

DOSSIÊ: DUAS CRISES MACHADIANAS

John Gledson

University of Liverpool
Liverpool, Reino Unido

Resumo: Este texto e o que se segue a ele reproduzem, quase sem mudanças, duas conferências que proferi na Universidade de São Paulo, em 10 e 12 de maio de 2011, a convite de Hélio Guimarães e Vagner Camilo, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Agradeço de coração a oportunidade que me deram de expor minhas ideias diante de um auditório tão simpático e estimulante.

As mudanças são mínimas, e insignificantes – não tirei o tom de fala, que faz parte das duas exposições. Apenas acrescentei as referências necessárias e juntei um parágrafo final à segunda conferência, pois a rigor me pareceu que faltava uma conclusão. Será um pouco especulativa, mas como ambas as conferências fazem parte de processos de pesquisa em andamento, até convém que assim seja.

Finalmente, devo dizer que estou planejando juntar às edições excelentes dos textos dos romances e contos expostos no site <www.machadodeassis.net>, criado e organizado por Marta de Senna, da Fundação Casa de Rui Barbosa, o texto completo da versão em folhetins de *Quincas Borba*, junto com uma identificação das citações que só aparecem nessa versão, que são muitas. Isto, para facilitar o acesso a um texto tão interessante e central à evolução do romancista, já que as duas edições da edição da Comissão Machado de Assis são difíceis de achar (e a nossa será mais completa, incluindo o texto da entrega de 15 de abril de 1887, descoberta por Ana Cláudia Suriani da Silva). Devo terminar esse trabalho em maio de 2012, ao mais tardar.

Palavras-chave: *Memórias póstumas de Brás Cubas*; *Quincas Borba*; folhetim; romance; crônica.

DOSSIER "TWO MACHADIAN CRISES"

Abstract: *This text and the following one reproduce, almost unchanged, two lectures I gave at the University of São Paulo, on the 10th and 12th of May 2011, at the invitation of Hélio Guimarães and Vagner Camilo, of the Department of Classical and Vernacular Literature and the Post-graduate Programme in Brazilian Literature. I am most grateful for the opportunity they gave me to expound my ideas in the presence of such a stimulating and generous audience.*

The changes made are minimal, and insignificant – I have not removed the spoken tone, which is an integral part of both texts. I have only added the necessary references, and added a final paragraph to the second lecture, since it seemed to me that it lacked a necessary conclusion. It may be a little speculative, but since both lectures are parts of an ongoing research project, that seems right enough.

Finally, I should say that I am planning to add the complete text of the first, serialised version of Quincas Borba to the excellent editions of the texts of the novels and stories published on the website <www.machadodeassis.net>, created and organised by Marta de Senna, of the Fundação Casa de Rui Barbosa, together with an identification of the quotations which only appear in this version, of which there are many. This is intended to facilitate access to a text which is so interesting and so central to the novelist's development: the two editions of the Comissão Machado de Assis are difficult to find (and ours will be more complete, including the text of the episode published on 15th April 1887, discovered by Ana Cláudia Suriani da Silva). The work for this should be completed by May 2012 at the latest.

Keywords: Memórias póstumas de Brás Cubas; Quincas Borba; serialised novel; novel; newspaper column.

2– QUINCAS BORBA – UM ROMANCE EM CRISE

Quincas Borba – a novel in crisis

Na primeira conferência, tratamos da crise mais célebre da carreira de Machado de Assis, a "crise dos quarenta anos", que envolve a gestação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Papéis avulsos*. Tentamos construir os rudimentos de uma história coerente, que envolvesse vida, literatura e história, e tivemos que avaliar as várias interpretações que já existem sobre o tema. O assunto de hoje, a transição para *Quincas Borba*, quase que não podia ser mais diferente. Este segundo romance da "maturidade" apareceu dez anos após *Memórias póstumas*, em 1891, e deu muito trabalho. As evidências das dificuldades pelas quais Machado passou, na forma da versão em folhetim, publicada ao longo de cinco anos numa revista de senhoras, *Estação*, estão aí para todo mundo ver, mas, considerando o seu fascínio, suscitaram

relativamente pouca curiosidade. Boa parte desse desinteresse talvez se deva a uma subestimação do próprio romance, que atraiu bem menos atenção que *Memórias póstumas* e *Dom Casmurro*. Uma ponta desse *iceberg* de incuriosidade talvez seja um comentário de Harold Bloom, o crítico americano, que no seu livro *Genius*,¹ em que Machado entra como um dos cem melhores escritores de todos os tempos, nos informa, *tout court*, que a narração em terceira pessoa, que caracteriza esse romance, não é o forte de Machado. Para um crítico de tanto renome, acho que é um julgamento vergonhosamente superficial – a gente fica se perguntando se ele realmente leu o romance; mas quando ele louva as traduções recentes de Gregory Rabassa, a suspeita de que ele não leu o romance se torna uma probabilidade. Também é possível que a ligação entre o romance anterior e este, na forma do personagem de Quincas Borba e da doutrina do humanitismo, tenha levado as pessoas a achar que *Quincas Borba* é "apenas" uma continuação de *Memórias póstumas*. A verdade, como veremos, é muito mais complexa.

Qual é essa crise, então? Vamos dar uma olhada nos fatos. A composição de *Memórias póstumas* levou, no máximo, quatro anos. Para chegar à versão final de *Quincas Borba*, em livro, levou mais dez, e ao longo de cinco desses anos, publicou a primeira versão do romance, em forma de folhetim, em *A Estação*. As duas versões do romance têm diferenças fundamentais, já desde o primeiro capítulo, e de fato até o fim. Talvez o hábito de reescrita meio pública que caracteriza alguns dos contos tenha levado Machado a esse novo experimento, mas tenho quase certeza de que se arrependeu da sua decisão de empreender o romance sem planejá-lo mais detalhadamente, porque em dois momentos teve que abandonar a publicação pelo período de quatro ou cinco meses. Por outro lado, não devemos esquecer que não foi até o ponto de abandonar a publicação posterior, como no caso de *Casa velha*: o projeto inicial tinha, deve ter tido, uma consistência e uma necessidade que fizeram com que mudasse muita coisa, mas era mais uma questão, podemos dizer, de realizar um plano que tinha em mente desde o princípio, em forma mais ou menos incompleta. O resultado – acho – é um romance genial, à altura de qualquer dos outros romances do autor.

¹ BLOOM, Harold. *Genius*. New York: Fourth Estate, 2002.

Minha impressão é de que os fatos do caso não são suficientemente conhecidos: brevemente, então, vou expô-los. Nos anos 1950, a Comissão Machado de Assis, estabelecida pela Academia Brasileira de Letras para elaborar uma série de edições críticas das obras de Machado, decidiu publicar como apêndice à edição de *Quincas Borba*, em livro separado, o texto de *A Estação* – o grosso do trabalho, acho, foi feito por Antônio Houaiss, Antônio José Chediak, Celso Cunha, e José Galante de Sousa. Enfrentaram dificuldades enormes: à coleção da revista da Biblioteca Nacional faltavam 29 números; uma busca assídua noutros lugares desenterrou mais alguns, no Instituto Histórico de São Paulo; depois, num depósito da própria Biblioteca Nacional, acharam-se mais. Finalmente, faltavam só quatro, e desses, é muito provável que em dois não se tenha publicado o romance – como veremos, em vários números Machado não entregou a sua fatia semanal, e as evidências internas (da numeração dos capítulos, da perfeita congruência entre o fim de um capítulo e o começo de outro) dão uma certeza de 99% que nesses casos não falta nada. Faltavam então só duas: as entregas de 15 de janeiro e de 15 de abril de 1887 (desta última, de fato, restavam os parágrafos finais).

A Comissão publicou sua edição em 1960, e desde então teve mais uma edição só, em 1977, pela editora Civilização Brasileira. Publicaram o texto inteiro, sem as duas partes que faltavam, claro, e adotaram o critério de pôr em itálico as palavras que coincidem nas duas versões principais, numerando cada parágrafo para maior facilidade de cotejo. Foi um trabalho realmente heroico, um resgate quase total do que talvez seja um dos documentos mais interessantes de toda a história do romance no século XIX, de uma transição (mundial, no caso) do romance que se publicava em folhetim e depois em livro, para o romance que se publicava só, já em forma de livro. Na Inglaterra, por exemplo, é o fim do "*three-decker*" (o romance em três volumes). Como já disse há vinte e cinco anos, em *Machado de Assis: ficção e história*,² o que estarrece é que esta mina tenha sido tão pouco explorada. A situação melhorou desde então, mas fica muito ainda por dizer. Uma boa notícia é que um dos dois números que faltavam, o de 15 de abril de 1877, foi encontrado num sebo paulista, por Ana Cláudia

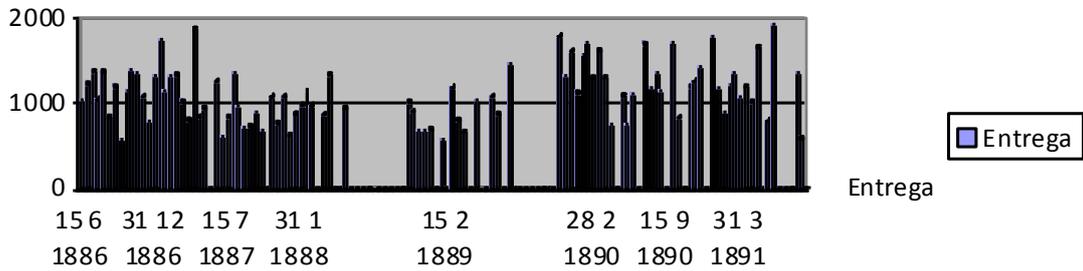
² 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

Suriani, e publicado num excelente artigo.³ Falta, então, só um número, infelizmente correspondente a um dos episódios mais interessantes do livro, os capítulos 44 a 47, do enforcamento do escravo; sabemos apenas, por uma referência no texto posterior, que o que falta é mesmo uma cena – a cena – do enforcamento. É verdade também que está numa seção em que as variantes são poucas, que verossimilmente Machado já tinha escrito quando começou a publicação do romance, mas ainda assim... O mesmo é verdade no caso dos capítulos descobertos por Ana Cláudia, que incluem o episódio (a que voltaremos) de Deolindo, o menino que Rubião salva de atropelamento; neste caso, porém, há diferenças bastante interessantes, na divisão dos capítulos, por exemplo. Até muda a idade do menino Deolindo, que de "dois anos, se tanto" passa a ter "três ou quatro anos" – um caso simples, creio, de "dessentimentalização", coerente, aliás, como ocorre em muitos detalhes, com o tom apropriado dos dois tipos de publicação, de folhetim e de livro.

A quantidade de material, de diferenças grandes e pequenas entre as duas versões, é monumental, e a dificuldade de "distinguir o bosque por entre as árvores", como dizemos em inglês, de chegar a conclusões gerais entre tanto detalhe, é enorme, e estou longe de pretender ter chegado a esse ponto ideal. Porém, não quero abandonar a empreitada por completo hoje. Vamos ver se conseguimos vislumbrar alguns aspectos mais abrangentes dessa complexa verdade.

Há, porém, dois outros assuntos, ligados entre si, sem conhecimento dos quais é difícil, se não impossível, chegar a alguma conclusão. O *primeiro* é melhor ilustrado pelo gráfico abaixo, que alinha as entregas pela ordem de publicação, e dá o tamanho de cada uma (i.é., o número de palavras que contém):

³ SILVA, Ana Cláudia Suriani da. Some unknown chapters of the first version of *Quincas Borba* serialized in *A Estação*. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *The author as plagiarist: the Case of Machado de Assis*. *Portuguese Literary & Cultural Studies* 13/14, Fall 2004 / Spring 2005, University of Massachusetts Dartmouth. p. 419-434.



Os espaços ou intervalos, é claro, correspondem às datas em que não se publicou nada. Saltam aos olhos os dois intervalos, o primeiro de cinco meses, entre maio e outubro de 1888, e o segundo, de quatro, entre julho e novembro de 1889. Nota-se também, o que é mais significativo, que entre esses dois intervalos compridos, não só há mais vácuos que o normal, mas também as entregas são bastante mais curtas que o costumeiro, que seria de mais ou menos mil palavras, julgando pelas primeiras. Este gráfico tem limitações, claro, e talvez até seja suscetível de melhoras. Por exemplo, quando realmente estava desesperado, Machado recheava seu dever quinzenal com matéria que nunca deve ter contemplado incluir no livro, e que deve alinhar entre a prosa mais chata que produziu, em qualquer época da vida. O melhor (ou pior) exemplo é uma descrição, quase ilegível de tão tediosa, de um dos comensais do Rubião, Sarmiento, funcionário público parasitário, que espera, trocando pernas, para que Rubião desça e possam comer. Enquanto isso, Rubião fica indeciso sobre o que fazer com a carta, com o sobrescrito da mão de Sofia, que o carteiro deixara cair: "Dentre muitos alvitres: abrir a carta e lê-la; – devolvê-la à dona, – mandá-la entregar ao destinatário, – dá-la ao próprio marido, – queimá-la, – guardá-la fechada consigo, – Rubião escolheu o último. Este continha todos os outros em si; não fazia mais que adiar a solução." Esta passagem tem mais de mil palavras, e na verdade podia, devia ter sido omitida inteira – e no romance final, desapareceu sem deixar marcas. A conclusão a que o leitor chega é que quem está adiando a solução é o *autor*, que não pode fazer com que Rubião saia da sua indecisão, alimentando o tempo todo os seus ciúmes, a suspeita de que Carlos Maria

e Sofia são amantes. Veremos que essa indecisão ou incerteza – do autor – até certo ponto, e em suas manifestações mais óbvias, é a explicação mais verossímil dos intervalos longos.

Isto me leva ao *segundo* assunto: ambos os intervalos são muito importantes, é claro, e tenho certeza de que estão intimamente conectados – isto é, que a crise que os produziu é a mesma crise, que Machado pensava ter resolvido em 1888, mas que continuou a atormentá-lo até fazê-lo parar de novo, em julho do ano seguinte. Neste ponto, tinha uma ideia de como solucionar os problemas em vários níveis, o enredo, a narração, os personagens, a loucura de Rubião inclusive, e quando começou de novo em novembro de 1889, tinha em boa parte reescrito o que escrevera até então. A evidência mais contundente disso vem de um fato na aparência simples: quando parou, em julho de 1889, parou no capítulo CXXII, e agora recomeça no capítulo CVI – e este capítulo CVI, no qual vira para o leitor e o acusa de calúnia, como se pensasse, com Rubião, que Sofia e Carlos Maria são amantes, continua sendo 106 na versão em livro.⁴ Há, de fato, bastantes casos de numeração errada na versão "A", mas são explicáveis, ou por erro dos tipógrafos (erros facilitados pelo uso de números romanos), ou, sobretudo na última parte do livro, por uma política do autor de incluir trechos que já sabia que excluiria do romance, mas ao mesmo tempo de manter uma numeração que sabia ser a definitiva.

Antes de tratar do romance diretamente, vou dar uma breve olhada no que se tem escrito sobre o assunto, que é pouco, mas que não é desinteressante. Quando saiu a edição de 1960, houve apenas, me parece, uma reação que estivesse à altura da questão, um artigo, "*Quincas Borba* em variantes", de Augusto Meyer.⁵ É muito interessante, cheio de observações agudas, mas comete um erro sério – o de tratar a versão "A" como se fosse um livro completo, e não uma obra em processo, na qual aspectos cruciais do romance mudaram, sobretudo no capítulo 106. Um passo decisivo foi dado por um machadiano britânico, John Kinnear, em 1976, num artigo chamado "Machado de Assis, to believe or not to believe", e que infelizmente nunca foi traduzido.⁶ Kinnear aponta

⁴ Para facilitar e compreensão, os capítulos da versão de folhetim vêm em romano (CVI...) e os da versão final, em arábico (106...)

⁵ MEYER, Augusto. *Quincas Borba* em variantes. In:_____. *Textos críticos*. Seleção e introdução de João Alexandre Barbosa. São Paulo; Brasília: Perspectiva; INL, 1986. p. 339-353.

⁶ KINNEAR, J. C. Machado de Assis: to believe or not to believe. *Modern Language Review*, 71 (1976), p. 54-65.

para a mudança capital do capítulo 106, que atribui a uma alteração na posição do narrador do romance, sempre na terceira pessoa, é claro, mas que muda de confiável para não confiável. Na primeira versão, acompanhara abertamente as suspeitas de Rubião, ficando claro para o leitor que são infundadas; agora, decide que o leitor chegou a uma conclusão errada, logrado pelas mesmas coincidências que enlouquecem Rubião. Segundo Kinnear, isto queria dizer que devia ter reescrito a primeira parte do livro em parte para induzir a esse resultado, em que o leitor é enganado, ludibriado. O argumento tem muito de verdade, e devo confessar que, durante anos, supunha que era totalmente correto, embora por alguma razão me deixasse vagamente incomodado.

Esse incômodo veio à tona quando orientava a tese de Ana Cláudia Suriani sobre as duas versões, que já foi publicada como livro.⁷ Ela afirma, creio que com toda a razão, que o problema desse argumento é que nos apresenta uma versão irreal da experiência de ler, não a primeira, mas a *segunda* versão, a definitiva. Muitos, talvez a grande maioria dos leitores provavelmente nunca pensa que as suspeitas do Rubião são verdadeiras: os dois, Carlos Maria e Sofia, flertaram, é claro, mas já no capítulo 76, por exemplo, fica claro que Carlos Maria murchou, e que o entusiasmo de continuar a campanha não existe mais. Sem esse impulso, é difícil que o "chocalho de rimas sonoras e delinquentes" deite raízes no espírito do leitor. Isto nos deixa com a conclusão meio paradoxal de que, no capítulo 106, o narrador acusa o leitor de fazer algo que é bem possível que não tenha feito. O paradoxo, como veremos, é explicável, se pensarmos com um realismo um pouco maior acerca do estatuto deste "leitor" a quem o narrador se dirige, que não é exatamente o leitor real, de carne e osso, que tem o livro nas suas mãos.

Devo mencionar, por fim, um livro interessante organizado por Ivo Barbieri em 2003, e intitulado *Ler e reescrever* Quincas Borba.⁸ Nele, Barbieri e cinco alunos tratam de vários aspectos das duas versões, da "reescrita". É um livro corajoso e valioso, um sinal de que o silêncio quase total sobre esse assunto tão fascinante está chegando ao fim, mas espero não ser injusto ao dizer que fica focalizado demais no assunto da narração e da sua confiabilidade – este *parti pris* teórico, como já disse na primeira

⁷ SILVA, Ana Cláudia Suriani da. *Machado de Assis's Philosopher or Dog? From serial to book form*. Oxford: Legenda (Maney Publishing), 2010.

⁸ BARBIERI, Ivo (Org.). *Ler e reescrever* Quincas Borba. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

conferência, não creio que seja dos mais úteis ou práticos para compreender os romances machadianos.

Vamos, então, voltar para o começo – tanto quanto é possível fazê-lo, é claro. O que sabemos das origens de *Quincas Borba*? Parece mais do que provável que alguns elementos deste novo romance estivessem no seu lugar já quando Machado terminou *Memórias póstumas*: notadamente o personagem de Quincas Borba, e a doutrina do humanitismo. Quase no fim desse romance, Quincas vai para Minas, onde fica uns dez meses, e seria bem verossímil que Minas já fosse Barbacena, já que é de Barbacena o tio de quem herda "alguns pares de contos de réis", no capítulo CIX do romance. Tudo isto se encaixa com os eventos da abertura de *Quincas Borba* – Brás Cubas morre pouco depois, em 1869. De fato, o humanitismo encaixa melhor aqui, porque satiriza duas doutrinas, o darwinismo e o positivismo, que fazem parte do "bando de ideias novas" que começaram a disseminar-se no Brasil nessa virada de década, em 1870, mais ou menos.

Mas por que Machado não começou logo essa "continuação"? Problema nenhum, talvez: a quantidade de contos brilhantes, os melhores da sua carreira, e a própria *Casa velha* talvez expliquem. Mas isso não basta: quando começou a escrever, como sabemos de sobra, encontrou grandes dificuldades. Quero ensaiar outra hipótese: ele foi tolhido, ao mesmo tempo que inspirado, pelo poder dos modelos que "determinaram", até certo ponto, sua carreira de romancista – só de romancista, notem bem. Os dois modelos que descrevi na primeira conferência chegavam a um momento crítico, e ambos apontavam para algo ambicioso e novo. O histórico, que focaliza os períodos históricos da ação dos romances, apontava para uma mudança de período, um avanço de fato, para um momento histórico menos estável, em que o fim da escravidão já entrara em debate, com a aprovação da Lei do Ventre Livre. Machado já tinha tentado abordar esse momento, em *Iaiá Garcia*, e até criou uma figura típica do período, Procópio Dias, o especulador que aproveita a Guerra do Paraguai para ganhar muito dinheiro. Mas falta-lhe substância, e fica imbuído da atmosfera pesada e meio moralista do romance. O contraste com Cristiano Palha, de *Quincas Borba*, que também especula com a guerra, entre muitos outros pecados, é flagrante. Com ele, temos um retrato perfeito, em termos psicológicos e sociais, do capitalista em botão, que de aspirante

chega quase a banqueiro, o que, como todos sabemos, para nosso mal, é o ápice do sistema.

Isso nos traz de volta à situação triangular, mais básica e central à carreira machadiana do que a "estrutura" histórica. Até aqui, lembremos, a ênfase da ação, e da narração até, ficou no "estrangeiro", e o "brasileiro caipira" fica sempre em segundo plano. Isto reflete uma realidade histórica, a relativa falta de independência do país nesses anos. Agora, Machado tinha que dar o próximo passo, e inventar um representante do ponto caipira do triângulo, num momento em que essa independência começava e evidenciar-se, mas de uma maneira rudimentar e hesitante.

Quincas Borba talvez seja a encarnação mais completa em toda a obra machadiana do triângulo total, no sentido de que todos os três pontos, o "estrangeiro", a "mulher traiçoeira" e o "caipira", estão lá em toda a sua glória. Temos Palha, o especulador "estrangeiro", o zangão da praça, com as suas ligações com "John Roberts, sócio que foi da Casa Wilkinson, fundada em 1844, cujo chefe voltou para a Inglaterra, e era agora membro do parlamento." Sofia é a mulher sedutora que se junta a ele, no que Roberto Schwarz chama de "Companhia Limitada de malfeitores". O retrato de Sofia parece ter impressionado tanto que um leitor, "amigo e confrade ilustre", queria que ela voltasse no próximo romance, tal qual *Quincas Borba* neste. Machado recusou, alegando no prólogo da terceira edição do romance que "A Sofia está aqui toda." Rubião é o caipira, literalmente, que está lá para ser ludibriado e tosquiado.

O triângulo verossimilmente proporcionou o enredo central, o do herdeiro inopinado preso nas redes estendidas pelo casal, que sente ciúmes de uma mulher que nem é sua, e que finalmente enlouquece nas mãos desse casal. Note-se já que esse enredo, essa situação praticamente impossibilitam uma narração na primeira pessoa, porque nesse caso, ao contrário do que acontece em *Memórias póstumas*, não é possível dar um ponto de vista privilegiado a nenhum dos três. Aí começaram os problemas, que envolveram todos os aspectos do romance: a caracterização, a narração, o tom e o estilo, os detalhes do enredo, e até o elenco dos personagens. Parece bastante possível que uma delas, e uma das mais interessantes, dona Fernanda, só tenha sido inventada, ou tenha revelado a sua necessidade, em 1889. Este é o mato em que o coitado do crítico entra como Rubião, que no encontro com o casal, "mete-se por um mato cerrado, onde lhe

cantam todos os passarinhos da fortuna", e que às vezes, para mudar de metáfora, assemelha-se a esses cubos de Rubik, em que uma mudança numa face afeta todas as outras.

Desde o começo do romance, fica patente que as duas "áreas" que deram mais trabalho ao autor foram a narração e o personagem de Rubião, e nos dois casos, os problemas têm suas raízes na mudança de *Memórias póstumas* para *Quincas Borba*. Pensando bem, era quase previsível que assim seria. Como Roberto Schwarz nos mostrou, a narração no primeiro romance tira sua substância da posição de classe do narrador. Sem ela, quanta substância vai restar? Parece que Machado achava que podia repetir o narrador brincalhão, sterniano, menipeu: o resultado são alguns dos momentos mais desajeitados do folhetim, cujo tom é mais "puxa-saco", podemos dizer, mais obsequioso. Talvez em parte por causa do próprio folhetim, com a sua "intimidade" quinzenal, com muito "nosso" – "o nosso amigo", "o nosso Rubião", que Hélio Guimarães já notou⁹ –, esse tom é ainda presente, a um grau excepcional, até no romance final. Eis aqui um exemplo do folhetim, em que o narrador fica presente, para constrangimento do leitor: uma pessoa "real", mas estranhamente vazia, sem contexto. Está no final do Capítulo XXVIII, que trata do cachorro (as palavras em romano aparecem unicamente na versão folhetinesca):

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

Este "eu" estranho lembra algumas crônicas, onde o cronista fala do tempo que faz, do calor etc., mas lá, naquele contexto temporal preciso e compartilhado, faz sentido; aqui, num romance, dá um incômodo. É um caso extremo, e de fato a mudança entre as duas versões não é tão brusca, mas dá uma ideia da incerteza do autor, que ainda não achara o tom, a relação com o leitor que devia adotar.

Rubião é um assunto fascinante também. Resumindo, creio que no caso dele o fascínio tem duas origens principais: primeiro, ele é diferente dos outros personagens. É

⁹ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Edusp; Nankin, 2004. p. 199-200.

bom assinalar que os outros personagens não apresentaram problemas maiores, ou se apresentaram, Machado já os tinha resolvido antes de publicar seu material. De fato, entre os capítulos 21 e 71 da versão definitiva, mais ou menos, as mudanças são muito poucas – verossimilmente, Machado já os tinha prontos ou quase prontos quando começou a publicação. Palha e Sofia já estão lá, de corpo e alma; mexeu bastante no capítulo do encontro do trem, em parte para enfatizar o contexto econômico e político, e em parte para dar mais espaço e sutileza ao primeiro encontro dos três, mas é só. Um detalhe bonito, no fim do primeiro parágrafo, falando do casal: diz que "abotoaram o guarda-pó, trocaram algumas palavras, baixo". Estas ações, que ficam na fronteira entre a inocência e outra coisa, em que o narrador não se compromete, mas insinua, são uma especialidade do romance. Estes cinquenta capítulos são de uma maestria completa – seu auge talvez seja o capítulo 50, o mais comprido do romance, a conversa entre Palha e Sofia depois da reunião em casa deles e da cantada de Rubião, em que praticamente não existem variantes. Machado aqui é mestre de um realismo ao mesmo tempo tenso e sutil – todo o drama está na tentativa, de parte do Palha, de esconder a essência, que acaba na frase "Mas, meu amor, eu devo-lhe muito dinheiro", a que a mulher reage: "Sofia tapou-lhe a boca e olhou assustada para o corredor". Aí começa tudo, aliás, porque os vaivéns da Sofia, seduzindo ou rejeitando Rubião, que se tornam sistemáticos, explicam-se pelo dilema em que estão presos, mas que conseguem manipular. Os outros personagens praticamente não lhe criam problemas, ou pelo menos eles não ficam visíveis na versão em folhetim.

* * *

Rubião, no entanto, vem de um contexto diferente. Quais problemas Machado teria tido com ele? Uma resposta parcial seria que é outro tipo de personagem, oriundo quase de outro gênero, e que Machado importa para um romance essencialmente realista – de um realismo sutil, sofisticado e irônico, mas enfim, realismo. Rubião, por exemplo, é pouco definido em termos sociais ou de classe. Eis um parágrafo da primeira versão:

Rubião era um desenganado da política. Vivia de ser professor, ofício em que ia já cansado; mas de todas as ambições antigas ficara-lhe uma: a do dinheiro. Antes de ser professor, meteu-se em três empresas, que naufragaram todas; não podendo ser nada, nem ter nada, destinou-se ao ensino, para comer alguma coisa, e morrer em alguma parte.

É uma lista de negativas. Na segunda versão, Machado parece evitar as palavras "não" e "nada":

Regia então uma escola de meninos, que fechou para tratar do enfermo. Antes de professor, metera ombros a algumas empresas, que foram a pique.

Este tom meio seco, as frases as mais curtas possíveis, é muito típico da versão final do romance, e Machado parece tê-lo encontrado aos poucos.

Há outro problema – Rubião não é só um personagem literalmente *déclassé*, e é lógico que isso crie problemas para um romance realista; o papel dele no enredo é, irremediavelmente, *negativo* e *passivo*. Isso constitui uma inversão de um dos enredos clássicos do gênero, a luta entre o jovem arrivista e a cidade, o famoso "*À nous deux maintenant*", de Rastignac no final de *Le père Goriot*, de Balzac, quando olha Paris da colina do cemitério de Père Lachaise. Rubião, homem de meia idade, vem, não para comer as batatas, mas para ser devorado. É, podemos dizer, uma das leis do triângulo, mas que pode ter interferido no modelo genérico que Machado adotava.

E, de quebra, Rubião carrega, e deve ter carregado desde o nascimento do romance no cérebro do seu criador, outra bagagem. Ele representava o Brasil, fato sugerido já por Araripe Júnior na famosa frase "Quem me diz que este personagem não seja o Brasil?" numa resenha do romance. Já sugeri em *Machado de Assis: ficção e história* que o seu nome, Rubião, é uma referência ao café, planta que pertence à família das rubiáceas, e de que dependia, claro, a riqueza do país. Confesso que nunca duvidei dessa identificação: uma leitura atenta de alguns detalhes (uma mudança na idade do nosso herói, para começar) da primeira versão mostra que Machado até mudou a identificação, do país para o regime imperial, entre as duas versões – mudança muito verossimilmente ligada à proclamação da república, em novembro de 1889, pouco antes de Machado recomençar a publicação do folhetim. Outro detalhe meio cômico, que eu

nunca notara, é que Quincas Borba o cachorro, na primeira versão é descrito como "mediano, algo peludo e cor de café"! Talvez Machado tenha alterado isso em função dessa outra mudança, do país para o regime, não sei.

Por essas e outras razões, Rubião não se encaixa muito facilmente dentro do romance, ou, melhor, custava encaixá-lo. Parte da dificuldade consiste em fazê-lo interagir com os outros personagens. Eis aqui um exemplo claro. Quando Rubião recebe a carta de Quincas Borba, escrita do Rio, em que se revela a loucura do amigo ("Sou santo Agostinho" etc.), aparece o médico, e com ele um dilema: devia realmente mostrar-lhe a carta, mas decide não fazê-lo, porque podia perder o legado. No folhetim, fica confuso: "Começou a querer falar alegre, mas as palavras saíam-lhe da boca trôpegas, como desvairadas, alguma coisa que indicava que o conteúdo da carta era azedo." O que é interessante é que o médico não percebe a confusão: "Nada disso o médico adivinhou; viu só que a carta afligiu-o, e tratou de falar de política local [...]". Obviamente, o médico não pode nem adivinhar o conteúdo da carta, porque destruiria o enredo, ou no mínimo traria complicações irrelevantes.

Aqui está a versão final: chega o médico, e pergunta pela carta:

Era aquela?
– É esta, mas...
– Tem alguma comunicação reservada?...
– Justamente, traz uma comunicação reservada, reservadíssima; negócios pessoais. Dá licença?

Dizendo isto, Rubião meteu a carta no bolso; o médico saiu: ele respirou. Escapara ao perigo de publicar tão grave documento, por onde se podia provar o estado mental de Quincas Borba. Minutos depois, arrependeu-se, devia ter entregado a carta, sentiu remorsos. Pensou em mandá-la à casa do médico. Chamou por um escravo: quando este acudiu, já ele mudara outra vez de ideia; considerou que era imprudência; o doente viria em breve, – dali a dias –, perguntaria pela carta, argui-lo-ia de indiscreto, de delator... Remorsos fáceis, de pouca dura.

Rubião está sozinho, mas a indecisão objetiva-se, externaliza-se na pessoa propositalmente inexpressiva do escravo, de maneira minimamente "social". Há outros exemplos em que Machado inventa episódios curtos, isolados, em que Rubião, sozinho, passa por um conflito interno, e manifesta seu "inconsciente" – de fato, Machado lança mão dessa palavra recente, que apareceu em português pela primeira vez na década de

1870. O episódio do enforcamento do escravo, no capítulo 47, talvez seja o mais impressionante: como alguns outros, ele dramatiza a indecisão, que no fim se instala em Rubião como estado permanente, em boa parte por causa dos vaivéns da Sofia, e vira uma personalidade dividida – um esquizofrênico, poderíamos dizer talvez.

Estas dificuldades levaram aos problemas que Machado teve com o enredo, que têm a ver com a indecisão acerca da suposta "infidelidade" de Sofia, que deixou Machado também num estado de indecisão, resolvido finalmente, primeiro pela invenção da Comissão de Senhoras para socorrer as vítimas da epidemia alagoana, e segundo pela invenção de dona Fernanda, que surge da mesma Comissão, e que junta Maria Benedita, a tímida, com Carlos Maria, o narcisista, pondo fim a toda suspeita possível. No fundo, esses problemas, e outros, surgem da negatividade do Rubião, que Machado não pôde resolver sem dar à sua *indecisão* e ao seu *inconsciente* um conteúdo *positivo*. Uma parte dessa solução é a identificação com Napoleão III.

* * *

Melhor que entrar nessa questão, complicada nos seus detalhes, achei que seria muito mais interessante, no resto da conferência, olhar três ou quatro episódios do romance, e da sua composição, para ilustrar como as coisas mudaram em momentos diferentes, para finalmente compor a obra de arte total que é *Quincas Borba*. Vamos considerar, não o enredo, nem a caracterização, mas o tom da narração, e a atitude, filosófica, mas sobretudo social no sentido mais abrangente, que nos transmite, e que Machado só conseguiu plasmar no fim do processo, se não estou enganado, e que caracteriza este narrador em terceira pessoa, muito especial. Uma vantagem disto é que nos traz de volta a alguns temas da primeira conferência – o valor de usar as evidências dos gêneros menores, as crônicas, no caso. Veremos também, em dois exemplos contrastantes, como Machado lidava com as suas "fontes", as obras que citava ou usava para criar seu romance.

O primeiro exemplo vem do capítulo 117 (em ambas versões), isto é, depois da reescritura de 1889, do capítulo 106. É a história da velha e da choupana em chamas, e é um comentário à Comissão de Senhoras, que leva não só ao casamento de Maria

Benedita, como também à ascensão social e comercial, na aparência fácil e quase inevitável, de Palha e Sofia. Sigo a edição da Comissão Machado de Assis: como nessa edição, as palavras em itálico constam do folhetim e do livro. As palavras em redondo constam só do folhetim:

A história do casamento de Maria Benedita é curta; e, posto Sofia a ache vulgar, vale a pena dizê-la. Bom é advertir que, se não fosse a epidemia das Alagoas, Maria Benedita não chegaria a casar jamais, pois a nenhum outro homem amaria; assim o pensava, ao menos. Não vamos, porém, tão longe; admitíamos só que não casaria com ele, se não fosse a epidemia das Alagoas. Consequência: as catástrofes são úteis, e até necessárias. Os exemplos históricos são tais e tantos, que encheriam o resto do livro, sem proveito para o leitor, que os sabe de cor. Mas, caso ignore um contozinho que ouvi em criança, aqui lho dou em duas linhas. Ardia uma velha choupana na estrada; a dona, sentada sobre uma pedra, chorava o desastre, sem forças para tais. Passa um homem ébrio, vê o incêndio, vê a mulher, pergunta-lhe se a casa era dela.

– É minha, sim, meu senhor; é tudo o que eu possuía neste mundo.

– Dá-me então licença que acenda ali o meu charuto?

O padre que me contou isto emendou a texto, com certeza pois não é preciso estar embriagado, para acender um charuto nas misérias alheias. Bom padre Chagas! – Chamava-se Chagas. – Padre mais que bom, que assim me incutiste por muitos anos essa ideia consoladora, de que ninguém, em seu juízo, faz render o mal dos outros; não contando, esta outra: – o respeito que aquele bêbado tinha ao princípio da propriedade, – a ponto de não acender o charuto sem pedir licença à dona das ruínas. Tudo ideias consoladoras. Bom padre Chagas!

Podem ver, pelas mudanças, que Machado, até nesta parte final do romance, "retesou" a sua prosa, e tirou qualquer ressaibo de sentimentalismo: omitiu também um apelo supérfluo ao leitor. Mas a história é idêntica. É curioso que apareça duas vezes nas crônicas: uma, um resumo curto apenas, numa crônica de 1885, da série "Balas de estalo". Muito mais interessante é o segundo caso, que é de "Bons dias!" de 30 de março de 1889, menos de um ano antes da primeira publicação do nosso capítulo. O que interessa é que o padre Chagas, com a sua emenda, a embriaguez do sujeito do charuto, não consta da crônica, e em consequência a "contra-emenda" do narrador ("Não é preciso estar embriagado para acender um charuto nas misérias alheias"), também não. Mas não é só. A própria crônica tem um contexto que aponta para uma mensagem do romance: a bondade, o altruísmo, não passam de sentimentalismo em face da realidade

econômica, que é de exploração. O assunto são dois casos, um em Santos, o outro em Pernambuco, em que desastres públicos (epidemias, secas) tinham causado uma alta nos preços de víveres básicos. Opondo-se a um artigo moralista da *Gazeta de Notícias*, Machado diz:

E o homem acendeu o cigarro na calamidade particular. Mas os dois casos são diferentes; no de Santos rege a lei econômica, e contra esta não há quebrar a cabeça. Diremos, por facécia, que é acender dois ou três charutos na calamidade pública; mas em alguma parte se hão de acender charutos. Ninguém obsta a que se vendam as galinhas por preço baixo, ou até por nada, mas então é caridade, bonomia, desapego, misericórdia – coisas alheias aos princípios e às leis que são implacáveis.

Aqui está a origem do padre Chagas. O tom irônico e cínico do romance refinou-se lentamente, e em conjunção com o enredo – a Comissão e a personagem de dona Fernanda são, de certa maneira, o fecho de ouro da sua construção. Esta senhora, de fato, tão bondosa em aparência que enganou a maioria dos críticos, é outra que acende charutos nas desgraças alheias, só que os dela são mais refinados que os de Sofia, como convém a tão "conspícua dama".¹⁰

* * *

Meu próximo exemplo vem do capítulo 90, publicado na última entrega antes da primeira interrupção longa na publicação, quando era o capítulo XCV. Copiei a passagem inteira, e podem ver que na primeira parte há exemplos excelentes do que chamei de "retesamento" da prosa, limpando, encurtando, dessentimentalizando. Mas vou concentrar-me na segunda parte, onde, pelo contrário, Machado acrescenta bastante, e muda coisas óbvias. Por que transforma o passarinho em cigarra? Por que cita uma das fábulas mais famosas de La Fontaine? Por que faz isso sem mesmo identificar La Fontaine, chamando-o, um pouco obscuramente, de "o Homero gaulês"? E, sobretudo, por que troca as palavras à citação, "emendando o texto", como ele mesmo diz,

¹⁰ Cf. J. C. KINNEAR. The role of Dona Fernanda in Machado de Assis' novel *Quincas Borba*. *Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, 1966/67. p. 118-30.

mudando-lhe drasticamente o sentido? "São muitas perguntas a um tempo", citando o narrador noutra passo. Vamos por partes.

Versão A (31 de maio de 1888)	Versão C (1899)
<p>CAPÍTULO XCV</p>	<p>CAPÍTULO 90</p>
<p>– Não, não podia ser ela.</p> <p>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 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. Um doze tinham ficado esmagadas pelo dedo do Rubião.</p> <p>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.</p>	<p>– Não, não podia ser ela.</p> <p>Vestiu o colete, e foi abotoá-lo diante de uma das janelas, que dava para os fundos, no momento em que uma caravana de formigas ia passando pelo peitoril. Quantas vira passar outrora! Mas desta vez, nunca soube como, pegou de uma toalha, deu dois golpes, atropelou as tristes formigas, matando uma porção delas. Talvez alguma lhe pareceu "boa figura e bonita de corpo". Logo depois arrependeu-se do ato; e realmente, que tinham as formigas com as suas suspeitas? Felizmente, começou a cantar uma cigarra, com tal propriedade e significação, que o nosso amigo parou no quarto botão do colete. Sôôôô... fia, fia, fia, fia, fia, fia... Sôôôô... fia, fia, fia, fia... fia...</p> <p>Oh! precaução sublime e piedosa da natureza, que põe uma cigarra viva ao pé de vinte formigas mortas, para compensá-las. Essa reflexão é do leitor. Do Rubião não pode ser. 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. Pobres formigas mortas! Ide agora ao vosso Homero gaulês, que vos pague a fama; a cigarra é que se ri, emendando o texto:</p> <p><i>Vous marchiez? J'en suis fort aise.</i> <i>Eh bien! mourez maintenant.</i></p>
<p>CAPÍTULO XCVI</p>	<p>CAPÍTULO 91</p>
<p>Com um pouco de filosofia, teria Rubião agradecido à natureza a precaução sublime e piedosa de pôr um passarinho vivo ao pé de doze formigas mortas, para</p>	<p>Soou a campainha de jantar; Rubião compôs o rosto, para que os seus habituados (tinha sempre quatro ou cinco) não percebessem nada. Achou-os na sala de</p>

compensá-las. Mas aquele homem era avesso a cogitações profundas. Acabou de abotoar o colete, e desceu à sala de visitas, onde o esperavam três habituados; tinha sempre de dois a cinco, ao jantar.	visitas, conversando, à espera; ergueram-se todos, foram apertar-lhe a mão, alvoroçadamente. Rubião teve aqui um impulso inexplicável, – dar-lhes a mão a beijar. Reteve-se a tempo, espantado de si próprio.
--	---

Na primeira versão, Machado tira uma moral um tanto trivial e insignificante da justaposição do passarinho e das formigas mortas – mais um exemplo da *gaucherie* da versão folhetinesca. É tão trivial que quase sentimos que há outra possibilidade escondida aqui, mas que Machado não sabe como introduzi-la. Ele tem um problema sério. Rubião é um "ignaro", "avesso a cogitações profundas". Um dos problemas que teve, não só com Rubião, é que quando quer dar uma outra dimensão ao texto, "filosófica", com uma das citações de que era mestre absoluto, não tem a quem atribuí-las; antes tinha Brás, homem culto, agora não há nada disso. No começo, até, tentou ignorar o problema, com alguns resultados grotescos – no capítulo equivalente ao primeiro, por exemplo (que na primeira versão não começava o romance, era o vigésimo), Rubião imagina um "idílio piscatório" à Bocage na enseada de Botafogo, que na versão final, felizmente, ele reduz a uma simples canoa – ou isso, ou o narrador tem que intervir, o que pode levar a uma dessas baixas da força elétrica do texto, que já experimentamos.

Por essas e outras, ele não quer arcar com a responsabilidade do comentário, ao menos abertamente. A solução é genial – atribuí-lo ao leitor! "Essa reflexão é do leitor. Do Rubião não pode ser." Essa "criação" de um leitor imaginário, controlado pelo narrador para os seus próprios fins, não é original, claro – é muito frequente, por exemplo, nos romances do século XVIII, que Machado lera com muita atenção; ele até cita um dos melhores e mais sistemáticos nesse sentido, o *Tom Jones* de Henry Fielding, de 1749. As origens, no caso, importam bem menos que a função desse leitor no romance como um todo: sobretudo, no momento chave, no capítulo 106, quando vira para esse mesmo leitor e nega a sua responsabilidade para com o próprio enredo. Aqui, culpa todo mundo (menos ele mesmo), inclusive a costureira, que mora na rua da Harmonia: "a culpa é da costureira – não lhe faltaria casa mais para o centro da cidade,

se quisesse deixar a agulha e o marido", isto é, se quisesse prostituir-se! Para mim, esta descoberta nos fornece uma interpretação do passo crucial do capítulo 106: esse leitor que o narrador interpela e acusa de ingenuidade é um leitor fictício *já criado por ele*, não o leitor real, que, provavelmente, não se identificou com as suspeitas de Rubião.

Vamos para a citação do fim do capítulo. Como disse, o "Homero gaulês" (assim chamado por alguns críticos franceses do século XIX, Taine e Sainte-Beuve, por exemplo, é La Fontaine, o famoso fabulista do século XVII). Muita gente saberia que os dois versos citados são uma "emenda", melhor dizer "distorção", dos versos finais de "La Cigale et la fourmi", "A cigarra e a formiga", a primeira fábula do primeiro livro das *Fábulas*. Conta a história conhecida da formiga que trabalha o verão inteiro, enquanto a cigarra só canta; quando vem o inverno, a formiga recusa-se a ajudar a cigarra, que agora não tem o que comer. Ela diz o seguinte: "*Vous chantiez? J'en suis fort aise. / Eh bien! Dansez maintenant.*" A moral é aparentemente simples: se quisermos ficar seguros, temos que ser providentes, e trabalhar.

O que nos interessa, claro, é que Machado vira tudo isso pelo avesso: as formigas é que são as vítimas, as mortas, enquanto a cigarra – que não é nada difícil associar com Sofia, com a sua canção (até esse detalhe Machado melhorou entre as duas versões, imitando melhor o trilo do inseto) – "é que se ri". Nesse mundo, o mundo do romance, o trabalho não traz segurança, e os que não trabalham podem muito bem cantar o ano inteiro. É um novo exemplo, um pouco mais ousado até, do que fez com padre Chagas – a moral não é nada "moral", mas, junto com a "cooptação" do leitor, dá uma nova distância ao narrador, enquanto Machado estabelece os alicerces da sua posição olímpica, já implícita, embora imperfeitamente realizada, na primeira versão. Pensem na seguinte frase, uma das minhas preferidas de toda a obra do autor. Falando de Sofia, já no capítulo XXXIV da primeira versão, diz o seguinte: "Não a façamos mais santa do que é, nem menos." Ou na última frase do romance: "... Eia! chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens."

* * *

Venho ao meu exemplo final, que é um pouco mais especulativo, mas que tem a vantagem de incluir um dos momentos mais significativos do romance, os famosos capítulos 6 e 7, onde Quincas Borba expõe a doutrina do humanitismo, *e que não estavam na primeira versão* – o que quer dizer que o mote "Ao vencedor as batatas" também não estava. Na verdade, o que Machado faz é elaborar um humanitismo feito à medida do Rubião, o "ignaro", mas não só – é um humanitismo à altura *deste romance*.

Uma questão em que ainda não toquei, mas que é fascinante, é a das fontes do romance. Novamente, acho, como o salto entre um projeto e outro era grande, Machado precisava de material que calhasse ao seu projeto, e sabia como achá-lo. Uma dessas fontes é sem dúvida um romance de segunda ordem, de Alphonse Daudet, publicado em 1877, *Le Nabab*. Este romance estava na biblioteca de Machado, e a semelhança do tema – o rico arrivista que vem à capital e é tosquiado – explica facilmente a escolha. O primeiro a notar isto foi, que eu saiba, Augusto Meyer, e há um artigo interessante, se bem que um pouco insatisfatório, sobre o tema¹¹. Machado gostava de usar ficções menos sofisticadas que as suas. Outro caso é o de Mme. Craven, que tratei num capítulo de *Por um novo Machado de Assis*. Também, *Le Nabab* é, curiosamente, uma diatribe contra o regime do Segundo Império de Napoleão III, que Daudet conhecia por dentro.

Vou citar só um trecho curto desse longo romance, e da parte quase ilegível hoje em dia, de tão sentimental – a gente entende por que Daudet foi chamado de "O Dickens francês". No quinto capítulo, encontramos a terrível família Joyeuse, que é pobre e feliz. Mas é nessa parte do romance que Machado achou aquilo de que precisava. O pai, M. Joyeuse, é homem de "*féconde, étonnante imagination*", e um dia, passa por ele "*une lourde charrette de blanchisseuse*", com, de um lado, uma criança precariamente pendurada. Ele grita "*l'enfant, prenez garde à l'enfant*", mas o carro continua andando. Aí, sua imaginação toma conta dele: "*le drame commencé dans son esprit continuait à s'y dérouler, avec mille péripéties... L'enfant était tombé... Les roues allaient lui passer dessus... M. Joyeuse s'élançait, sauvait le petit être tout près de la*

¹¹ LOPES, Maria Angélica Guimarães. O banquete da vida: *Quincas Borba* e *O nababo*. In:_____. *A coreografia do desejo: cem anos de ficção brasileira*. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 19-32.

mort; seulement le timon l'atteignait lui-même en pleine poitrine et il tombait baigné dans son sang."¹² Etc., etc.

Não é preciso um conhecimento muito detalhado de *Quincas Borba* para ver aonde vou. Aqui, muito verossimilmente, está a origem do episódio de Deolindo, no capítulo 60, em que Rubião salva uma criança da morte debaixo das rodas de um carro. Quanto ao núcleo, sim, acho que não podemos duvidar que Machado se inspirou no *Nabab*, mas, o que é muito característico, infalível de fato, ele também transformou esse núcleo numa outra coisa. Não é mais uma cena imaginária – pelo contrário, é real –, na qual Rubião tem o papel de herói, mas de um jeito curiosamente *inconsciente*, instintivo. O episódio serve mais tarde, também, para Camacho, que exagera e enfeita os acontecimentos em *A Atalaia* – podemos dizer que acende o charuto dele no (quase) desastre alheio... O que me interessa, porém, é o destino dessa vinheta, que obviamente teve em Machado ressonâncias nunca contempladas por Daudet. O episódio do romance, cuja primeira versão devemos às pesquisas de Ana Cláudia Suriani, de fato mudou em relação ao folhetim. Cito um parágrafo que foi omitido, para que possam ver o quanto o drama foi encurtado, minimizado, reduzido a uma ação só, completamente dessentimentalizado. (Novamente, as palavras em itálico são as que foram mantidas na versão final.)

– *Deolindo!...bradou a pobre mulher.*

Rubião ouviu o grito primeiro; depois é que viu o perigo. Tudo foi rápido. O carro vinha já sobre a criança. Rubião correu ao meio da rua, bradou ao cocheiro que parasse. A criança, tendo ouvido a mãe, ia a voltar para ela, mas deu com o carro, atarantou-se e caiu. O cocheiro refreou os animais, mas a marcha em que vinha não permitia fazê-los parar de súbito. Então o nosso amigo deitou a mão com força ao freio de um deles, e com a outra pegou do menino, que já estava entre as patas de ambos. Podia ser envolvido por eles, mas conseguiu salvar a criança.

A mãe, quando o recebeu das mãos do Rubião, não podia falar; estava pálida, trêmula. (Cap. LXII)

¹² "O drama começado no seu espírito continuava a se desenvolver lá, com mil peripécias... A criança caíra... As rodas iam passar em cima dele... M. Joyeuse precipitava-se, salvara o pequeno ser já próximo da morte; somente a lança o atingiu no peito, e caía banhado no seu próprio sangue." (Tradução minha.) A citação pode encontrar-se na edição Pléiade das obras de Daudet, Vol. II, p. 543-44.

Pode ser que algum leitor se tenha dado conta que isto não é o fim desta imagem. Vamos para um trecho, que não foi adaptado, porém inventado para a segunda versão (o livro de 1891), do capítulo 6: a explicação que Quincas Borba dá do humanitismo para o "ignaro" Rubião, que, como já disse, só consta do livro, e apareceu pela primeira vez em 1891. Lembrar-se-ão da cena grotesca que ele utiliza para ilustrar seu "argumento" – o episódio da sege que matou a avó dele. O dono da sege tem fome: "almoçara cedo e pouco. Dali pôde fazer sinal ao cocheiro; ele fustigou as mulas para ir buscar o patrão. A sege no meio do caminho achou um obstáculo e derribou-o; esse obstáculo era minha avó". Parece bastante verossímil que seja uma nova transformação, via Deolindo, da cena original de Daudet, desta vez, não só sem sentimentalidade, mas de um grotesco hilário, cômico e cínico: "Bolha não tem opinião". Obstáculo não tem opinião.

Tudo isso pode parecer especulação, embora eu espere que tenha uma espécie de justeza poética, que ilumine um pouco a estrutura do romance e da sua possível composição. Para os que acreditaram até agora, vou juntar mais uma especulação. No fundo disso tudo, talvez exista uma imagem de um poema francês do século XIX, muito famoso, um dos mais famosos de Victor Hugo, "*À Villequier*", cujo assunto é a morte trágica da sua filha Léopoldine, que morreu afogada. Numa das crônicas de "A Semana" (23 de outubro de 1982), em que fala de acidentes de bonde, Machado diz: "Quando um grande poeta deste século perdeu a filha, confessou, em versos doloridos, que a criação era uma roda que não podia andar sem esmagar alguém": em francês: "*Que la création est une grande roue / qui ne peut se mouvoir sans écraser quelqu'un*".¹³ É a expressão séria, talvez, quem sabe, originária, dessa imagem, que foi criando ecos no livro inteiro.

Referências:

BARBIERI, Ivo (Org.). *Ler e reescrever Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

BLOOM, Harold. *Genius*. New York: Fourth Estate, 2002.

¹³ O poema está em *Les Contemplations*, de 1856.

GLEDSON, John. *Machado de Assis – ficção e história*. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Paz e Terra, 2003

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Edusp; Nankin, 2004. p. 199-200.

KINNEAR, J. C. Machado de Assis: to believe or not to believe. *Modern Language Review*, 71 (1976), p. 54-65.

_____. The role of Dona Fernanda in Machado de Assis' novel *Quincas Borba*. *Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, 1966/67. p. 118-30.

LOPES, Maria Angélica Guimarães. O banquete da vida: *Quincas Borba e O nababo*. In: _____. *A coreografia do desejo: cem anos de ficção brasileira*. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 19-32.

MEYER, Augusto. *Quincas Borba em variantes*. In: _____. *Textos críticos*. Seleção e introdução de João Alexandre Barbosa. São Paulo; Brasília: Perspectiva; INL, 1986. p. 339-353.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. Some unknown chapters of the first version of *Quincas Borba* serialized in *A Estação*. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *The author as plagiarist: the Case of Machado de Assis*. *Portuguese Literary & Cultural Studies* 13/14, Fall 2004 / Spring 2005, University of Massachusetts Dartmouth. p. 419-434.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. *Machado de Assis's Philosopher or Dog? From serial to book form*. Oxford: Legenda (Maney Publishing), 2010.

John Gledson é professor emérito da Universidade de Liverpool, na Inglaterra. Publicou *Machado de Assis: ficção e história* (1986, 2. ed. em 2003), *Machado de Assis: impostura e realismo* (1991) e *Por um novo Machado de Assis* (2006). Editou três volumes de crônicas de Machado de Assis (*Bons Dias!* [1989, 3. ed. em 2008], *A Semana 1892-1893* [1996] e, em parceria com Lúcia Granja, *Notas Semanais* [2008]), e preparou duas antologias dos contos do mesmo escritor (*Contos: uma antologia* [1999] e *50 Contos de Machado de Assis* [2007]). Recentemente, publicou uma edição de *Papéis avulsos* pela Companhia das Letras/Penguin, com notas de Hélio Guimarães. Traduziu vários livros do português para o inglês, entre eles *Dom Casmurro* e *Um mestre na periferia do capitalismo*, de Roberto Schwarz. E-mail: <jgledson@liv.ac.uk>