

GOGOL, MATRIZ DE *QUINCAS BORBA**

No livro *Machado de Assis*, de Eugênio Gomes, encontra-se um artigo que, apesar de muito convincente, não recebeu a atenção merecida na fortuna crítica de *Quincas Borba*. Como comprovou Gomes, o "Diário de um louco" foi umas das fontes de Machado para a definição da temática e de alguns elementos do enredo de *Quincas Borba*:

Exatamente como ocorre no "Diário de um louco", no romance brasileiro à idéia fixa de caráter amoroso junta-se pouco depois a da megalomania imperial, com Rubião transfigurado em Luís Napoleão, imperador da França, sendo interessante salientar a circunstância de que a mulher, por quem ambos suspiram tão estranhamente, tem o mesmo nome: Sofia. Coincidência?¹

O objetivo deste artigo é investigar o papel desempenhado pelo conto "Diário de um louco" de Gogol na construção criativa do romance *Quincas Borba* de Machado de Assis, levando a discussão de Eugênio Gomes um pouco mais adiante. Mostrarei que o conto russo serviu ao mesmo tempo de matriz e contra-exemplo narrativos para *Quincas Borba*. Gomes comprovou que, no "Diário de um louco", Machado encontrou a temática da megalomania imperial, da personificação do cão e o nome de Sofia. Veremos que o escritor brasileiro opta, no entanto, por um narrador em terceira pessoa ao invés da forma do diário ou do narrador em primeira pessoa, para retratar, sob vários prismas narrativos, uma rede de relações interpessoais muito mais intrincada e ao mesmo tempo muito menos hierárquica do que a sociedade representada por Gogol.

* Este artigo foi originalmente publicado na revista *Santa Barbara Portuguese Studies*, volume VII, p. 153-170.

¹ GOMES, Eugênio. "Machado de Assis e Gogol". In: _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958. p. 120-121.

Mas antes vejamos as edições de contos de Gogol que circulavam no Brasil na época de Machado, em uma das quais o escritor brasileiro certamente leu o "Diário de um louco".

Traduções do "Diário de um louco" disponíveis no Brasil no século XIX

Machado possuía em sua biblioteca uma antologia de contos de Gogol traduzida para o alemão: *Altväterische Leute und andere Erzählungen von Nikolas W. Gogol*, Deutsch von Julius Meixner, Collection Spemann, Stuttgart, Verlag von W. Spemann, (s.d).

Esse volume se encontra no levantamento da Biblioteca de Machado publicado por Jean Michel-Massa na década de sessenta, e que foi recentemente revisado por Glória Vianna.² O volume é dado, no entanto, como perdido pelos dois pesquisadores. Pude verificar em um outro exemplar que o "Diário de um louco" ("Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen") foi realmente publicado nessa antologia: é o último conto e ocupa as páginas 191-218.

Sabemos que Machado lia e escrevia fluentemente em francês. Não podemos no entanto afirmar o mesmo com toda certeza em relação aos seus conhecimentos do alemão. Francisca de Basto Cordeiro nos informa em sua curta biografia, *Machado de Assis na intimidade*, que o escritor estudava alemão com o grupo de João Ribeiro, Capistrano de Abreu e José Veríssimo.³ Além disso, há citações em alemão pela obra de Machado, muito menos numerosas, no entanto, do que as em francês. Um exemplo se encontra na crônica de *Bons Dias!* de 11 de maio de 1888, citação esta que foi tirada do jornal da colônia alemã do Rio de Janeiro, o *Rio-Post*.⁴ Talvez nunca venhamos a saber se Machado lia fluentemente nesse idioma. Não podemos no entanto duvidar de que o escritor brasileiro tinha um

² Cf. JOBIM, José Luís (org.). *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks: Academia Brasileira de Letras, 2001.

³ "(Machado de Assis) aderiu ao grupo de João Ribeiro, Capistrano de Abreu e José Veríssimo que denodadamente enveredaram pelo estudo do alemão, depois de aplicar-se ao do inglês com o professor Alexander, com quem, em solteira, minha Mãe e as irmãs mais velhas o haviam aprendido" (CORDEIRO, Francisca de Basto. *Machado de Assis na intimidade*. 2. ed. revista pela autora. Rio de Janeiro: Pongetti, 1965. p. 53.

interesse especial pela língua, literatura e filosofia alemãs. É o que a sua biblioteca comprova. Encontram-se lá 27 títulos entre originais e traduções para o alemão, de um total de 718 livros. Há, por exemplo, um dicionário H. Michaelis português-alemão, livros de poesia de Heine e Schiller, obras jurídicas de Bismarck e históricas de Alfred Klaar. Muitas delas foram publicadas pela mesma editora da antologia dos contos de Gogol, a Verlag von W. Spemann, de Stuttgart. Há ainda várias obras científicas, filosóficas e da literatura alemã em tradução.⁵

Se Machado não pôde ler o "Diário de um louco" no exemplar de sua biblioteca, o escritor certamente teve acesso a uma outra edição de contos de Gogol disponível na época em tradução para o francês. Como nos esclarece Eugênio Gomes:

Não somente essa obra [*Almas Mortas*], como as demais de Gogol, já corriam, nesse tempo, pelos canais franceses. *Almas mortas*, numa tradução lançada em 1859, mas já em 1845, Louis Viardot, com o auxílio de Turgenev, havia trasladado para a sua língua as narrativas: "Tarass Bulba", "O diário de um louco", "Viy" e outras, publicadas em um volume".⁶

Trata-se da antologia *Nouvelles Choisies*, Paris, Hachette, cuja primeira edição foi publicada em julho de 1845. Pude verificar numa edição de 1853 com título homônimo que o conto "Les memoires d'un fou" é o primeiro da coletânea, ocupando as páginas 3-42. A edição possui ao todo três narrativas: além de "Les mémoires d'un fou", "Une ménage d'autrefois" e "Le roi des gnomes". Também encontramos nesse volume o prefácio de Viardot, em que se explicam a escolha dos contos e as circunstâncias em que foi realizada a tradução:

Fait à Saint-Pétersbourg, ce travail m'appartient moins qu'à des amis qui ont bien voulu me dicter en français le texte original. Je n'ai rien fait de

⁴ *Bons Dias! Crônicas (188-1889)*, edição, introdução e notas de John Gledson, São Paulo: Editora da UNICAMP, Editora Hucitec, 1990, pp. 57-59. Ver especialmente a nota 6, página 58.

⁵ Cf. MASSA, Jean-Michel. "A biblioteca de Machado de Assis", e VIANNA, Glória. "Revendo a biblioteca de Machado de Assis", ambos em JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*, cit., p. 69-75, 125, 272.

⁶ GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*, cit., p. 116-117. O nome completo do conto é "Viy ou le roi de Gnomes".

plus que des retouches sur les mots et les phrases; et si le style est à moi en partie, c'est à eux seuls qu'est le sens. Je puis donc promettre au moins une parfaite exactitude. Nous avons toujours suivi la règle que Cervantes donne aux traducteurs, et que je m'étais efforcé précédemment d'appliquer à ses oeuvres: "Ne rien mettre, et ne rien omettre".⁷

Segundo Helmut Stolze, a tradução foi feita em 1843 durante a estada de Louis Viardot, e os dois amigos eram Gedeonov e o já citado Turgenev.⁸ É muito provável que a edição de 1845 possuísse mais contos do que a de 1853. Nesta não foi publicada, por exemplo, a narrativa "Tarass Bulba", a que Eugênio Gomes se refere, como já vimos, e que foi minuciosamente descrita por Saint-Beuve, em sua resenha na *Revue des Deux-Mondes*:

Les autres nouvelles du volume nous offrent moins d'intérêt que celle de "Tarass Bulba"; elles montrent la variété du talent de M. Gogol, mais je regrette que, pour un premier recueil, on n'ait pas pu choisir une suite plus homogène et plus capable de fixer tout d'abord sur les caractères généraux de l'auteur: le critique se trouve un peu en peine devant cette diversité de sujets et d'applications.⁹

Talvez o interesse de Machado por Gogol tenha sido despertado pelas resenhas publicadas sobre o autor russo na *Revue des Deux-Mondes*, periódico que o escritor brasileiro provavelmente folheava com regularidade, e que era lido por algumas de suas personagens: Sofia, por exemplo. Segundo Stolze, o artigo de Saint-Beuve citado acima é o primeiro na França sobre Gogol. É o que o próprio Saint-Beuve nos dá a entender ao afirmar que: "avant la traduction que publie M. Viardot, il est douteux qu'aucun Français eût jamais lu quelqu'une des productions originales de M. Gogol; j'étais dans ce cas comme tout le monde".¹⁰ Na resenha de Saint-Beuve, Machado não teria encontrado, no entanto, os elementos do "Diário de um louco" aproveitados para a composição de *Quincas Borba*. Como o crítico francês considera "Tarass Boulba" a narrativa mais interessante da

⁷ VIARDOT, Louis. "Préface". In: GOGOL, Nicolas. *Nouvelles choisies*. Paris: Hachette, 1853. p. V-VI.

⁸ Sobre a qualidade e fidelidade da tradução de Viardot ao original de Gogol, ver STOLZE, Helmut. *Die Französische Gogolrezeption*. Wien und Köln: Böhlau Verlag, 1974. p. 18.

⁹ SAINT-BEUVE. "Revue littéraire: nouvelles russes, par M. Nicolas Gogol". *La Revue des Deux-Mondes*, Nouvelle Série, XII, 1845. p. 889.

coletânea, ele dedica a maior parte da resenha à descrição desse conto. Saint-Beuve nem chega a citar todos os contos. Na verdade, a única outra narrativa a que se refere é "Un ménage d'autrefois", pelo contraste que apresenta com "Tarass Boulba": uma história "qui peint la vie monotone et heureuse de deux époux dans la Petite-Russie, est pourtant d'un contraste heureux avec les scènes dures et sauvages de Boulba" (Saint-Beuve, *Revue*, 1854, p. 889).

Consultei ainda dois outros artigos publicados na *Revue des Deux-Mondes* que tratam de Gogol, entre outros escritores russos.¹¹ O autor do primeiro, Charles Saint-Julien, não lhe dedica muito espaço, porque seu interesse reside em estudar a obra de Solohoupe. Gogol entra com Pouchkine e Lermontoff no apanhado introdutório sobre a literatura russa realista. Os comentários a respeito de Gogol tratam de aspectos da obra em geral e de seu lugar na literatura russa: "Nicolas Gogol se distingue des écrivains de son pays par une puissance d'analyse et de création à laquelle la pensée moscovite s'est rarement élevée".¹² Saint-Julien menciona o "Diário de um louco", ao citar o crítico russo Miloukouff:

Pouchkine abandonna la société par égoïsme, Lermontoff la maudit par désespoir, Gogol pleure sur elle et souffre. Ses souffrances sont d'autant plus vives, qu'il les dérobe sous le manteau du rire, tantôt bruyant, maladif et nerveux, tantôt calme, paisible et empreint d'une ironie serene. Tel on voit dans la dernière partie des "Souvenirs d'un fou"... [sic] (Saint-Julien, *Revue*, 1851, p. 70)

Prosper Mérimée é o autor do outro artigo consultado. O crítico reconhece o valor da obra de Gogol: "il ne lui manque peut-être qu'une langue plus répandue pour obtenir en Europe une réputation égale à celle des meilleurs *humoristes* anglais".¹³ Quando lemos seu julgamento a respeito do "Diário de um louco", percebemos no entanto que sua opinião pessoal sobre Gogol é de veras depreciativa:

¹⁰ SAINT-BEUVE, "Revue Littéraire: Nouvelles russes, par M. Nicolas Gogol", *La Revue des Deux-Mondes*, Nouvelle Série, XII, 1845. p. 883-884.

¹¹ Nikolai Gogol é, na verdade, um autor russo de origem ucraniana.

¹² SAINT-JULIEN, Charles de. "La littérature en Russie, Le comte W. Solohoupe", *La Revue des Deux-Mondes*, Nouvelle Période, XII, 1851. p. 70.

¹³ Prosper Mérimée, "La littérature de Russie. Nicolas Gogol", *La Revue des Deux-Mondes*, XII, Nouvelle Période, XII, 1851. p. 631.

"L'Histoire d'un fou" [sic] est tout à la fois une satire contre la société, un conte sentimental et une médico-légale sur les phénomènes que présente une tête humaine qui se détraque. Je crois l'étude bien fait et fort graphiquement dépeinte, comme dirait M. Diafoirus, mais je n'aime pas le genre: la folie est un des ces malheurs qui touchent, mais qui dégoûtent. (Mérimée, *Revue*, 1851. p. 631)

Os comentários dos três críticos chamam atenção para aspectos importantes da obra de Gogol em geral: por exemplo, para a sátira social e seu caráter pessimista, além de associar o escritor russo aos humoristas ingleses, tão apreciados por Machado. Saint-Julien e Mérimée encontram no "Diário de um louco" características (positivas ou negativas) representativas da obra de Gogol a que tiveram acesso em tradução. Nenhum dos dois críticos chega, no entanto, a abordar minuciosamente os elementos do enredo do conto. Mérimée aponta para o duplo caráter "sentimental" e "médico-légale" da narrativa, presente também em *Quincas Borba*. Porém, uma vez que "a sugestão proveniente do 'Diário de um louco' abrangeu mesmo o tema principal do romance", como bem nos mostra Gomes, não bastaria que Machado tivesse lido os artigos na *Revue des Deux-Mondes* para se apropriar da temática da megalomania, da personificação do cão e do nome de Sophie (Gomes, 1858, p. 118-119). A intertextualidade entre as duas narrativas é tão grande, que não podemos duvidar de que Machado tenha tido acesso ao texto do conto em uma das traduções disponíveis no seu tempo.

Pouco importa, para os fins deste trabalho, se o escritor brasileiro leu Gogol em alemão ou em francês, apesar das diferenças que as duas traduções apresentam. Entre as que pude perceber, numa comparação superficial, está a opção, na tradução da mesma passagem, em uma pela forma do diálogo e na outra pelo discurso indireto. Para este estudo, basta-nos a constatação de que os elementos do enredo do conto permanecem inalterados de uma tradução para outra, como pude confirmar, mesmo que a linguagem da tradução francesa me pareça um pouco simplificada. Além disso, a forma do diário foi conservada em ambas. É verdade que, na francesa, não encontramos a data de uma entrada do diário, a do dia 25. Mas trata-se antes de um pequeno lapso editorial: falta a data, mas não o texto, que foi assim incorporado à entrada do dia anterior, de "Le janvier de la mème

année qui est venu après le février." Uma diferença importante entre as duas traduções está nos nomes próprios, entre eles os das personagens. O nome de Sofia, no entanto, não se altera do francês para o alemão. Encontra-se nas duas traduções na forma francesa: Sophie, o que prova mais uma vez que Machado poderia ter lido o conto em qualquer uma das duas línguas.

O enredo

O "Diário de um louco", como o próprio título indica, é um conto na forma de diário escrito por um louco. Popritchine é um amanuense que se bate contra a burocracia rígida e impessoal do regime opressor de Nicolau I. A sua tarefa consiste em copiar documentos e apontar os lápis do diretor de sua repartição. Quando o diário se inicia (3 de dezembro), já se acentuam na personagem os primeiros sinais da loucura. A personagem detalha seus esforços para se tornar o noivo de Sophie, filha do diretor, porém sem sucesso. A sua posição social não lhe permite fazer a corte à filha do seu chefe. Popritchine sente-se superior aos seus colegas e os despreza. Ele se considera um homem de atividade intelectual e sensibilidade literária. Tem confiança de que atingirá uma posição social superior e de que, assim, conquistará Sophie.¹⁴

Popritchine fica sabendo que a cachorrinha de Sophie, Medgi, não só fala, mas também escreve cartas a uma outra cachorrinha de nome Fidèle. A curiosidade pelo conteúdo das cartas leva o herói a roubá-las. Ele passa a transcrever para o seu diário alguns excertos com informações sobre Sophie. Através das cartas, o herói acredita poder penetrar na vida privada da moça. Medgi escreve: "Je suis prête à te faire part de tout ce qui se passe dans notre maison. Je t'ai déjà dit que quelques mots du principal personnage, que Sophie appelle papa. C'est un homme très-étrange". E a curiosidade de Popritchine se aguça: "Ah! Voyons, voyons, que dit-elle de Sophie. Oh! oh! rien, rien, silence. Continuons". Através das cartas, o protagonista descobre que Sophie o despreza ("Sophie ne peut jamais s'empêcher de rire quand elle le regarde") e que está de casamento marcado com um cavalheiro da corte: "Sophie est folle de lui; papa très-content [...] la noce se fera

bientôt, car le papa veut absolument marier sa fille à un général, ou bien à un gentilhomme de la chambre, ou bien à un colonel militaire".¹⁵

Depois de sofrer essa última frustração, a loucura da personagem adquire todos os seus contornos. No dia 5 de dezembro, Popritchine anota no seu diário que leu no jornal a notícia de que o trono da Espanha estava vago. Gogol está se referindo à disputa na sucessão de Fernando VII, que morreu em 1833. Popritchine fica perplexo ao saber que não há um sucessor para o trono espanhol e acredita que o verdadeiro rei estaria vivendo incógnito em algum país estrangeiro. Em abril 43 2000 (as datas do diário ficam confusas a partir dessa entrada), o herói está convencido de ser ele mesmo o sucessor do trono da Espanha. Após assumir definitivamente a identidade de Fernando VIII, Popritchine corta seu uniforme militar e faz dele um manto real, sob o qual pode finalmente aparecer em público. A personagem é levada para um hospício, mas pensa estar no Palácio Real Espanhol. Popritchine acredita ter caído nas mãos da Inquisição quando é submetido a um inquérito e a banhos de água fria. Na última entrada do diário, a personagem declara que não suporta mais a tortura. Implora por salvação e para ser transportado por uma *troika* aos braços de sua mãe, onde poderá se livrar da perseguição.

O caleidoscópio narrativo de *Quincas Borba*

Enquanto estratégia narrativa, na ausência de um narrador de terceira pessoa, as cartas possibilitam o acesso à vida privada de Sophie e às opiniões de personagens que pertencem a uma rede de relações sociais da qual Popritchine não participa, por causa da sua posição na hierarquia social. Nós, enquanto leitores, temos assim acesso não somente ao ponto de vista do herói, mas também ao ponto de vista de Medgi e Sophie, mesmo não passando as cartas de um produto da imaginação de Popritchine. As opiniões de Medgi e Sophie são o desdobramento da voz do herói, um sinal de sua loucura.

Machado não optou, como Gogol, por narrar *Quincas Borba* na forma do diário, nem na primeira pessoa, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*.

¹⁴ A grafia dos nomes próprios vem como na tradução em francês.

Nem mesmo escolheu um narrador participante, como o de *Casa Velha*. Seu objetivo em *Quincas Borba* não era contar uma história do ponto de vista de uma personagem. Machado optou por um narrador em terceira pessoa, para poder multiplicar, como num caleidoscópio, as perspectivas narrativas. Limite-me a dois exemplos da primeira metade do romance, mas que são de fato muito importantes, porque é em torno deles que Machado constrói a trama romanesca, ou seja, a rede de suspeitas entre as personagens a respeito dos dois supostos *affairs*: de Sofia com Rubião, e de Sofia com Carlos Maria.

O escritor privilegiou no fluxo da narrativa dois *social gatherings*: a reunião na casa de Palha, na qual Rubião convida Sofia para fitar o Cruzeiro; e o baile na casa de Camacho, em que Sofia dança por mais de 15 minutos com Carlos Maria. Em torno desses dois acontecimentos, o narrador construirá uma intrincada rede de suspeitas entre as personagens, através da revelação das múltiplas impressões que cada uma guardou do mesmo evento.

Do capítulo 34 ao 50, o narrador vai tratar da reunião em Santa Teresa, na casa de Sofia. Na cena do jardim, Rubião "chamou aos olhos de Sofia as estrelas da terra, e às estrelas os olhos do céu" e pede à moça "que, todas as noites, às dez horas, fitasse o Cruzeiro, ele o fitaria também, e os pensamentos de ambos iriam achar-se ali juntos, íntimos, entre Deus e os homens".¹⁶ Sofia considera o comportamento do mineiro ultrajante, mas disfarça, porque o próprio marido havia lhe dito que deveriam tratar o mineiro com "atenções particulares" (cap. 50, p. 165). Já no seu quarto, depois de que todos os convidados se retiraram, ela compara Rubião com o diabo: "Então o diabo também é matuto, porque ele pareceu-me nada menos que o diabo. E pedir-me que a certa hora olhasse para o Cruzeiro, a fim de que as nossas almas se encontrassem?" (cap. 50, p. 164). Palha, no entanto, não poderá romper as relações com Rubião, como quer a mulher, porque lhe deve muito dinheiro:

– Mas, meu amor, eu devo-lhe muito dinheiro.
Sofia tapou-lhe a boca e olhou assustada para o corredor.

¹⁵ "Les mémoires d'un fou", *Nouvelles choisies*, 1853. p. 21, 22, 25, 26.

¹⁶ *Quincas Borba*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1975. cap. 39, p. 147; e cap. 41, p. 149. Todas as citações de *Quincas Borba* serão feitas a partir dessa edição.

– Está bom, disse, acabemos com isto. Verei como ele se comporta, e tratarei de ser mais fria... Nesse caso, tu é que não deves mudar, para que não pareça que sabes o que se deu. Verei o que posso fazer" (cap. 50, p. 168).

Durante a reunião, Dona Tonica foi a primeira a suspeitar do suposto romance entre Rubião e Sofia: "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 freqüentes e menos demorados, fenômeno que lhe pareceu explicável, pelas cautelas naturais da situação. Podia ser que se amassem..." (cap. 37, p. 145). Em casa, falando sozinha, a solteirona jura vingança e ameaça contar tudo ao Palha: "Conto-lhe tudo, – ia pensando – ou de viva voz, ou por uma carta... Carta não; digo-lhe tudo um dia, em particular" (cap. 43, p. 153). O Major Siqueira também poderia ter percebido alguma coisa, suspeita Rubião: "A luz do fósforo deu à cara do major uma expressão de escárnio, ou de outra cousa menos dura, mas não menos adversa. Rubião sentiu correr-lhe um frio pela espinha. Teria ouvido? Visto? Adivinhado? Estava ali um indiscreto, um mexeriqueiro?" (cap. 42, p. 151).

Os capítulos de 69 a 78 tratam do baile na rua dos Arcos, na casa de Camacho, a propósito dos anos da mulher. Mais uma vez o narrador irá pormenorizar as impressões que as personagens envolvidas na trama guardaram da festa, a partir das quais se constrói a suspeita do *affair*, desta vez, entre Sofia e Carlos Maria. Rubião "começava a crer possível ou real uma idéia que o atormentava desde muitos dias. Agora, a conversação dilatada, os modos dela..." (cap. 70, p. 196-197). Maria Benedita, que ama Carlos Maria em segredo, se dá conta de que sua prima é um obstáculo nos seus planos de conquista da atenção do rapaz. Na manhã seguinte, ela acorda com a idéia de voltar para a roça. A moça rói-se de ciúmes – o que Sofia não percebe – e insinua que a prima gosta de dançar para ter um homem apertando-lhe o corpo: "E porque não havia de polcar e valsar também?", pergunta Sofia. "Não gosto que um homem me aperte o corpo ao seu corpo, e ande comigo, assim, à vista dos outros. Tenho vexame." (cap. 87, p. 203).

O pequeno conflito entre as duas personagens se desfaz quando Sofia fala dos planos de Palha em casar a prima na corte. Sofia não revela, no entanto, que o noivo almejado é Rubião, o que faz com que a roceira conclua erroneamente que o pretendente é

o próprio Carlos Maria e que ela era o assunto das longas conversas entre Carlos Maria e Sofia durante o baile. A verdade, no entanto, é que ninguém no baile, além de Sofia e Carlos Maria (e, é claro, do narrador e do leitor), pôde escutar a conversa entre o casal dançante. Carlos Maria disse a Sofia um galanteio: "O mar batia com força, é verdade, mas o meu coração não batia menos rijamente; – com esta diferença que o mar é estúpido, bate sem saber porquê, e o meu coração sabe que batia pela senhora" (cap. 69, p. 195). O leitor ficará sabendo que Sofia acreditou piamente nas palavras mentirosas de Carlos Maria. O rapaz confessa mais tarde, para si mesmo, que foi tolo ao inventar que tinha passado a noite na praia em frente à casa de Sofia: "Que diabo me mandou dizer semelhante cousa?" (cap. 75, p. 202).

Vemos que Machado utiliza um narrador em terceira pessoa para criar um quadro da interação entre as personagens durante esses dois eventos sociais e, ao mesmo tempo, focalizar as impressões que cada personagem, individualmente, guardou do mesmo quadro. Os diferentes pontos de vista correspondem, por conseguinte, às figuras simétricas do caleidoscópico que constantemente se alternam à medida que o narrador muda o ângulo a partir do qual o mesmo evento é refratado. O narrador desta forma é quem efetua o movimento de rotação do caleidoscópico.

Não se trata aqui de polifonia no sentido do termo segundo Bakhtin. Polifonia se refere a uma posição do autor em relação às personagens que, segundo Bakhtin, foi inventada por Dostoiévski. Bakhtin acredita que Dostoiévski conseguiu libertar suas personagens da visão unificadora do autor, ao abrir mão da sua visão privilegiada. Bakhtin escreve que "Dostoiévski never retains any essential 'surplus' of *meaning*", ou seja, o campo de visão do autor não atravessa ou colide com o campo de visão e atitudes das personagens.¹⁷ O autor não emite *a priori* nenhuma informação essencial que seja inacessível ao herói até um dado momento, em relação, por exemplo, às suas experiências passadas ou futuras. Ele nunca sabe mais do que o herói sabe de si mesmo ou sobre outras personagens em um dado momento, porque se priva do campo de visão onisciente e auto-encerrada. Dostoiévski escreve sobre pessoas que são realmente representadas como livres,

porque o autor abre mão do "surplus" essencial da sua visão e coloca-se no mesmo nível que as suas personagens. A última palavra não pertence ao autor nem muito menos se baseia em uma informação que o herói não vê ou não entende, ou em algo localizado fora da consciência do herói. O resultado é a criação de uma multiplicidade de vozes conflitantes. Nos romances de Dostoiévski, segundo Bakhtin,

the major characters and their worlds are not self-enclosed and deaf to one another; they intersect and are interwoven in a multitude of ways. The characters do know about each other, they exchange their 'truths', they argue or agree, they carry on dialogues with one another (including dialogues on ultimate questions of world view). (Bakhtin, 1984. p. 73)

No caso de *Quincas Borba*, os pontos de vista das personagens adquirem dialogicamente sentido na visão unificadora do autor, que estrutura o romance do ângulo de uma terceira pessoa não participante. Algumas personagens podem possuir uma visão um pouco mais ampla e refletirem sobre sua posição na rede social de que participam, ou sobre as outras personagens. É o caso dos manipuladores Palha e Camacho, que tiram proveito da ingenuidade de Rubião, para tentar se manter no mesmo patamar ou subir mais um degrau na escalada social. Mas eles nunca chegam a ser livres, como as personagens de Dostoiévski. Nem mesmo os mais ambiciosos percebem que fazem parte de uma grande engrenagem que exemplifica o Humanitismo. O Humanitismo seria, assim, o "surplus" adicionado por Machado sobre a visão das personagens, do qual Bakhtin acredita que Dostoiévski conseguiu se desvencilhar em seus romances. A única personagem que ouviu falar de Humanitas é Rubião, através das lições do próprio Quincas Borba. No auge de sua lucidez, o mineiro dá sinais de ter finalmente entendido a teoria: "– 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" (cap. 18, p. 126-127). Rubião não percebe, no entanto, que a teoria admite a reversibilidade da situação. Quando desce "de Barbacena

¹⁷ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, edited and translated by Caryl Emerson, introduction by Wayne C. Booth, London, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. p. 73.

para arrancar e comer as batatas da capital", o herói não se dá conta de que vai ser usado pelos que se dizem seus amigos. A metáfora só voltará a ser repetida no final do romance, quando o farrapo Rubião já se encontra de volta em Barbacena. O estado mental do herói não nos deixa nenhuma dúvida sobre a penetração e clareza com que ele pronuncia a frase cunhada pelo filósofo. Ao invés de provar que Rubião compreendeu profundamente a ironia do seu destino, serve antes como mais uma atestação de sua insanidade. O leitor percebe a ironia, devido ao contraste fortuito entre o estado de decadência e a megalomania imperial de Rubião.

Ao contrário de Rubião e das outras personagens, o leitor tem acesso não só aos diversos prismas narrativos, mas também ao "*surplus*" do Humanitismo, podendo facilmente relacionar a trajetória de todas as personagens, em conjunto, com a teoria do filósofo que dá nome ao livro. O leitor pode perceber que o Humanitismo funciona como elemento unificador do enredo, que explica e conecta simultaneamente todos os episódios e destinos das personagens em uma só rede intrincada de causas e efeitos. Como autor, Machado toma proveito da sua posição exterior para justapor, unificar e dar sentido ao todo do romance a partir do seu campo de visão privilegiado, o qual nenhuma personagem compartilha.

Vemos então que o leitor sabe muito mais do que todas as personagens; eu diria que tanto quanto o narrador. É por isso que eu discordo do argumento de J. C. Kinnear a respeito da mudança que ocorre na posição do narrador de uma versão para a outra de *Quincas Borba*.¹⁸ Segundo Kinnear, o narrador de *Quincas Borba* passou, da primeira para a segunda versão, de *reliable* para *unreliable*. Essa mudança não ocorre porque a confiabilidade do narrador está intrinsecamente ligada ao modo como Machado constrói a trama romanesca, e que não muda do folhetim para o livro. Em ambas as versões, o leitor é colocado, como no teatro, na posição de espectador e não é enganado em relação à trama do romance. Para que o leitor acredite na história do *affair* entre Carlos Maria e Sofia (e, conseqüentemente, na história do cocheiro), ele teria que limitar o seu campo de visão ao de Rubião e ignorar os vários prismas narrativos, gerados pela exposição do ponto de vista

das outras personagens. Kinnear acredita que as várias cenas que envolvem o *affair* a partir do capítulo 76 deixam o leitor em dúvida até o capítulo 106, "when he is as much the victim as is Rubião". Machado no entanto não mudou seu método. Ele ainda constrói a narrativa sob o prisma das várias personagens, revelando inclusive que as preocupações de Sofia já não mais se concentram em Carlos Maria e Rubião. Ela agora sonha com a sua projeção social por intermédio da Comissão de Alagoas.

Desde alguns dias não pensara em outra cousa. Às vezes, à noite, antes do chá, parecia dormir na cadeira de balanço; não dormia, fechava os olhos para considerar-se a si mesma, no meio das companheiras, pessoas de qualidade. Compreende-se que este fosse o assunto principal da conversação; mas, Sofia tornava de quando em quando ao presente amigo. (cap. 92, p. 220-221)

Sofia não despreza Rubião. Ela ainda o trata com atenções particulares, como lhe havia pedido o marido no capítulo 50. Mas nada além disso, porque o casal se ancora agora em diretores de banco e damas da nobreza, para alcançar não só os fins monetários, mas também o prestígio necessário para entrar na alta roda social. Na primeira versão, a insistência do narrador na suspeita de Rubião se explica pela necessidade de manter o suspense e adiar a resolução do conflito. Foi um recurso utilizado pelo escritor para manter a trama envolvente antes de encontrar uma solução para o impasse narrativo do romance. Quando reescreve o texto, Machado transforma o desdobramento dessas cenas repetitivas em mais um sinal do desenvolvimento galopante da loucura de Rubião, manifestada aqui na forma de paranóia.

O objetivo de Machado ao construir um caleidoscópio narrativo é sobretudo realista. Ele cria um retrato perfeito da natureza complicada das relações entre indivíduos: há um grande abismo entre o que as personagens são e pensam de fato, e o que elas representam ser em sociedade. Um resultado disso é que as personagens não conhecem umas às outras verdadeiramente, nem no interior dos casais, como Palha e Sofia, e Dona Fernanda e

¹⁸ J. C. Kinnear, "Machado de Assis: to believe or not to believe?". *Modern Language Review*, 71: 1 (1976, Jan), p. 54-60.

Teófilo. Além disso, uma vez que as personagens guardam impressões diferentes do mesmo acontecimento, a multiplicidade de visões passa a ser mais importante do que o acontecimento em si. Percebemos que estamos a um passo de *Dom Casmurro*, no que diz respeito ao tratamento de Machado da relação entre o fato real e o fato imaginado.¹⁹

A habilidade narrativa de Machado em *Quincas Borba* (e, por conseguinte, a dimensão universal do romance) reside na capacidade de revelar através da multiplicação das perspectivas a verdadeira natureza das relações entre indivíduos: como as personagens de ficção, os próprios homens só conhecem uns aos outros parcialmente. No jogo das relações sociais, todos vestem uma máscara. Rubião talvez seja a exceção que comprova a regra. A sua sinceridade anda lado a lado com a loucura, o que nos leva a concluir que, para a sociedade retratada no romance, a sinceridade é um sinal de sandice.

Uma sociedade em mutação

Machado construiu em seu romance uma rede de relações sociais muito mais intrincada e ao mesmo tempo muito menos hierárquica do que a sociedade retratada por Gogol. Já vimos que Popritchine, herói do conto russo, é um amanuense que se bate contra a burocracia rígida e impessoal do regime opressor de Nicolau I. Machado, por sua vez, representa, nas palavras de John Gledson, uma "sociedade em mutação", dominada pelo comércio e não mais pelas relações da burguesia detentora de terra (Gledson, 2003. p. 83).

Além disso, Machado retrata as relações interpessoais pelo seu "intervalo social menor". Como escreve Alfredo Bosi:

quem percorre a narrativa de Machado, que cobre a vida do Rio dos meados ao fim do século XIX, reconhece uma teia de relações sociais, quer intrafamiliares (na acepção ampla de parentesco, compadrio e agregação), quer de vizinhança, profissão e vida pública entre pares ou entre pessoas situadas em níveis distintos. E o que salta à vista no desenho dessa teia? *Relações assimétricas* compõem a maioria dos enredos machadianos; e levando em conta a dimensão subjetiva da assimetria,

¹⁹ CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis". In:_____. *Vários escritos*, São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 25.

pode-se afirmar que esta se encontra em toda parte e dentro de cada personagem. A experiência do gradiente social é aqui fundamental. [...] Olhando de perto, vê-se que nesse contexto de diferenças predomina o tratamento do *intervalo social menor*. Daí, a presença apenas discreta do par de extremos senhor-escravo, mas a frequência significativa do par senhor-agregado, bem como a singular ocorrência do par forro-escravo, o que acusa a violência real das interações mal dissimulada pela distância aparentemente diminuída.²⁰

O intervalo social entre as personagens de *Quincas Borba* não é diferente da situação descrita acima por Bosi. Palha, por exemplo, é um comerciante em ascensão, de origem média e com bom tino para os negócios. Sofia é filha de funcionário; também pertence, assim, ao setor médio em expansão da sociedade. Rubião, por sua vez, sobe no início do romance da posição de agregado para de herdeiro universal da fortuna de Quincas Borba, enquadrando-se na categoria dos ricos por herança e não por trabalho. A distância social entre Rubião e Palha é muito fluida. Ambos têm origens modestas e aspiram à ascensão. Além disso, ao longo do romance, a fortuna de cada um dos dois está a todo momento mudando de valor.

Encontramos em *Quincas Borba* não só o "intervalo social menor" no tratamento das relações entre as personagens, mas também a "violência real das interações mal dissimulada pela distância aparentemente diminuída". O embate entre Rubião e Palha pode ser caracterizado pelo par mais fraco / mais forte da teoria de Darwin do *struggle for life*, ou mais especificamente, pelo par mais apto / menos apto ao novo código vigente na sociedade, dominado pelo comércio e não mais pelas "velhas relações da burguesia e nobreza terratenentes".²¹ Como Darwin escreve, the "struggle almost invariably will be most severe between the individuals of the same species, for they frequent the same districts, require the same food, and are exposed to the same dangers."²²

Em comparação com o "Diário de um louco", matriz criativa de *Quincas Borba*, a hierarquia social no romance brasileiro foi reduzida ao mínimo. E, junto com a hierarquia

²⁰ BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999. p. 153-154. Grifos do autor.

²¹ PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000. p. 65.

²² DARWIN, Charles. *On natural selection*. Penguin Books, 2004. p. 15-16.

social, também foi diminuída a barreira que separa a vida pública da vida privada. Rubião transita livremente pelo interior da casa de Palha, o que não acontece no conto de Gogol com Popritchine. Rubião não chega a ter acesso direto à alcova de Sofia, mas encontra-se muito freqüentemente a sós com ela em outras partes da casa. Podem fitar juntos o Cruzeiro no jardim, como já vimos, ou mesmo passear a sós de carruagem. A carruagem é um outro espaço da privacidade, que protege os passageiros do olhar curioso da multidão na rua, quando as cortinas se encontram fechadas, como é o caso no episódio perto do final do romance.

Eugênio Gomes já havia comprovado que a presença do "Diário de um louco" em *Quincas Borba* ultrapassou o nível da mera citação ou alusão. Abrangeu na verdade o tema principal do romance. Espero ter comprovado com este artigo que, tão importante quanto identificar as semelhanças, é investigar o processo de recriação no momento em que Machado restabelece para a sua obra a relação entre forma e conjuntura histórica.

Ana Cláudia Suriani da Silva
Universidade Londres, Birkbeck College

Ana Cláudia Suriani da Silva ensina português na Universidade de Birmingham e é Honorary Research Fellow de Birkbeck College, Universidade de Londres. Publicou *Linha reta e linha curva*: edição crítica e genética de um conto de Machado de Assis, além de artigos sobre a relação entre a literatura e a imprensa no século XIX. Ainda em 2008, lançará a edição bilíngüe de *Queda que as mulheres têm para o tolos*, pela Editora da Unicamp.