perante 'problemas insolúveis dos quais não é capaz de adquirir consciência clara e rigorosa'. (CHAVES, 1973, p. 67)

No entanto, embora não se fragmentem do ponto de vista psíquico como Rubião, em quem o "mundo degradado invade o próprio conjunto da vida", os demais personagens não ficam imunes à exposição de fraquezas interiores, esboçadas em crises momentâneas: a solidão de Tonica; o narcisismo de Carlos Maria; a submissão de Maria Benedita; e o sentimento de incompletude de Sofia, seriam alguns dos traços explorados por um discurso narrativo eficaz em apontar ambiguidades e contradições da consciência desses seres ficcionais em situações específicas na sociedade – Tonica e a necessidade do casamento para promoção social; Carlos Maria e o recolhimento como estratégia para o exercício da vaidade; Maria Benedita e a degradação da personalidade em favor da manutenção do casamento; Sofia e a obsessão por ascensão social – , seriam alguns dos aspectos suscitados pelo enredo. Deste modo, a captação do ponto de vista do outro em determinada situação não seria motivada por uma identificação do narrador em relação a algum personagem específico do romance, mas operaria como um mecanismo de desnudamento de consciências, revelando, por meio da voz interior dos seres fictícios, suas motivações ocultas, vícios e fragilidades. Isso repercutiria em uma relação ambígua entre o narrador e os personagens, uma vez que ao mesmo tempo em que esses últimos são motivo de interesse para o primeiro – tratando-os como se tivessem algo importante a revelar – eles também seriam, tendo em vista a mediocridade de suas vidas, motivo de desprezo. Portanto, a postura do narrador, ao migrar de uma consciência para outra no desenvolvimento da narrativa, gera no leitor a sensação de que esses personagens são substituíveis e, em um certo sentido, descartáveis. Isso nos permite conjecturar, então, que há uma relação irônica do autor

em relação à matéria histórica de seu tempo que impossibilitaria a criação de seres e feitos relevantes no plano ficcional.

3.3. O não-lugar da loucura: o discurso indireto livre como fundamento para a marginalização de Rubião

No processo de caracterização da loucura de Rubião no plano narrativo de *Quincas Borba*, Machado de Assis utilizou o ponto de vista de outros personagens como uma forma de mostrar a fratura presente na relação do protagonista com o mundo social. Nesse sentido, nos momentos agudos da crise psíquica do mineiro de Barbacena, que se passam na segunda metade do romance, o autor, na construção do discurso narrativo, opta por manter relativa distância do protagonista, investigando os efeitos desencadeados pelos atos esdrúxulos do ex-professor na interioridade de outros personagens. Ao mesmo tempo em que tal atitude interessaria ao narrador, ao evitar que sua voz se combine à linguagem fornecida pela consciência de um personagem visto como ensandecido, ela também apresenta uma sensível representação do não-lugar da loucura na sociedade brasileira do século XIX.

Sofia é a personagem fundamental para expressar o estranhamento do ser diante do desvario. Os delírios do protagonista ocorrem especialmente nos momentos em que sua paixão pela moça transborda, deixando-o confuso e insano. Isso é tratado de modo sutil, fazendo com que a entrada de Rubião na loucura seja definida pelo olhar do outro, mas sem que haja limites definidos entre a razão e sua ausência, já que a imaginação e o devaneio ocupam o pensamento de outros personagens, mesmo nos momentos em que o enlouquecimento do herdeiro de Quincas Borba ganha contornos mais nítidos.

A caracterização da crise psíquica de Rubião foi construída por meio do ponto de vista de outros personagens desde a primeira versão do texto, como se nota no capítulo 39, reproduzido da versão em folhetim sem qualquer inclusão ou exclusão. Nesse momento da narrativa o leitor sabia, pois Tonica os observara, que o mineiro e Sofia haviam trocado alguns olhares, sendo os desta última menos frequentes e demorados. Logo, Rubião tinha como certa a reciprocidade do interesse e, fascinado pela moça, decide demonstrar sua admiração durante um passeio pelo jardim, chamando "aos olhos de Sofia as estrelas da terra, e às estrelas, os olhos do céu. Tudo isso baixinho e trêmulo" (*QB*, p. 147). Rubião, inexperiente nas matérias do coração, a surpreende:

Quadro 35

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
XXXVIII Sofia ficou pasmada. De súbito endireitou o corpo, que até ali viera pesando no braço do Rubião. *Estava tão acostumada à timidez do homem... Estrelas? Olhos?* Quis dizer que não caçoasse com ela, mas não achou como dar forma à resposta, sem rejeitar uma convicção que também era sua, ou então sem animá-lo a ir adiante. Daí um longo silêncio. (Grifo meu)	39 Sofia ficou pasmada. De súbito endireitou o corpo, que até ali viera pesando no braço do Rubião. *Estava tão acostumada à timidez do homem... Estrelas? Olhos?* Quis dizer que não caçoasse com ela, mas não achou como dar forma à resposta, sem rejeitar uma convicção que também era sua, ou então sem animá-lo a ir adiante. Daí um longo silêncio. (Grifo meu)

O espanto de Sofia ocorreria pela discrepância entre a costumeira timidez de Rubião e a revelação feita naquele momento. O emprego do discurso indireto livre expressaria a emoção da moça diante da situação – "Estava tão acostumada à timidez do homem... Estrelas? Olhos?": o tempo verbal no imperfeito, eficiente em expressar algo rotineiro, atuaria em contraste com as duas interrogações, que indicariam a sua surpresa e espanto; as reticências, por sua vez, posicionadas em meio ao que era habitual – "timidez" – e a novidade – "Estrelas", "olhos" –, sugeririam o pensamento sem rumo, hesitante. Deste modo, o estranhamento de Sofia seria comunicado no discurso narrativo por meio dos acentos e entoações de sua própria voz, privilegiando a sua experiência. Os elogios à moça prosseguem, e o narrador destaca a transformação de Rubião, que parecia outro ao agir de modo "loquaz e destemido" (*QB*, p. 148). Sofia pensa no que fazer para cessar aquela situação e novamente oferece, a partir de seu ponto de vista, informações importantes para a análise da obra:

Quadro 36

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
XXXVIII *Era preciso responder, fazê-lo parar, dizer que ia por onde ela não queria ir, e tudo isso sem que ele se zangasse, sem que se fosse embora...* Sofia procurava alguma cousa; não achava, porque esbarrava na questão, para ela insolúvel, se era melhor mostrar que entendia, ou que não entendia. Aqui lembraram-lhe os próprios gestos dela, as palavrinhas doces, as atenções particulares; concluía que, em tal situação, não podia ignorar o sentido das finezas do homem. Mas confessar que entendia, e não despedi-lo de casa, eis aí o ponto melindroso. (Grifo meu)	39 *Era preciso responder, fazê-lo parar, dizer que ia por onde ela não queria ir, e tudo isso sem que ele se zangasse, sem que se fosse embora...* Sofia procurava alguma cousa; não achava, porque esbarrava na questão, para ela insolúvel, se era melhor mostrar que entendia, ou que não entendia. Aqui lembraram-lhe os próprios gestos dela, as palavrinhas doces, as atenções particulares; concluía que, em tal situação, não podia ignorar o sentido das finezas do homem. Mas confessar que entendia, e não despedi-lo de casa, eis aí o ponto melindroso. (Grifo meu)

A partir do ponto de vista de Sofia, o leitor é colocado diante do dilema da esposa do Palha, preocupada em dar fim às atitudes de Rubião, mas sem descontentá-lo, pois o capital do amigo era necessário para os negócios do marido. O narrador, em meio à apresentação da situação problemática, aproveita para registrar as maneiras sedutoras dela diante do ex-professor, até então não mencionadas na narrativa: os "gestos", as "palavrinhas doces" e as "atenções particulares". Esse seria um modo astucioso de o narrador, que não se quer "senão com dissimulados" (*QB*, p. 278), manter suas intenções ocultas, mencionando os atos sedutores de Sofia a partir da lembrança da moça e não de sua voz. A situação, cada vez mais inextricável, pois Rubião é insistente, só é interrompida com a chegada do major Siqueira, que, com seu palavrório interminável, ameniza a tensão desencadeada com a surpresa de sua aparição.

Rubião, portanto, antes mesmo de ser visto socialmente como um louco, tinha dificuldades em lidar com os códigos de conduta do mundo que habitava. No capítulo 125, reproduzido integralmente da versão em folhetim, essa falta de domínio das regras de comportamento do protagonista, em sua vida na Corte, é acentuada a tal ponto que passa a ser entendida por Sofia como demência. Neste momento, ocorria a seguinte situação: a moça inventara uma indisposição para não ir a bordo despedir-se da prima e de Carlos Maria, que iriam à Europa após o casamento. Em casa, ela se fecha no quarto e começa a ler um romance. Então, ao notar que o livro tinha sido uma lembrança de Rubião, percebe que havia à sua volta outros presentes recebidos do mesmo homem, até que surge em sua memória uma frase dita por ele na noite do casamento de Maria Benedita, citada na forma direta: "A senhora é já a rainha de todas, disse-lhe ele em voz baixa; espere que eu ainda a farei imperatriz." (*QB*, p. 267). A recordação é importante na medida em que sugere uma identificação de Rubião com a figura de imperador, – antes disso, em sonho com Maria Benedita e Sofia, o protagonista já havia confundido a sua identidade com o personagem histórico Luís Napoleão –, componente decisivo na fragmentação de sua consciência:

Quadro 37

Versão em folhetim de *Quincas Borba* CXXV	Versão em livro de *Quincas Borba* 125
Sofia não pôde entender esta frase enigmática. Quis supor que era uma aliciação de grandeza para torná-la sua amante; mas excluiu tal intenção por demasiado vaidosa. Rubião, posto não fosse agora o mesmo homem encolhido e tímido de outros tempos, não se mostrava tão cheio de si que lhe pudesse atribuir tão alta presunção. *Mas que era*	Sofia não pôde entender esta frase enigmática. Quis supor que era uma aliciação de grandeza para torná-la sua amante; mas excluiu tal intenção por demasiado vaidosa. Rubião, posto não fosse agora o mesmo homem encolhido e tímido de outros tempos, não se mostrava tão cheio de si que lhe pudesse atribuir tão alta presunção. *Mas que era*

então a frase? Talvez um modo figurado de dizer que a amaria ainda mais. Sofia acreditava possível tudo. [...] (Grifo meu)	*então a frase? Talvez um modo figurado de dizer que a amaria ainda mais*. Sofia acreditava possível tudo. [...] (Grifo meu)

Ao ver submetida a compreensão da fala de Rubião ao ponto de vista de Sofia, que não chega a descobrir seu sentido, podemos ficar em dúvida sobre a amplitude de seu significado, sobretudo porque o enfoque do capítulo estava nos desejos da moça. Esta não percebe no enunciado qualquer sinal de crise psíquica, porque alimentava sua ânsia de se ver amada. O leitor mais atento, no entanto, que não compartilha dos mesmos interesses de Sofia, pode lembrar do sonho de Rubião, no capítulo 109, em que ele se via como imperador, e antever a problemática psicológica que o personagem atravessava. No excerto presente no quadro 36, somos informados que Rubião já não era "o mesmo homem encolhido e tímido de outros tempos", mas, posto que a fragmentação interior não havia chegado ao limite, "não se mostrava tão cheio de si que lhe pudesse atribuir tão alta presunção". Assim, vemos a coerência da narrativa quando a ideia de grandeza irrompe em sua constituição psíquica e se traduz na identificação com Napoleão III, uma vez que o autor proporcionaria um processo gradual para a degradação mental do personagem, matizando-a.[44]

Machado de Assis encontrou na identificação de Rubião com a figura de Napoleão III um caminho de composição literária para representar a fratura interior do personagem. Passos (2000, p. 76) observa que o ex-professor busca assemelhar-se a um imperador já apequenado, cuja imagem diminuída em relação ao tio, Napoleão I, rendeu-lhe a alcunha de *Napoléon le Petit*. O protagonista toma como modelo uma figura que não seria símbolo, pelo menos máximo, de grandiosidade: "se a figura do tio se alça à categoria de quase lenda, Napoleão III surge na condição de herdeiro do mito, isto é, já diminuído" (PASSOS, 2000, p. 76). Assim como a imagem de Napoleão III operaria enquanto uma "sombra da grande figura napoleônica", em Rubião, um provinciano na Corte, tudo é "de empréstimo e improvisado" (PASSOS, 2000, p. 76). Portanto, Rubião, que guardava em sua casa dois bustos, um de Napoleão I e outro de Napoleão III, identificou-se com o segundo. Desse modo, uma vez que "podendo" ser outro personagem, histórico ou ficcional, o modelo escolhido é inferiorizado, a tolice ou limitação do

[44] Luiz Costa Lima (1981, p. 82) analisou esse processo gradual, enumerando-o pormenorizadamente: no capítulo 91, Rubião tem o impulso de dar a seus comensais a mão a beijar; no capítulo 97, o protagonista, dominado pela megalomania, viu no Cruzeiro uma ordem honorífica; no capítulo 100, o ex-professor tem uma vertigem ao imaginar-se deputado; no capítulo 109, o ex-professor sonha ser o imperador Luís Napoleão, desfilando em uma carruagem na companhia de Sofia e do cachorro; no capítulo 115, Rubião já e visto por Sofia como uma outra pessoa, muito senhor de si. A partir de então, a crise psíquica de Rubião se tornará intensa, ocorrendo a divisão de sua personalidade.

mineiro de Barbacena seria sentida até mesmo pela via dos caminhos seguidos por sua imaginação.

A narrativa do delírio, que parece ser um desafio de figuração a qualquer escritor, foi estrategicamente trabalhada pelo autor utilizando o imaginário em torno do imperador francês como forma de expressão de uma interioridade que se estilhaça. A cena na qual Rubião invade o *coupé* de Sofia, que se inicia no capítulo 149 e termina no capítulo 153, é decisiva na caracterização de sua crise psíquica e talvez seja o episódio mais tenso do romance. E, se considerarmos que o narrador constrói a cena privilegiando as impressões de Sofia, essa tensão ocorre, sobretudo, no plano psicológico.

A cena começa com a esposa de Cristiano Palha reconhecendo um novo Rubião, que havia modificado o aspecto de sua barba imitando o corte de Napoleão III. Em um diálogo curto e afável, a moça elogia o novo estilo, mas como estava de saída quando o ex-professor chegara, entra no seu *coupé* para partir. No entanto, Rubião invade o carro, algo que o empregado não percebe, e a viagem prossegue com as cortinas cerradas, pois Sofia temia ser vista na companhia de um homem que não fosse seu marido. Sós e enclausurados, o narrador sublinha que ela não podia calcular as consequências. A mulher afasta-se o tanto que pode de Rubião que, por sua vez, permanecia calado. As imaginações de outros dias, quando se via beijada na nuca por ele, estavam esquecidas diante daquela situação, própria para um escândalo. Por causa disso, ela agora sentia asco e aversão em relação àquele homem. É nessa circunstância que o narrador, antes do diálogo começar, adota o ponto de vista da moça:

Quadro 38

Versão em folhetim de *Quincas Borba* CLIII(ii)	Versão em livro de *Quincas Borba* 152
E os cavalos seguiam, sacudindo as patas, arrastando lentamente o carro, pelas pedras da rua Bela da Princesa. *Que faria ela chegando no Catete? iria à cidade com ele?* Pensou em seguir para a casa de alguma amiga; *deixá-lo-ia no carro, diria ao cocheiro que se fosse embora*. *Contaria tudo...* Tudo o quê? Pensou naturalmente no marido; e vieram assim de assalto uma porção de ideias, nem todas oportunas, como a notícia de um roubo de joias, dada pelas folhas do dia, o vento da véspera, um relógio, Carlos Maria... Esta reminiscência veio duas vezes, e passou como os rótulos das casas iam passando pela fresta da cortina, – vagarosamente. Afinal fixou-se em um só cuidado. *Que lhe ia dizer o Rubião?* Olhou para ele de esguelha, viu que continuava a olhar para frente, calado, com o castão da bengala no queixo. *Não lhe ficara mal a atitude,*	E os cavalos continuavam a andar, sacudindo as patas, arrastando lentamente o carro, pelas pedras da rua Bela da Princesa. *Que faria ela chegando ao Catete? Iria à cidade com ele?* Pensou em seguir para a casa de alguma amiga; *deixá-lo-ia dentro, diria ao cocheiro que se fosse embora*. *Contaria tudo ao marido*. No meio daquela agonia, atravessaram-lhe o cérebro algumas memórias banais ou estranhas à situação, como a notícia de um roubo de joias lida de manhã nos jornais, a ventania da véspera, um chapéu. Afinal fixou-se em um só cuidado. *Que lhe ia dizer o Rubião?* Viu que ele continuava a olhar para a frente, calado, com o castão da bengala no queixo. *Não lhe ficava mal a atitude, tranquila, séria, quase indiferente; mas então para que se meteu no carro?* Sofia quis romper o silêncio; por duas vezes moveu nervosamente as mãos; quase que a irritou a

tranquila, séria, quase indiferente; mas então para que se meteu no carro? Sofia quis romper o silêncio; por duas vezes moveu nervosamente as mãos; quase que a irritou a quietação do homem, cuja ação só podia ser explicada pela paixão antiga e violenta. Depois, imaginou que ele próprio estaria arrependido, e disse-lho em bons termos. (Grifos meus)	quietação do homem, cuja ação só podia ser explicada pela paixão antiga e violenta. Depois, imaginou que ele próprio estaria arrependido, e disse-lho em bons termos. (Grifos meus)

Machado de Assis, na passagem de *Quincas Borba* citada acima, operou mudanças da versão em folhetim para a versão em livro: eliminações de palavras ou pequenos trechos, dentre eles a rememoração que Sofia tem de Carlos Maria. Mas o discurso indireto livre, que já estava presente no folhetim, foi mantido, sendo empregado em meio à análise dos pensamentos da moça para expressar, no plano narrativo, a tensão psicológica do momento: ora ela se preocupa com os efeitos públicos da companhia de Rubião, ora com suas atitudes. O leitor, por sua vez, é levado a compartilhar o espanto de Sofia diante daquela situação. Por isso, a estratégia de focalizar o episódio na consciência feminina – e não na de Rubião – seria o golpe de mestre do autor, que induziria o leitor a ver o herdeiro de Quincas Borba, assim como a moça, com distância e estranheza. Embora Rubião estivesse calmo, ele não entendia o desespero de Sofia, já que para isso seria preciso que ele dominasse, – conforme já apontamos em outros momentos com o auxílio dos estudos de Lima (1981) e Muricy (1988), – os códigos sociais de conduta, algo do qual o protagonista se distanciava cada vez mais:

Quadro 39

Versão em folhetim de *Quincas Borba* CLIII(ii)	Versão em livro de *Quincas Borba* 152
Entretanto, Rubião prosseguia quieto, volvendo no dedo o anel de brilhante, – um solitário esplêndido; depois, consultou o relógio, sacudiu com a unha um pouco de pó da manga, e voltou-se para Sofia. – Poeira é cousa insuportável, disse. Nada mais; nem se lhe chegava, nem a fitava com os olhos compridos de outros dias, não tentava pegar-lhe na mão, não pedia, não intimava. Iam como um casal de aborrecidos. Sofia não chegava a entender que razão o teria levado a entrar no carro. Não podia ser a necessidade de transporte. Vaidade, porque o vissem com ela, também não; fechara as cortinas, à sua primeira queixa de publicidade; e não o fez senão por isso, uma vez que não lhe dizia a mínima palavra amorosa, – uma alusão remota que fosse, a medo, cheia de veneração e súplica. *Era um inexplicável, um monstro.* (Grifo meu)	Entretanto, Rubião estava quieto. De vez em quando, volvia no dedo o anel de brilhante - um solitário esplêndido. Não olhava para ela, não lhe dizia nem pedia nada. Iam como um casal de aborrecidos. Sofia começava a não entender que razão o teria levado a entrar no carro. Necessidade de transporte não podia ser. Vaidade, também não; fechara as cortinas, à sua primeira queixa de publicidade. Nenhuma palavra amorosa, uma alusão remota que fosse, a medo, cheia de veneração e súplica. *Era um inexplicável, um monstro.* (Grifo meu)

No excerto do capítulo 152, presente no quadro 38, Machado de Assis realizou eliminações pontuais no texto, tornando-o mais enxuto. Dentre os cortes operados, podemos destacar a passagem em que Rubião consulta o relógio, tira o pó da manga e diz para Sofia: "– Poeira é cousa insuportável, disse." A exclusão da fala, que no contexto exerceria a função fática, seria importante na medida em que agravaria a perda da sociabilidade do protagonista e intensificaria o espanto de Sofia, que na versão em livro se encontrava diante de um homem até então completamente emudecido. Constatando que "iam como um casal de aborrecidos", o narrador enquadra-os de maneira simultânea, como se os estivesse observando a certa distância. Mas, logo aproxima-se do ponto de vista de Sofia, tratando das conjecturas da moça acerca da presença e comportamento indesejáveis de Rubião. As reflexões sobre a necessidade de transporte ("Necessidade de transporte não podia ser."), a vaidade ("Vaidade, também não; fechara as cortinas, à sua primeira queixa de publicidade.") ou o desejo ("Nenhuma palavra amorosa, uma alusão remota que fosse, a medo, cheia de veneração e súplica."), são produzidas pela voz do narrador, mas, pelo contexto, parecem também estar vinculadas ao pensamento dela, que em nenhuma dessas conjecturas encontra a resposta procurada para a invasão de seu *coupé*. Assim, sem que Sofia pudesse compreender o que se passava com Rubião, o autor traria parte de seu fluxo de pensamentos para o discurso narrativo, por meio do indireto livre: "Era um inexplicável, um monstro." Produzidas em um momento de tensão e desespero, as prováveis definições de Sofia acerca de Rubião ("inexplicável" e "monstro") marcariam a distância que o ensandecido se encontrava do mundo racional, equilibrado e lógico. A ausência dessas características, essenciais às práticas sociais do homem da cidade moderna, e a perda de sua fortuna material, afastarão Rubião de Sofia e vão marginalizá-lo do núcleo de pessoas com quem convivia até então, habitantes do Rio de Janeiro no século XIX.

Na continuação da cena do *coupé*, o distanciamento de Rubião em relação aos códigos de conduta para a vida em sociedade também se manifestaria no impacto que seu discurso tem na consciência de Sofia. O protagonista, nesse momento da narrativa, não é mais visto de "dentro" pelo narrador. Com uma fala desarticulada, empregando os substantivos "amor", "perigo", "vingança", "separação", "lágrimas", "dor", "coração", "cautela", "paixão" (*QB*, p. 294), em sentenças quase desconexas, Rubião caía no abismo, encaminhado seu discurso para uma visão megalomaníaca e tratando Sofia como se ambos tivessem vivido um caso amoroso juntos. A moça intervém, mas o herdeiro de Quincas Borba delirava:

Quadro 40

Versão em folhetim de *Quincas Borba* CLII (iii)	Versão em livro de *Quincas Borba* 153
– Senhor Rubião... – Napoleão, não; chama-me Luís. Sou o teu Luís, não é verdade, galante criatura? Teu, teu... Chama-me teu: – o teu Luís, o teu querido Luís. Ai, se tu soubesses o gosto que me dás quando te ouço essas duas palavras: "Meu Luís!" Tu és a minha Sofia, – a doce, a mimosa Sofia da minha alma. Não percamos estes momentos: digamos os nomes ternos; mas, baixo, baixinho, que nos não ouçam os malandros da almofada do carro. Para que há de haver cocheiros neste mundo? Se o carro andasse por si, falaríamos à vontade, e iríamos ao fim da terra... Já então o carro ia costeando o Passeio Público; Sofia não deu por isso. Olhava fixamente para Rubião; *não podia ser cálculo de perverso, nem lhe atribuía mofa... Delírio, sim, é o que era; tinha a sinceridade da palavra, como pessoa que vê ou viu realmente as cousas que relata*. Esta hipótese trouxe à alma da moça outra espécie de terror, a de ser esganada por ele, quando menos cuidasse; e, mistério interessante, a ideia de um beijo furtado, passando-lhe segunda vez pelo espírito, não lhe deixou o asco da primeira, não obstante ser o mesmo gesto e o mesmo homem. – É preciso pô-lo fora do carro, pensou a moça. [...] (Grifo meu)	- Senhor Rubião... - Napoleão, não; chama-me Luís. Sou o teu Luís, não é verdade, galante criatura? Teu, teu... Chama-me teu; o teu Luís, o teu querido Luís. Ai, se tu soubesses o gosto que me dás quando te ouço essas duas palavras: "Meu Luís!" Tu és a minha Sofia - a doce, a mimosa Sofia da minha alma. Não percamos estes momentos; vamos dizer nomes ternos; mas, baixo, baixinho, para que os malandros da almofada do carro não escutem. Para que há de haver cocheiros neste mundo? Se o carro andasse por si, a gente falava à vontade, e iria ao fim da terra. Já então iam costeando o Passeio Público; Sofia não deu por isso. Olhava fixamente para Rubião; *não podia ser cálculo de perverso, nem lhe atribuía mofa... Delírio, sim, é o que era; tinha a sinceridade da palavra, como pessoa que vê ou viu realmente as cousas que relata*. "É preciso pô-lo fora daqui", pensou a moça. [...] (Grifo meu)

No excerto presente no quadro 39, Machado de Assis diminuiu o aspecto melodramático da cena ao ter excluído o pensamento temeroso de Sofia que considerava, na publicação em folhetim, a possibilidade de ser esganada pelo desvairado Rubião. Nela, o narrador também menciona que "a ideia de um beijo furtado, passando-lhe segunda vez pelo espírito, não lhe deixou o asco da primeira, não obstante ser o mesmo gesto e o mesmo homem." A afirmação, além de fornecer um traço de lascívia para a cena, retirava o foco da preocupação de Sofia com as atitudes de Rubião. Na versão em livro, a narrativa se concentraria em focalizar o estranhamento da moça diante do ex-professor de Barbacena. O protagonista, em estado de delírio, confundiria a sonoridade presente na terminação de seu nome com a de Napoleão, a fagulha que faltava em sua mente para incorporar a identidade do imperador. Em *Quincas Borba*, o autor parece ter se preocupado em mostrar que os elementos pertencentes aos delírios do personagem mantinham alguma relação com fragmentos da "realidade", sendo alterados pela confusão mental do protagonista. Nesse sentido, bastaria o leitor se lembrar de que Rubião

guardava em sua casa dois bustos, um de Napoleão e outro de Napoleão III, além de uma gravura da esposa deste último, a imperatriz Eugênia.

Visto que os elementos que compõem o seu delírio são provenientes de um imaginário pré-existente, que marca presença até mesmo na mobília da casa, é possível dizer que a crise psíquica de Rubião é concebida no romance não como a criação repentina de um mundo independente, totalmente desprendido da realidade, mas como um distanciamento gradual da percepção do personagem em relação aos códigos sociais do mundo real. Diante disso, Sofia se surpreende, algo que é incorporado em uma formulação marcada pela apreensão de sua voz: "(...) não podia ser cálculo de perverso, nem lhe atribuía mofa... Delírio, sim, é o que era; tinha a sinceridade da palavra, como pessoa que vê ou viu realmente as cousas que relata." (*QB*, p. 296). Assim, o pensamento de Sofia, que em determinado momento se deleita em conjecturar que ela poderia ser a causa do delírio, exprime uma visão subjetiva acerca da loucura de Rubião; mas o que a ciência, em sua afinidade com a visão objetiva, teria a dizer sobre isso em *Quincas Borba*?

Muricy (1988, p. 14) argumenta que, mesmo com as particularidades de um país periférico no sistema capitalista, a sociedade brasileira não deixou de sentir as consequências ocasionadas pelo processo de racionalização europeu, que por sua vez fora determinado pelo avanço da industrialização e pelas novas modalidades de exercício do poder: "Aqui, novas formulações científicas, filosóficas, literárias e políticas juntaram-se a práticas de incipiente mas nítido conteúdo normalizador". Em diálogo com as ideias ligadas ao poder ou ao prestígio intelectual, a literatura do período, mais precisamente o romance naturalista, teria adotado uma postura de seriedade frente à sua matéria, classificando temperamentos e enumerando características físicas e psicológicas dos personagens por meio da intromissão de um ponto de vista médico nas obras de ficção (MURICY, 1988, p. 15-6).

No entanto, Brayner (1979, p. 30) pondera que a adoção de modelos literários do Realismo europeu em solo brasileiro, sobretudo os da vertente naturalista, criava impasses, pois não correspondiam à realidade do país:

> Evidentemente que o caráter descritivo de casos excepcionais e patológicos, sobretudo na área sexual, será um alvo favorito de combate ao romance naturalista. Numa sociedade em formação como a brasileira, esta imitação de degenerescências emerge mais como cópia servil do que realização estética. A nossa revolução industrial ainda estava em embrião para que o proletariado emergente sofresse das pressões sociais típicas da Europa.

Vejamos, então, como o ponto de vista médico, indicado por Muricy, é tratado em *Quincas Borba*. Nos capítulos finais do romance, D. Fernanda pede auxílio a um doutor amigo de sua família para cuidar da situação mental de Rubião. Ele, que também cumpria a função política de deputado, era um "varão sabedor, céptico e frio" (*QB*, p. 309), ou seja, possuía as características usualmente bem vistas pela ciência e, consequentemente, pela medicina. Dr. Falcão, pontuando não ser um alienista, acreditava na cura de Rubião e recomenda que o levem a um especialista. Ele, no entanto, expressa sua opinião sobre o paciente após examiná-lo, enxergando na fala entusiasmada do protagonista sobre Sofia uma paixão; mas a hipótese correta começa a entrar no campo da fantasia quando o médico efabula uma história entre os dois, acreditando que Sofia e Rubião haviam se amado e o rompimento teria sido a causa de sua loucura. Ao saber disso, D. Fernanda recua diante das afirmações do doutor:

Quadro 41

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
CLXVII	168
D. Fernanda não olhava para o outro, vexada de lhe ouvir aquela suposição; evitava discuti-la pelo melindre do assunto. Achava a suspeita sem fundamento, absurda, inverossímil*; não chegaria a crer naquele amor espúrio, ainda que o ouvisse ao próprio Rubião. Um desvairado, em suma. Quando o não fosse, é ainda provável que lhe não desse fé. Sim, não lhe daria fé. Não podia crer que Sofia houvesse amado aquele homem, não por ele, mas por ela, tão correta e pura. Era impossível*. Quis defendê-la; mas, apesar da intimidade do Dr. Falcão, recuou segunda vez do assunto [...] (Grifo meu)	D. Fernanda não olhava para ele, vexada de lhe ouvir aquela suposição; evitava discuti-la pelo melindre do assunto. Achava a suspeita sem fundamento, absurda, inverossímil*; não chegaria a crer naquele amor espúrio, ainda que o ouvisse ao próprio Rubião. Um desvairado, em suma. Quando o não fosse, é ainda provável que lhe não desse fé. Sim, não lhe daria fé. Não podia crer que Sofia houvesse amado aquele homem, não por ele, mas por ela, tão correta e pura. Era impossível*. Quis defendê-la; mas, apesar da intimidade do Dr. Falcão, recuou segunda vez do assunto [...] (Grifo meu)

A passagem mencionada no quadro 40 é praticamente a mesma nas duas versões, em folhetim e no livro. A única diferença está na mudança inserida na frase "D. Fernanda não olhava para o outro (...)", da versão em folhetim, que passou a ser "D. Fernanda não olhava para ele (...)", na versão em livro. O impacto da hipótese de Dr. Falcão sobre D. Fernanda faz a esposa do político Teófilo negar em seus pensamentos a possibilidade de um caso entre Sofia e Rubião. Ela fundamenta a sua negativa expressando uma visão desprezível acerca do ex-professor, considerando-o um "desvairado". O leitor acompanha, nessa passagem em que o discurso indireto livre revela os estados mentais de D. Fernanda, a luta interior da personagem para manter o mundo ordenado, negando qualquer hipótese que ofereça perigo ao seu bem-estar

moral. A solução encontrada em sua consciência é mudar de assunto. Isso faz Dr. Falcão conjecturar outra hipótese, que via a possibilidade de uma paixão de D. Fernanda por Rubião:

Quadro 42

Versão em folhetim de *Quincas Borba*	Versão em livro de *Quincas Borba*
CLXVII Pouco a pouco, as veleidades de resistência foram cedendo à noção da possibilidade, da probabilidade e da certeza. Em verdade, tinha notícia de algumas obras de caridade de D. Fernanda; mas aquele caso era novo. *Essa dedicação especial a um homem que não era familiar da casa, nem velho amigo, nem parente, aderente, colega do marido, qualquer cousa que o fizesse partícipe da vida doméstica, pelas relações, pelo sangue ou pelo costume, não era explicável sem algum motivo secreto. Amor, seguramente; curiosidade de mulher honesta, que pode descambar no vício e no remorso. Aquela teria recuado a tempo; ficou-lhe a simpatia mórbida... E daí, quem sabe?* (Grifo meu)	167 Pouco a pouco, as veleidades de resistência foram cedendo à noção da possibilidade, da probabilidade e da certeza. Em verdade, tinha notícia de algumas obras de caridade de D. Fernanda; mas aquele caso era novo. *Essa dedicação especial a um homem que não era familiar da casa, nem velho amigo, nem parente, aderente, colega do marido, qualquer cousa que o fizesse partícipe da vida doméstica, pelas relações, pelo sangue ou pelo costume, não era explicável sem algum motivo secreto. Amor, seguramente; curiosidade de mulher honesta, que pode descambar no vício e no remorso. Aquela teria recuado a tempo; ficou-lhe a simpatia mórbida... E daí, quem sabe?* (Grifo meu)

Esse trecho, que assim como o restante do capítulo não sofreu alterações de uma versão para outra, mostra que o vocabulário escolhido para adotar o ponto de vista de Dr. Falcão sugere a divisão em etapas afins da ciência: "noção da possibilidade, da probabilidade e da certeza". Isso permitiria ao médico pressupor que a ajuda a um desconhecido não podia ser explicável "sem algum motivo secreto". Tal motivo talvez estivesse oculto na consciência de D. Fernanda, ou então, o que é mais provável, na imagem social de boa dama a ser cumprida pela esposa de um homem público. Assim, a discrição dela poderia ser proveniente de seus interesses familiares, sem estar diretamente relacionados a Rubião. No entanto, a conclusão do doutor é rápida: "amor, seguramente". Falcão, portanto, interessado em obter um diagnóstico de Rubião, mantém-se atento ao paciente e até consegue aproximar-se de um dos motivos que supostamente teriam desencadeado a sua loucura – a paixão por Sofia. Contudo, agindo como se fosse um detetive, a obstinação pelo fato e pela relação de causa e consequência fazem-no, na interpretação do caso, preencher as lacunas a partir do seu ponto de vista. O doutor, assim, revelaria que embora a ciência valorize a objetividade, a sua completa imparcialidade parece ser inviável. Por outro lado, ao contrário de outras obras brasileiras do período, que introduziram de modo mais abrangente o ponto de vista médico na ficção (MURICY, 1988, p. 15-6), a participação de Falcão assume uma posição modesta na narrativa, sendo abordado de modo breve pelo narrador.

Em *Quincas Borba*, há ainda o olhar do público, vindo dos transeuntes, utilizado como forma de captar o estranhamento da sociedade diante da loucura. No capítulo 182 o leitor encontra Rubião delirante, andando pelas ruas gesticulando, falando sozinho e trazendo pelo braço uma imperatriz imaginária. Diante desse espetáculo, alguns homens riam, outros ficavam indiferentes. Alguns, após verem o que era, desviavam os olhos, pois, segundo o narrador, não queriam afligir-se com a visão do delírio. Até que um grupo de crianças, percebendo a curiosidade geral, passa a perseguir Rubião e dá início a uma zombaria que chamou ainda mais a atenção dos passantes e dos que ali habitavam. A ironia da cena estaria na presença, em meio ao grupo de crianças, de Deolindo, o menino que o herdeiro salvara de um atropelamento no passado, quando o romance ainda estava no capítulo 60. A criança, alegre com a situação, ia atrás do demente clamando a plenos pulmões "- Ó gira! Ó gira!" (*QB*, p. 332). Em seguida, enquanto a mãe contava à vizinha as traquinagens do menino, seu marido chega com a expressão carregada, pois acabara de ver o salvador de seu filho recebendo vaias por causa de um delírio. Então, o narrador se interessa pela impressão que a revelação causa nessa senhora que, embora nem tivesse sido nomeada na narrativa, acaba com seu pensamento colocado em relevo no discurso narrativo:

Quadro 43

Versão em folhetim de *Quincas Borba* CLXXXVII	Versão em folhetim de *Quincas Borba* 182
O que lhe doía à mulher não era tanto o mal do homem, nem ainda a surriada; mas a parte que teve nesta o filho - a mesma criança que o homem salvara da morte. *Realmente, como podia o menino reconhecê-lo, nem saber que lhe devia a vida?* Doía-lhe o encontro, a coincidência. Afinal, contentou-se de pôr todas as culpas em si. *Se tivesse tido mais cuidado, o pequeno não haveria saído, e não entraria na troça.* Tremia de quando em quando, e estava inquieta. O marido pegou na cabeça do filho, e deu-lhe dous beijos. (Grifos meus)	O que lhe doía à mulher não era tanto o mal do homem, nem ainda a surriada; mas a parte que teve nesta o filho - a mesma criança que o homem salvara da morte. *Realmente, como podia o menino reconhecê-lo, nem saber que lhe devia a vida?* Doía-lhe o encontro, a coincidência. Afinal, contentou-se de pôr todas as culpas em si. *Se tivesse tido mais cuidado, o pequeno não haveria saído, e não entraria na troça.* Tremia de quando em quando, e estava inquieta. O marido pegou na cabeça do filho, e deu-lhe dous beijos. (Grifos meus)

No excerto presente no quadro 42, reproduzido sem nenhuma alteração a partir do capítulo CLXXXVII da versão em folhetim, a mãe de Deolindo, comovida diante do acontecimento, sente um desconforto moral e procura amenizar a atitude do filho, pois, em seu ponto de vista, ele não poderia saber o que estava fazendo. Essa cena revelaria a visão de um mundo em desequilíbrio, feito de coincidências destrutivas: o garoto, outrora salvo por Rubião,

tornar-se-ia um de seus perseguidores. Da perspectiva da estrutura narrativa, é provável que o autor estivesse preparando o espírito do leitor para os últimos capítulos do romance, onde se acompanha a volta de Rubião à Barbacena, para seu delírio final antes da morte.

Portanto, o discurso indireto livre também seria empregado em *Quincas Borba* como um mecanismo para captar a crise psíquica de Rubião a partir das impressões de outros personagens. Isso manteria a tendência presente na postura do narrador de investigar as consequências que uma determinada situação desencadeia na interioridade dos seres fictícios e, ao mesmo tempo, evitar que a consciência de Rubião seja incorporada pela voz narrativa em momentos de delírio. Essa distância, adotada no plano discursivo em relação ao ponto de vista do protagonista, ocorreria na segunda metade do romance e estaria em correspondência com a marginalização social do personagem. Excetuando o capítulo 39, que apresenta Sofia espantada com a ousadia do mineiro ao convidá-la para fitar o Cruzeiro, os capítulos 125, 149 a 153, 167 e 182, analisados por utilizarem o discurso indireto livre para estabelecer a construção de uma visão social acerca da loucura de Rubião, estão todos localizados após a metade do livro. Portanto, ao mesmo tempo em que o narrador, no plano discursivo, se distanciaria da interioridade de Rubião, que cai no abismo da loucura, ocorreria uma aproximação do ponto de vista de outros personagens – Sofia, D. Fernanda, Dr. Falcão, mãe de Deolindo –, como forma de mostrar o não-lugar da loucura na sociedade moderna, incorporando, assim, a marginalização social de Rubião na própria forma do romance.

Tendo em vista os vários sentidos que o discurso indireto livre assume no plano narrativo de *Quincas Borba*, algo parece ser comum a todos os casos: o narrador não privilegia o ponto de vista de nenhum personagem em detrimento dos outros. Apesar de uma aproximação da visão de mundo dos personagens, o narrador evitaria qualquer traço de identificação ou enternecimento em relação a eles – incluindo o protagonista Rubião. Ao se deter mais ou menos tempo na observação da interioridade dos seres fictícios, o discurso citado proporciona que a narrativa revele a complexidade psicológica dos indivíduos, mas, no interior dele, despontaria a mediocridade dos seres. A estilização que o autor forneceu à dinâmica interior dos personagens teria feito com que o inteligente e sarcástico narrador, ao mesmo tempo em que desvenda as contradições do mundo, se distancie dele, representando-o numa postura de desprezo em relação à matéria com a qual tem de lidar. Isso estaria ligado a um traço fundamental das conexões entre os habitantes do romance: o interesse que coisificaria o outro. Conforme escreveu Flávio Loureiro Chaves (CHAVES, 1974, p. 54), em *Quincas Borba*:

> [...] A vala comum em que afundam as suas criaturas se abre sob a impossibilidade de delimitar o sujeito e o objeto, o sabido e o incognoscível; enfim, naquele exato dilema que dará margem, em nosso século, à fenomenologia de Husserl e, por outro lado, à falência do racionalismo em Thomas Mann. O mundo da reificação está presente em *Quincas Borba* de uma maneira não conceptualizada; a intuição criadora do autor percebeu-o sob a etiqueta da sociedade "imperial" que engatinhava na busca da própria razão de ser; e expressou-a no sistema simbólico que determina a polivalência do discurso literário.

Nesse sentido, a representação de crise psíquica de Rubião, somada ao escrutínio da parcela de interesse individual presente nos seres que habitam o romance, teriam a sua expressividade potencializadas pelo modo como a narração é conduzida na obra. A capacidade de revelar a coisificação do ser, sem, no entanto, fazê-lo de modo simplista, reduzindo a humanidade que ainda parece resistir nos personagens, dever-se-ia à forma literária alcançada. Esta, como já conjecturamos no início deste trabalho, seria avessa ao pensamento dogmático e unívoco. Assim, a expectativa acerca daquilo que o "amigável" leitor pensaria ao final do romance seria tratada ironicamente, sem manifestar preferência por qualquer reação: "Eia! Chora os dous recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa." (*QB*, p. 346). Em seu fechamento, a obra promoveria uma simulação do ponto de vista da natureza, que expressaria a impassibilidade do universo diante dos sentimentos humanos: "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." (*QB*, p. 346)

Considerações Finais

Procuramos mostrar ao leitor que em *Quincas Borba* existe uma articulação entre a voz do narrador e a voz de Rubião, em que o primeiro, assumindo o ponto de vista do segundo, exprime a crise psíquica do protagonista, cuja interioridade se fragmenta ao longo da obra. No entanto, embora a articulação entre ambos conduza boa parte da narração, esta não se mantém restrita ao mundo psíquico do ex-professor, expandindo o seu interesse para também tratar da interioridade de outros personagens. Assim, temos um contraste de caracteres em desenvolvimento, dinâmico, que possibilitaria aprofundar os significados em torno do herdeiro de Quincas Borba e dos seres que habitam o romance.

Assinalamos que para alcançar tal efeito, o discurso indireto livre foi um procedimento estilístico fundamental. Acompanhado de outras variantes desse tipo de discurso, ele teria como uma de suas funções captar a instabilidade presente na interioridade dos personagens sem conferir um tom de julgamento moralista. Isso permitiu que as contradições, motivos ocultos e cálculos inconfessos da relação entre os seres fossem revelados, em matizes, a partir deles mesmos – e não pela autoridade do narrador. Nesse sentido, a narração ficaria minada, conforme vimos no capítulo 3, de passagens nas quais o mecanismo psicológico dos personagens é explorado por meio de um processo de incorporação de suas vozes na voz narrativa, o que teria intensificado o aspecto heterogêneo do discurso literário. Isso também teria como efeito a criação de ambiguidades na própria narração, pois a autoria de determinados enunciados ficaria indefinida – sendo ao mesmo tempo proveniente da voz do narrador ou de algum personagem –, acarretando em maior dificuldade para que o leitor pudesse atribuir um sentido exato a elas.

Ao refletirmos acerca do valor estético da obra, parece não haver dúvidas do ganho crítico de termos considerado o seu processo de composição. Isso porque, como procuramos evidenciar, este é o romance machadiano do qual temos o registro mais bem documentado da instabilidade do processo de escrita. Esta se caracterizou por ter passado por um desenvolvimento problemático desde a primeira versão da obra, no periódico *A Estação*, com interrupções e alterações durante a publicação dos folhetins. Assim, pudemos considerar a condição, de certo modo precária, do artista que pretende "narrar" em meio às circunstâncias

proporcionadas pela sociedade moderna.[45] A partir da pesquisa realizada por Ana Cláudia Suriani da Silva (2015), vimos que a composição do romance conviveu diretamente com um espaço gráfico permeado de informação, muitas delas oriundas da Europa. Embora tenha estabelecido um diálogo profícuo entre a narrativa e outros conteúdos com os quais dividia espaço visual no periódico – como artigos, anúncios e gravuras, – Machado enfrentou dificuldades na composição, o que seria sintoma da inadequação do formato do romance a uma publicação fragmentada (SILVA, 2015). A escrita foi interrompida e muitas partes foram reescritas, gerando uma nova experiência de leitura entre a versão em folhetim e a versão em livro.

Portanto, na primeira versão de *Quincas Borba*, publicada em folhetins, não seria gratuita a presença, segundo Suriani (SILVA, 2015) apontou, do episódico e do melodramático, elementos tradicionalmente identificados ao gênero folhetim que perderam espaço após a revisão do texto. Também seria possível observar, a partir dos excertos analisados no capítulo anterior, que Machado de Assis diminuiu a extensão do texto, tornando-o mais denso ao excluir diálogos e operar o discurso tendo em vista a presença da voz dos personagens na voz narrativa por meio de um emprego mais frequente do discurso indireto livre: fatores que teriam colaborado para atenuar o aspecto didático da narração então presente no periódico, aumentando a complexidade formal do romance em livro. Vale lembrar que as variantes de uma versão para outra englobam desde uma mudança na estrutura narrativa – por exemplo, no deslocamento dos capítulos iniciais da obra –, até mudanças de uma vírgula ou ponto final no meio de um parágrafo. Resultado de uma provável insatisfação de Machado, esse trabalho minucioso com a configuração do texto revela a importância atribuída pelo escritor ao plano de construção formal da obra, reavaliada por ele em seus detalhes mínimos.

Na apreciação crítica de *Quincas Borba*, parece ser significativo que tal instabilidade que observamos existir na publicação dos folhetins, e que gerou as variantes entre a versões da obra, esteja presente no interior do romance, atingindo seus componentes de uma maneira mais acentuada na versão em livro. No que se refere aos personagens, somos levados a acompanhar a inconstância psíquica deles, com seus devaneios, motivações e cálculos inconfessos. Nesse

[45] Segundo Walter Benjamin, com a "consolidação da burguesia", a imprensa se tornou importante instrumento para que se difundisse a informação, uma "forma de comunicação" que, até então, "nunca havia influenciado decisivamente a forma épica": a informação é "tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance" (BENJAMIN, 1994, p. 202). Curiosamente, "romance", "informação" e "crise" são termos fundamentais para compreendermos o processo de escrita e alguns dos elementos internos da composição de *Quincas Borba*.

aspecto, o representante máximo das incongruências internas é o protagonista, que vivencia uma profunda crise, cuja interioridade se estilhaça. A sua fragmentação psíquica em vários momentos atinge a narração, possibilitando, por sua vez, a criação, pela voz narrativa, de ambiguidades, ironias e paródias.

Em *Quincas Borba*, na observação das consciências dos personagens, o emprego do discurso indireto livre ajudou a manter a narração dentro do caráter cotidiano da vida, abordando o personagem em um instante de privacidade – como quando Rubião mata formigas na janela do seu quarto –, ou em situações de interação social, servindo, por exemplo, para captar algum pensamento oculto. Embora esses momentos não tragam por si mesmos transformações consideráveis no enredo, eles parecem se tornar significativos na medida em que possibilitam ao leitor perceber contradições entre a reflexão do ser acerca de sua própria condição, calculando o futuro ou revisitando o passado, e a prática ou renúncia dos atos. Por outro lado, nesse encontro consigo, as próprias aspirações dessas interioridades seriam questionáveis enquanto "individualidades", pois estariam inundadas pelo discurso do "contrato social",[46] justamente numa sociedade cujo estilo de vida se tornava cada vez mais "normalizado" (MURICY, 1988, p. 14). Assim, o desejo de casar de Maria Benedita apareceria minado pela necessidade de inserção social; a voz interior de Sofia, que a incita a vivenciar aventuras amorosas, dialogaria com o discurso cheio de lugares-comuns presente nas ficções de gosto popular, como, de modo mais radical, acontece com Emma Bovary; a ida de Rubião ao Rio de Janeiro encontraria impulso no Humanitismo, teoria filosófica delirante – mas que nem por isso deixa de dialogar com pensamentos científicos daquele século – que lhe inculca a ideia de "arrancar e comer as batatas da capital". O mundo acaba vencendo os anseios dessas interioridades, uma vez que os impulsos são abafados e a vida permanece, mesmo para aqueles que alcançam sucesso econômico ou social, na mediocridade.

Nesse sentido, seria preciso pontuar que o romance não se restringe à sondagem psicológica dos seres. A vida psíquica dos personagens apresenta-se habilmente emaranhada a situações envolvendo o mundo social do Rio de Janeiro das décadas de 1860 e 1870: o interesse presente no contrato do casamento, nos jogos da política e dos salões, e a força do capital na interferência dos rumos da sociedade revelam algumas de suas faces mais controversas na obra, de maneira a se articular e fornecer força expressiva para a investigação interior do ser. Daí a

[46] O termo "contrato social" é de Franco Moretti. O crítico argumenta que haveria, no discurso indireto livre, a criação de uma terceira voz, que não seria nem do personagem, nem do narrador, mas do contrato social (MORETTI, 2003, p. 32).

expressividade da crise psíquica de Rubião, que pode corresponder a planos interpretativos dos mais diversos, mas não necessariamente excludentes: alegórico, como na leitura realizada por John Gledson (2003), ou no seu caráter estritamente humano, revelando uma visão profunda da psique humana.

Da perspectiva da interioridade dos personagens, a narração parece se desenvolver de maneira a expressar artisticamente os motivos e consequências do confronto entre a consciência dos seres e a insuperável violência presente na estrutura social: nesse embate, ora o ser parece sofrer um processo de desumanização, – conforme vimos nas relações empreendidas entre os casais Palha e Sofia, Carlos Maria e Maria Benedita –, ora de marginalização social – de acordo com o que vimos na consideração acerca de Tonica e do pai, major Siqueira. Rubião, protagonista do romance, vivencia tal problemática nos dois sentidos: termina excluído socialmente e, se não se desumaniza, o que parece ser um pressuposto para entrar no jogo social representado no romance, é porque tem a sua condição psíquica deteriorada por uma crise.

Um dos caminhos encontrados para o alto grau de expressão da prosa de *Quincas Borba* estaria na comunicação profícua entre a esfera exterior, da estrutura social, e a esfera interior, dos movimentos operados na consciência dos personagens. E, repetimos, isso seria alcançado, entre outros componentes, por um processo detalhista de estilização, capaz de manter tal interferência recíproca entre o social e individual distante de algo tosco, formulando uma narração que soube tratar habilmente e em matizes a matéria presente no romance, intensificando o aspecto heterogêneo do discurso literário.

Assim, como procurei mostrar, o discurso indireto livre seria um componente estilístico decisivo – embora não o único –, tendo papel fundamental para representar a transformação da visão que temos da interioridade dos seres na relação dinâmica com o mundo. Dentre as inúmeras modificações realizadas por Machado de Assis na reescrita da obra, evidenciamos a preferência pela manutenção ou inserção desse procedimento, o que proporcionou maior realce à focalização na consciência dos personagens, sobretudo do protagonista. Deste modo, defendemos que o escritor manipularia o discurso indireto livre para construir consciências *vivas*, ou seja, complexas na medida em que as situações do enredo motivam pensamentos mutáveis – revelando suas motivações ocultas, vícios e fragilidades que, por sua vez, influenciam em suas constituições interiores. Isso *dificultaria* uma compreensão unívoca dos personagens machadianos, sendo, afinal, difícil dizer quem eles realmente são.

A captação da voz interior de Rubião, que busca "adaptação individual ao mundo reificado", mas que fracassa mediante "o confronto da individualidade consigo mesma" (CHAVES, 1964, p. 66), é instável no desenvolvimento da narração. Na primeira parte do romance, o discurso indireto livre é empregado nas zonas discursivas em torno do personagem muito mais que na parte final, uma vez que ocorreria, de um modo bastante sutil, um distanciamento da voz narrativa em relação ao seu ponto de vista. O protagonista, quando passa a ter momentos de delírio, não é mais visto de "dentro" pelo narrador. Por outro lado, a pesquisa da interioridade de outros personagens ocorre em sentido inverso, predominando na segunda metade da obra, inclusive para assinalar o afastamento do ex-professor do comportamento normalizado.

Deste modo, considerando a nossa questão inicial – como a fragmentação da consciência de Rubião é operada pelo narrador e qual o seu sentido em relação aos outros componentes da obra? –, poderíamos dizer que da perspectiva do desenvolvimento do romance, a passividade de Rubião e sua relativa marginalização da própria narração fazem com que esta, embora migre para a interioridade de outros seres, não revele nenhum personagem capaz de assumir o protagonismo em favor de uma transformação radical no andamento da ação. Haveria, assim, a revelação de um mundo desencantado, violento em relação às individualidades, desumanizador na medida em que não apresenta sinais de resistência ao fato de o "homem ser colocado como instrumento do homem".[47] Por isso, concordamos com Antonio Candido (2011, p. 29), que atribui à obra machadiana

> [...] uma conotação mais ampla, que transcende a sátira e vê o homem como um ser devorador em cuja dinâmica a sobrevivência do mais forte é um episódio e um caso particular. Essa devoração geral e surda tende a transformar o homem em instrumento do homem, e sob este aspecto a obra de Machado se articula, muito mais do que poderia parecer à primeira vista, com os conceitos de alienação e decorrente reificação da personalidade, dominantes no pensamento e na crítica marxista de nossos dias e já ilustrados pela obra dos grandes realistas, homens tão diferentes dele quanto Balzac e Zola.

A função do discurso indireto livre, articulada com outros componentes de *Quincas Borba*, não pressupõe um narrador que desapareça diante dos olhos do leitor, muito embora, com as mudanças na versão em livro, ele tenha se tornado menos digressivo. Ao contrário, o

[47] A expressão é de Antonio Candido (2011, p. 29). O romance está permeado dessa relação que instrumentaliza o homem, calando, assim, a sua humanização diante da vida. O exemplo maior dela parece estar contido na relação entre o casal Palha e Rubião.

narrador formula digressões e chega a se colocar na primeira pessoa, conforme assinalamos na análise do capítulo 99, cujo trecho está no quadro 19. Neste capítulo, assim como em outros excertos, a voz narrativa não teria a intenção de condenar o personagem, uma vez que as interferências não seriam motivadas pela busca de julgamento do comportamento humano, mas de desvelamento. Os jogos com o leitor parecem servir como fonte de escárnio às interioridades representadas – "Não sou eu que o digo, é ele" (*QB*, p. 226) – e como complicadoras da narração, com a presença de um autor implícito blefando por meio de considerações acerca dos artifícios literários empregados.

A voz narrativa também não expõe à conclusão dos personagens acerca do sentido de suas próprias vidas, pois parece evitar o risco de cair no didatismo com uma conclusão acerca das desarmonias da vida, mantendo em aberto as possibilidades interpretativas do texto literário. Essa postura teria como consequência negar uma experiência de leitura baseada no entretenimento. O leitor parece ser provocado a adotar uma postura ativa e de reflexão diante do romance. Assim, a instabilidade verificada no processo de escrita, na oscilação dos pontos de vista durante a narração e na captação – pela via do discurso indireto livre – da interioridade dos personagens, atingiria também o receptor da obra. Este, diante da forma artística apresentada em *Quincas Borba*, teria a sua leitura desestabilizada por uma narração ardilosa que não aponta saídas para algo diferente da destruição do ser que não se enquadra no jogo.

O vazio de sentido a que o leitor é deixado parece corresponder ao nada que coroa Rubião, no penúltimo capítulo do romance:

> Poucos dias depois morreu... Não morreu súbdito nem vencido. Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça - uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas. O esforço que fizera para erguer meio corpo não durou muito; o corpo caiu outra vez; o rosto conservou porventura uma expressão gloriosa.
> - Guardem a minha coroa - murmurou -. Ao vencedor...
> A cara ficou séria, porque a morte é séria; dous minutos de agonia, um trejeito horrível, e estava assinada a abdicação. (*QB*, p. 345-6)

Rubião, em profunda crise psíquica, retorna a Barbacena nos momentos finais de sua vida sem ter arrancado e comido as batatas da capital. Mas não se trata exatamente da derrota desencadeada pela batalha de um herói nobre contra um meio social corrompido. O ex-professor parece estar longe de ser puro e, de certo modo, compartilha da mediocridade – mas sem a malícia – dos outros personagens. Aí estaria outro componente de sua força enquanto um

protagonista contraditório, uma vez que ele revela, em um romance marcado pelo interesse, pensamentos e sentimentos análogos aos de outros personagens: ele visualiza na amizade com um enfermo a possibilidade de enriquecer; ou, em sua consciência, censura um caso extraconjugal entre Carlos Maria e Sofia, embora pretenda ser o amante desta. Por outro lado, no plano das ações, Rubião pouco realiza – para o bem ou para o mal –, permanecendo, de modo geral, no caráter ordinário da sociedade em que vive. Ele revela não apenas a sua passividade na leitura e compreensão do mundo, como também a sua inclinação, comum a outros seres que habitam o romance, em aceitar como verdade determinadas ideias como meio de servirem a seu benefício próprio, respondendo às necessidades da consciência. E o leitor é levado a acompanhar isso como um *processo*, desenvolvido na narração em diálogo com os acontecimentos. No fim, o seu regresso ocorre sem que ele traga consigo algum aprendizado oriundo de um embate com a vida – seja pela via do sucesso, seja pela via da desilusão –, mas alienado, restando-lhe apenas a quimera: "ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas." Assim, no momento de sua morte, cria-se na narração uma atmosfera vacilante, misturando ares de um triunfo ensandecido – "o rosto conservou porventura uma expressão gloriosa", de um momento fúnebre – "porque a morte é séria", e, principalmente, permeada por uma melancolia acerca da vida, que não alcançou um sentido a não ser pela via de uma filosofia ridícula e mal compreendida.

Mas a nota melancólica não é a última. No capítulo de encerramento, como se "a pena da galhofa e a tinta da melancolia" (ASSIS, 2008, p. 625) das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ecoasse na obra, o narrador ironiza o sentimento que o leitor pode ter ao término da narrativa, tratando como "mesma coisa" as "lágrimas" e o "riso" (*QB*, p. 346), e simulando, desta maneira, um ponto de vista que equipara, pela indiferença, todas as coisas. Isso, como já propomos em outros momentos, teria como impacto a retirada do leitor de um possível estado de conforto, colocando-o em alerta para o absurdo que tem diante dos olhos. Trata-se de uma via negativa, sombria e inquietante de lidar com o mundo, mas paradoxalmente expressiva e reveladora. Ao leitor, colocado entre o riso e as lágrimas, parece restar a inquietação diante das possibilidades interpretativas oferecidas pelo romance e das iniquidades entre os homens que o mundo insiste em reafirmar.

Referências

ADORNO, Theodor W. "Sinais de pontuação". In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 141-150.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba – A Estação*. Disponível em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborbaaestacao.htm. Acesso em 1: de mar. 2014

_____. *Quincas Borba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília; Brasília, INL, 1977. 346 p.

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

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem.* São Paulo: Hucitec, 2006. 203 p.

_____. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, comentários, glossário e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. 256 p.

BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação na literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. 322 p.

BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov." In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. – 7 ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Ensaios machadianos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979. 174 p.

CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis". *In*: _____. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 15-34.

_____. "A personagem do romance". *In*: ROSENFELD, A.; CANDIDO, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. *A personagem de ficção.* 12ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 51-80.

CHAVES, Flávio Loureiro. *O mundo social do* Quincas Borba. Porto Alegre: Editora Movimento, 1974. 72 p.

CHEDIAK, Antônio José. "Introdução crítico-filológica". In: ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977, p. 38-102.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

EULÁLIO, Alexandre. "A estrutura narrativa de *Quincas Borba*." In: _____. Livro involuntário: literatura, história, matéria & memória. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 222-227.

GLEDSON, John. "Quincas Borba". In: _____. *Machado de Assis: Ficção e História.* Tradução Sônia Coutinho. – 2.ed. rev. – São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 73-134.

GLEDSON, J; SILVA, A. C. S. "Guia para melhor entender o texto da versão-folhetim de *Quincas Borba*". In: ASSIS, Machado de. *Quincas Borba – A Estação*. Disponível em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborbaaestacao.htm. Acesso em: 1 de mar. 2014.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. – 2ª ed. – São Paulo: Nankin: Edusp, 2012. 464 p.

KINNEAR, John C. "Machado de Assis: to believe or not to believe?". In: The Modern Language Review, Vol. 71, Nº 1 (Jan. 1976), p. 54-65. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3724380. Acesso em: 9 de abr. 2015

LIMA, Luiz Costa. "Rubião, herdeiro e louco". In: _____. *Dispersa Demanda: ensaios sobre literatura e teoria.* Rio de Janeiro: F. Alves, 1981, p. 77-86.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

MEYER, Augusto. "*Quincas Borba* em variantes". In: _____. *A Chave e a Máscara*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964. p. 173-189.

MORETTI, Franco. "O século sério". In: Novos Estudos CEBRAP, tradução de Alípio Correa e Sandra Correa. N.º 65, março 2003, p. 3-33.

MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 144 p.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em "Quincas Borba*" de Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2000. 92 p.

PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2007. 296 p.

RIEDEL, Dirce Cortês. *Metáfora, o espelho de Machado de Assis.* São Paulo: Francisco Alves, 1974. 156 p.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. 240 p.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. *Machado de Assis: do folhetim ao livro*. São Paulo: NVersos, 2015. 288 p.

Obras Consultadas

ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de Literatura.* São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-64.

CARVALHO, Castelar de. "O discurso indireto livre em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos." Disponível em http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/05.htm. Acesso em: 27 de nov. de 2015.

CASTRO, Gilberto de. *Discurso citado e memória: ensaio bakhtiniano sobre* Infância *e* São Bernardo. Chapecó: Argos, 2014. 158 p.

CERQUIGLINI, Bernard. "Le style indirect libre et la modernité". In: Languages, 19E année, nº73, 1984, pp. 7-16. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726X_1984_num_19_73_1162. Acesso em: jan. de 2015.

GLEDSON, John. "*Quincas Borba* – Um romance em crise". In: *Machado de Assis em linha*, ano 4, número 8, dezembro 2011. Disponível em: http://machadodeassis.net/revista/numero08/rev_num08_artigo03.pdf. Acesso em: 3 de jun. 2013

_____. "Machado de Assis e a crise dos quarenta anos". In: *Machado de Assis em linha*, ano 4, número 8, dezembro 2011. Disponível em: http://machadodeassis.net/revista/numero08/rev_num08_artigo02.pdf. Acesso em: 3 de jun. 2013.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas das grande épica*. São Paulo: Duas Cidade; Ed. 34, 2000. 240 p.

SILVA, Ana Claudia Suriani da. "Cinco capítulos dados como perdidos da primeira versão de *Quincas Borba*". Disponível em: http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005-pdfs/seis-capitulos-dados-como-280.pdf. Acesso em: 15 de mar. 2015.

SOARES, Maria Nazaré Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968. 108 p.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo.* São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000. 256 p.