

# Quincas Borba: *um romance, duas versões*<sup>1</sup>

Juracy Assmann Saraiva  
FEEVALE/RS

Resumo: *O romance Quincas Borba, de Machado de Assis, é impresso, pela primeira vez, em seções, na revista A Estação, em um período que se estende de 15 de junho de 1886 até 15 de setembro de 1891. Ao final desse mesmo mês, o romance recebe sua edição em livro, edição que fora submetida a significativas alterações. Essas revelam o ajuste paciente e laborioso do escritor que distingue, a partir do suporte material, peculiaridades do gênero de cada uma das publicações, que se interligam, por sua vez, à imagem do receptor. Consequentemente, a identificação do uso de procedimentos técnicos expõe a reflexão crítica do escritor, que tem consciência de que a composição do texto não pode estar desvinculada das marcas de gênero e de sua materialidade.*

Palavras-chave: *Machado de Assis, Quincas Borba, Confronto de versões.*

1. Artigo produzido no âmbito do projeto de pesquisa *Concepções de leitura e de literatura e sua inscrição na ficção machadiana*, que conta com o apoio do CNPq e da Fapergs.

## 1. Intervenções do leitor-escritor

O confronto entre edições diferentes de romances e contos de Machado de Assis permite constatar que ele se situa frente a suas próprias produções como um leitor crítico, cujas observações ganham forma no ato de reescrita da obra. A reescritura de *Quincas Borba*, romance publicado em dupla versão, a primeira na forma de fascículos na revista *A Estação* e a segunda em livro, é exemplo flagrante das preocupações de Machado com a produção do texto literário e com os diferentes fatores que interferem em sua recepção. Por esse motivo, a versão em livro revela o paciente trabalho do artífice que objetiva adequar o texto a um novo veículo e a leitores com diverso perfil daquele dos leitores do folhetim.

A publicação de *Quincas Borba* em seções na revista *A Estação* ocupa, ainda que de forma descontínua, um período que se estende de 15 de junho de 1886 até 15 de setembro de 1891. Ao final desse mesmo mês, o romance recebe sua edição em livro, edição que revela ter sido a versão primeira submetida “a cortes e transposições, seleções e reajustes, reduções e eliminações”<sup>2</sup>, à medida que se dava a publicação dos diferentes capítulos sob forma de folhetim. Em ambas as versões, é preservada a história de Rubião, o ingênuo professor de Minas que almeja brilhar na corte do Rio de Janeiro, apoiado na fortuna e na filosofia herdadas de Quincas Borba, mas que, ao se submeter a um processo de reificação, chega à miséria e à loucura. Porém, a semelhança do argumento não esmaece as mudanças significativas que distinguem estrutural e discursivamente os dois textos.

A alteração da ordem de exposição dos acontecimentos, a desarticulação da sequência evolutiva dos episódios, a condensação ou a fusão de capítulos e a supressão ou o acréscimo de episódios são algumas das mudanças estruturais que Machado imprime ao texto formatado em livro ao reelaborar a versão que fora publicada em fascículos. Paralelamente, ele altera, também de modo substancial, o tratamento dos procedimentos discursivos, revelando a consciência que detém sobre o poder persuasivo da escrita e sobre os efeitos que as técnicas de narração e os recursos linguísticos exercem sobre o leitor.

2. COUTINHO. Machado de Assis na literatura brasileira, p. 45.

## 2. Estruturas em confronto

As diferenças de natureza estrutural que interferem na organização global da narrativa em *Quincas Borba* se situam, particularmente, nos capítulos que compõem a abertura, a qual se completa, em ambas as versões, no capítulo XXVII.<sup>3</sup> Elas são efetivadas mediante processos de alteração que se identificam como sendo de transposição, em que se verifica o deslocamento de capítulos; condensação ou resumo, em que um capítulo da primeira versão é sintetizado na segunda; aglutinação, em que a junção de dois ou mais capítulos da primeira versão dá origem a um capítulo da segunda; desdobramento, em que um capítulo da primeira versão é dividido em dois ou mais capítulos na segunda; supressão, em que capítulos da primeira versão são eliminados da segunda; e acréscimo, em que capítulos que não constavam na primeira versão passam a integrar a segunda.

O processo de **transposição** torna-se visível ao leitor quando são confrontados os capítulos iniciais de ambas as versões: Machado principia o romance em livro com o episódio que recobre, no folhetim, os capítulos XX, XXI, XXII e, parcialmente, o capítulo XXIII. O procedimento da transposição – que dá forma aos três capítulos iniciais – expõe decisões de natureza técnica cujas consequências incidem sobre a concepção global do texto e afetam o envolvimento do leitor.

A segunda versão inicia com o deslumbramento de Rubião que, às primeiras horas da manhã, visualiza, a partir de seu palacete, a paisagem da enseada de Botafogo, enquanto relembra o passado humilde e o compara com o presente próspero, graças à herança que recebera do amigo Quincas Borba. Na versão em folhetim, por sua vez, o relato começa com a visita do médico a Quincas Borba e se situa em Barbacena. Rubião, na condição de amigo e enfermeiro do paciente, recebe do médico a informação de que o filósofo irá morrer em breve, o que é referendado pelo narrador. Este acrescenta ser Quincas Borba a mesma personagem que aparece no livro *Memórias póstumas de Brás*

3. Considera-se que a história em *Quincas Borba* se estrutura em três partes: a primeira delas corresponde aos episódios que têm lugar em Barbacena e que antecedem a posse da herança por Rubião; a segunda abrange os eventos relativos à tentativa de inserção do mineiro enriquecido na sociedade da corte, estendendo-se até o momento em que o esgotamento da riqueza se conjuga à sua deterioração psíquica; a terceira recobre o tratamento a que Rubião é submetido, sua fuga para Barbacena e a sua morte.

*Cubas* e que seu nome permanecerá na narrativa por causa do cão, que também se chama Quincas Borba.

O deslocamento, que faz migrar para o *incipit* o que antes compunha a parte final da introdução da diegese, isto é, a apresentação das personagens Quincas Borba e Rubião e das condições de saúde do primeiro, desdobra-se em novas decisões e exige uma participação mais ativa do leitor. Sucinto e objetivo, o *incipit* do romance em livro enfoca Rubião como agente central da representação, colocando-o em cena no espaço em que as principais ações vão ocorrer e caracterizando-o com a ambivalência que vai conduzi-lo à loucura. Postergada a função preparatória do prólogo, que vai ser exercida pelos capítulos subsequentes, o leitor se situa diante da representação mimética do episódio (alcançada pelas características do discurso cuja apresentação é cênica e cujo tratamento é pictórico-dramático), sendo compelido a ouvir e a ver como se o relato estivesse sendo dramatizado ou presentificado. Assim, ao contrário do início do folhetim em que, por meio da presença mais ativa do narrador, as atenções do receptor se centralizam em Quincas Borba, sugerindo-se, devido a isso e ao título da narrativa, o papel fulcral que aí supostamente deveria assumir, a narrativa em livro desloca as atenções para Rubião e define seu papel como protagonista.

Ao radicar, no primeiro capítulo, Rubião no Rio de Janeiro, contrapor esse espaço a Barbacena e, por extensão, o presente ao passado, Machado provoca o envolvimento do leitor, que deve estabelecer pressuposições que esclareçam as circunstâncias que conduziram ao presente do protagonista, momento marcado pela euforia de um legado milionário e uma ponta de remorsos pela morte da irmã, provável herdeira, e pela concentração do pensamento ora nos objetos do entorno, ora na mulher de um recente amigo. Para elucidar a oposição entre espaços e circunstâncias temporais e a dualidade do estado de ânimo do protagonista, Machado insere, a seguir, os capítulos I, II, III e IV do folhetim. Entretanto, ele aglutina os capítulos I e III, que passam a compor o capítulo IV, e o II e o IV, que correspondem ao capítulo V. Portanto, os capítulos IV e V do livro têm a função de recuperar ações que antecedem o marco inicial da narração e esclarecer o leitor quanto à sua localização temporal (1867) e espacial (Barbacena). A analepse mediante a qual se reconstituem essas ações precedentes se estende do capítulo IV até o XXVII, onde completa um movimento circular, sendo aí retomado, em ambas as versões, o fluxo da história a partir de um de seus elementos nucleares: a obsessão de Rubião por Sofia. Fora ela que ativara

a recapitulação do passado, circunstância mais evidente no folhetim, em que o narrador explora a comparação de Sofia com um rio onde “deságuam os gestos de Rubião como riachos”,<sup>4</sup> embora em ambas as versões ele torne explícito o término da inserção analéptica.

A organicidade da estrutura estende os efeitos da alteração de qualquer uma de suas partes sobre o texto como um todo. Ciente desse princípio composicional, Machado não apenas altera a disposição da sequencialidade das ações ao proceder à reescritura da narrativa como também reelabora capítulos, aglutinando-os e/ou condensando-os para atender às exigências da nova organização da diegese, embora essas decisões técnicas, em sua globalidade, não deixem de estar condicionadas pelo novo veículo e seu receptor.

A *junção* dos capítulos I e III e II e IV para comporem, respectivamente, os capítulos IV e V da parte introdutória da narrativa em livro, já anteriormente mencionada, não é um exemplo isolado do procedimento em que capítulos da versão final se convertem em uma espécie de resumo de seus equivalentes no folhetim. A aglutinação e a condensação, na edição em livro, podem ser constatadas, igualmente, no capítulo IX, em que ocorre a junção dos capítulos VII e VIII, e no capítulo X, em que Machado integra os capítulos IX e X do folhetim. Ao reunir os capítulos para compor outros, Machado suprime circunstâncias pouco relevantes para o enredo, mas que explicitam o interesse e a insegurança de Rubião, cujas ações visam alcançar o benefício de um legado pecuniário, embora introduzam, também, a insegurança do protagonista quanto ao acerto de suas decisões. Ambos os capítulos preservam as informações nucleares dos que lhes deram origem, tendo sido desbastados daquilo que o autor considerou excessivo.

Portanto, os procedimentos de aglutinação e de condensação demonstram que Machado de Assis opta por uma narração mais concisa na versão em livro, em que a omissão de dados diegéticos e de avaliações do enunciador têm, como consequência, alterações na significação e, portanto, uma diversa atividade de apreensão por parte do receptor. A assertiva pode ser comprovada pela caracterização do protagonista: enquanto no folhetim

4. ASSIS. *Quincas Borba*: apêndice, p. 23. Como as referências extraídas da versão em folhetim de *Quincas Borba* são frequentes, elas passam a ser indicadas no corpo do texto, com a menção *Q.B.a*, seguida do número da página. Procede-se da mesma forma com as referências da edição em livro, que é mencionada com *Q.B.b*. Elas foram retiradas de *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, v. 1.

fica explícito o interesse de Rubião pela herança de Quincas Borba, expresso na ansiedade com que aguarda o tabelião e, após o registro do testamento, em sua tentativa de ler no rosto dele a dimensão da quantia que o filósofo lhe deixara, bem como em seus cuidados para que a insanidade do testador não fosse descoberta, fato que poderia invalidar o testamento, na narrativa em livro, essa faceta do caráter do protagonista é antes sugerida do que expressa. Procedimento semelhante ocorre na representação do sentimento amoroso de Rubião por Sofia, que é mais carnal e lúbrico no folhetim e mais idealizado e contido no livro: a contenção dos sentimentos, aí inscrita, é, por sua vez, um dos fatores que ativa a empatia do leitor pelo amante menosprezado. Assim, em decorrência das sugestões e das significações implícitas na versão em livro, acentua-se, por um lado, o envolvimento afetivo do leitor e, por outro, sua atividade hermenêutica, pois ele deve preencher, na leitura, um maior número de vazios textuais para identificar, em Rubião, além da ingenuidade, sua falta de inocência. Essa diferença na relação afetiva leitor-texto e no exercício da leitura permite sustentar a hipótese de que Machado concebe imagens distintas do leitor empírico em cada uma das versões.

O **desdobramento** de um único capítulo da primeira versão do romance em dois ou mais capítulos na segunda versão é uma alteração pouco frequente; entretanto, ela ocorre na transformação do capítulo XXV, que vai corresponder aos capítulos XXIII e XXIV, e do capítulo XXVI, de que serão constituídos os capítulos XXV e XXVI. Em ambos os casos, a subdivisão demarca, com maior clareza, a progressiva rendição do protagonista aos artifícios de sedução do casal Palha, rendição que é expressa figurativamente pela ação nuclear de cada capítulo.

A **exclusão** e o **acréscimo** são outros processos que se relacionam com as alterações de caráter estrutural que Machado imprime à segunda versão de *Quincas Borba*. A eliminação de partes de capítulos ou a supressão de 35 capítulos<sup>5</sup> – a grande maioria deles excluídos na transposição para o livro da segunda metade da narrativa em fascículos –, bem como a inclusão de 11 capítulos – quase todos eles integrados à parte inicial do relato –, revelam, mais uma vez, o aguçado senso crítico do escritor. Esses procedimentos demonstram, por um lado, como Machado ajusta a narrativa a uma nova materialidade, privilegiando

5. Salienta-se que esse número é aproximado, tendo em vista os problemas de enumeração dos capítulos do folhetim.

a concisão e o envolvimento ativo do receptor; por outro, eles se expõem como o resultado de sua reflexão sobre o texto, a qual induz o autor a agregar novos sentidos, oriundos da compreensão que ele próprio constrói, na medida em que se situa como leitor.

O processo de exclusão de capítulos ou de partes deles no texto impresso em livro atende a objetivos diversos, entre eles o de adequar a narrativa ao novo veículo e a leitores diferentes, o de reduzir a intervenção do narrador e o de eliminar informações, cuja necessidade se vincula à publicação em episódios.<sup>6</sup> A análise das exclusões aponta para a eliminação de episódios que acentuam o cunho fabuloso da primeira versão e para seu apelo emocional ou que não se agregam ao núcleo central das ações; são excluídos, ainda, capítulos cuja função é eminentemente retórica, servindo para ativar o interesse do leitor ou para determinar sua avaliação em face dos acontecimentos.

Ainda que esteja presente em ambas as versões, o episódio em que uma carta de Sofia, endereçada a Carlos Maria, chega, acidentalmente, às mãos de Rubião, estimulando-o a imaginar uma relação adúltera entre a mulher de Palha e o rapaz, sofre alterações e tem capítulos excluídos. Os ajustes, de que resultam mudanças nas ações das protagonistas e em sua caracterização, eliminam o teor excessivamente sentimental e o tom melodramático da primeira versão, tão ao gosto dos leitores de folhetim, revelando, ainda, mudanças na economia da narrativa quanto aos rumos do conflito nela instalado. Exemplo disso é o fato de Rubião armar-se com um revólver para ameaçar ou matar Sofia, caso ela tente subtrair-lhe a carta, e as copiosas lágrimas com que ele pede perdão ao desfazer-se o equívoco, visto que a missiva era a circular de uma comissão instituída para angariar fundos para os desafortunados de Alagoas. As mudanças que o episódio sofre de uma versão para outra refletem a rejeição do autor por uma linha temática que ele explorara na publicação seriada e na qual enfatizara a comoção e o arrebatamento dos protagonistas, características condizentes com o melodrama ou com uma literatura de forte apelo popular. Essas características coadunam-se com as expectativas dos leitores reais do folhetim, que buscam,

6. É evidente que a exclusão e a inclusão de capítulos afetam a concepção da história e do processo de enunciação, imprimindo diferenças de caráter diegético e discursivo entre as duas narrativas; entretanto, neste momento, mencionam-se as implicações gerais desses processos na estrutura do texto, sem considerar seus efeitos específicos sobre outros aspectos da narrativa.

nas páginas dos fascículos, aventuras capazes de ativar a emoção e o suspense, alimentados por julgamentos equivocados que quase se consumam em tragédia, por traições, por crimes, mas também por gestos magnânimos de perdão.

Entre os capítulos suprimidos, além do já mencionado, outros há que apresentam ações paralelas à principal, como o da indicação de Teófilo, marido de D. Fernanda, para assumir a presidência de uma Província, ou que expõem comentários de cunho retórico do narrador, os quais visam orientar a avaliação do destinatário ou provocar seu interesse pela narrativa, citando-se, como exemplo, o capítulo LXXIV.

Como se verifica, as exclusões podem ser atribuídas a razões de natureza técnica: a de reduzir a função axiológica do narrador; a de reforçar o argumento central da narrativa, desbastando-o de ações paralelas que têm por objetivo o adiamento do desfecho das ações; e, sobretudo, a decorrente da diversa imagem que Machado faz do leitor da narrativa em livro, de quem ele exige uma participação mais ativa na produção do texto. Essa imagem motiva-o, pois, a considerar desnecessárias explicações que podem ser depreendidas da leitura integral da narrativa.

Os acréscimos, assim como as supressões, decorrem do apurado senso estético do escritor, mas revelam ser a escrita um processo inacabado que traz em si novas e contínuas sugestões. Por conseguinte, ao se situar como analista e crítico de sua própria produção, Machado a reformula, comportando-se diante dela como um leitor e intérprete cuja avaliação crítica demanda alterações. É a atividade hermenêutica, desenvolvida ao longo do exercício da escrita, que o leva a conceber e a expressar a ideia-síntese que sustenta *Quincas Borba*: “Ao vencedor as batatas!”. Essas palavras, tantas vezes repetidas ao longo da narrativa em livro, aparecem, na versão original, pela primeira vez, no capítulo CXCVI,<sup>7</sup>

7. A partir desse capítulo, faltando seis para o final, o protagonista repete o enunciado três vezes e mais uma sem completá-lo, no instante da morte. É interessante registrar, porém, que Machado de Assis se equivoca, pois, após Rubião fazer a declaração pela primeira vez, o narrador acrescenta: “Tinha-as esquecido de todo, a fórmula e a alegoria. De repente, como se as sílabas houvessem ficado no ar intactas, aguardando alguém que as pudesse entender, uniu-as, recompôs a fórmula, e proferiu-a com a mesma ênfase daquele dia em que a tomou por lei da vida e da verdade. Integralmente não se lembrava da alegoria; mas, a palavra deu-lhe o sentido vago da luta e da vitória” (Q.B.a, p. 245). O equívoco de Machado deve-se à inexistência da alegoria e da frase no folhetim, razão por que é injustificada a remissão a ambas. Por já ter reescrito o romance, o escritor não percebeu que o discurso do narrador referia elementos inexistentes na primeira versão.

quando Rubião, julgando ser o imperador dos franceses, chega a Barbacena. Entretanto, para que pudessem tematizar a narrativa e sintetizar o ponto de vista irônico do autor a respeito das vitórias e derrotas humanas, elas precisavam ser justificadas diegeticamente, o que se constata pelo acréscimo dos capítulos VI e XVIII.

O acréscimo do capítulo VI centra-se em Quincas Borba, que tenta explicar a teoria do Humanitismo a Rubião, sendo o lema incorporado ao discurso do filósofo que usa o exemplo da morte da avó, atropelada pelas mulas de uma sege, cujo dono chamara o cocheiro com pressa porque estava com fome, e a alegoria da luta entre duas tribos famintas, que disputam o mesmo campo de batatas, para concluir que se deve dar “ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas” (Q.B.b, p. 649). Já o capítulo XVIII trata da euforia de Rubião que, na certeza de que a herança do filósofo passaria a suas mãos, pensa ter entendido a alegoria das tribos famintas. Sentindo-se já não mais “um exterminado, uma bolha” (Q.B.b, p. 657), mas um vitorioso, ele repete incansavelmente a expressão que ouvira do filósofo, prometendo a si mesmo que seria duro e implacável, mas a promessa não viria a ser mantida, o que os fatos subsequentes comprovam.

### 3. Semelhanças e diferenças discursivas

Os procedimentos que afetam a estrutura global da narrativa recaem, igualmente, sobre a narração ou o discurso, entretanto Machado de Assis imprime outras alterações menos abrangentes, mas não menos significativas, na transposição da narrativa em fascículos para o formato livro, as quais são aqui analisadas sob o ângulo do processo de enunciação.

Em ambas as versões de *Quincas Borba*, a narração se expõe como um diálogo em execução. Esse caráter intersubjetivo decorre da concepção do narrador heterodiegético intruso que se reporta, de modo ostensivo, ao narratário e integra a seu enunciado a fala de diferentes locutores textuais. A instância narrativa, caracterizada pela onisciência, também regula as informações diegéticas e exerce seu poder sobre a temporalidade, nas duas versões. Entretanto, apesar da homogeneidade, diferenças tornam-se perceptíveis quando a análise persegue o minucioso trabalho de relojoeiro que Machado executa ao alterar a transposição da narrativa para o livro. Nesse veículo, a presença do narrador é atenuada pelas estratégias da narração, que incluem alterações no modo de apresentação e de

tratamento dos acontecimentos narrados e na focalização – que se enriquece pela apropriação do ângulo subjetivo das personagens –, bem como na supressão de avaliações e de elementos descritivos. Destacam-se, igualmente, alterações de dados espaciais e temporais, além de transformações sintáticas e lexicais, as quais atuam no plano semântico e pragmático do texto e, igualmente, influenciam o processo discursivo da narrativa publicada em livro.

Essas mudanças, por sua vez, também interferem na representação do destinatário textual e preveem um leitor modelo distinto daquele instituído na primeira versão de *Quincas Borba*, legitimando a hipótese de que Machado de Assis aprimora seus textos mediante a exploração dos recursos técnico-discursivos da narrativa e das potencialidades expressivas da língua portuguesa. Sob ambos os aspectos, o escritor se defronta com alternativas possíveis, as quais ele submete à intencionalidade do texto, que desafiam o intérprete a recompor a reflexão poética que ditou sua escolha.

A abertura da narrativa publicada em livro evidencia não apenas a alteração estrutural pelo deslocamento dos capítulos XX, XXI, XXII e XXIII para comporem os capítulos I, II e III, mas também um trabalho de reescrita que permite identificar alterações importantes no que concerne ao processo de enunciação. Elas permitem deduzir que Machado decidira modificar o projeto inicial da história de *Quincas Borba* e dar-lhe outra configuração discursiva, processo que se torna visível na parte introdutória do romance publicado em livro, embora essa hipótese somente possa ser confirmada pela equiparação integral das duas versões.

O confronto entre o primeiro capítulo do livro e o vigésimo do folhetim<sup>8</sup> expõe a eliminação de passagens a que se articulam alterações da onisciência do narrador e da forma como os eventos diegéticos são representados, conforme se comprova a seguir.

8. Para facilitar a comparação entre capítulos, optou-se por sua transcrição, visto que a versão do folhetim está disponível apenas em bibliotecas, nas quais, frequentemente, está catalogada como se fosse a versão em livro, dificultando o acesso dos interessados em lê-la.

Folhetim: Capítulo XX <sup>1</sup>	Livro: Capítulo I
<p>Aqui está o nosso Rubião no Rio de Janeiro. Vês aquela figura de pé <b>com os polegares metidos no cordão</b> atado <b>do chambre, à janela de uma</b> linda <b>casa</b> da praia <b>de Botafogo</b>? É o nosso homem. <b>Olha para a enseada</b>; faz consigo a reflexão de que se todo o mar fosse assim era um espelho. Depois lança os olhos pela praia, de uma ponta a outra; a casa dele fica mais ou menos no centro. Não conhece nada tão bonito: uma ordem circular de casas e jardins, diante de uma bacia de <b>água quieta</b>, montanha ao fundo, como um pano de teatro.</p> <p>— Teatro... teatro... murmura ele, aqui se podia representar muito bem um idílio piscatório.</p> <p>Saltam-lhe da cabeça dous ou três versos de um idílio de Bocage, e ele recita-os, mas quase sem atender ao que diz, porque o momento em que se acha o nosso Rubião é daqueles em que a alma, não se podendo conter em si mesma, derrama-se nas cousas externas, vagamente, como os olhos, em certas ocasiões, olham sem ver. De quando em quando rufa com os quatro dedos na barriga, costume que aprendeu com um dos hóspedes da Hospedaria União, onde esteve logo que chegou de Barbacena.</p> <p>Afinal elevam-se-lhe as reflexões: a alma pode meditar sobre si mesma. <b>Há um ano que era</b> ele? Professor. <b>Que é</b> ele <b>agora?</b> Proprietário. Não há dúvida que tem saudades de Minas, da boa terra natal, dos seus costumes, dos seus dias de criança, rapaz e homem, e jura que lá irá em breve, uma e mais vezes. Mas não se trata de comparar terra com terra; trata-se de saltar do professor ao proprietário. Rubião <b>olha para si, para a casa, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu um recente amigo, Cristiano Palha), para o jardim</b> da frente, <b>para a enseada, para a montanha e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.</b></p> <p>— <b>Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se tenho casado a mana Marica com o Quincas Borba, apenas alcançaria uma esperança colateral. Não os casei; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...</b> (Q.B. a, p. 22).</p>	<p>Rubião fitava a enseada, - eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.</p> <p>— Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...(Q.B.b, p. 644).</p>

1. Os negritos destacam o que permanece idêntico nas duas versões.

Na narrativa em fascículos, a afirmação inicial – “nosso Rubião” – com que o narrador inclui o narratário e o convida a observar o mineiro enriquecido, situando-o na capital do Império, se justifica porque o leitor acompanhara passo a passo os episódios que antecedem a ida de Rubião ao Rio de Janeiro. A descrição, feita pelo ângulo do observador onisciente, expõe detalhes da indumentária do protagonista, indica com precisão o local em que ele se situa e, após reafirmar sua identidade, declara que olha para a enseada. Essa ação é o pretexto para que o narrador abandone a pseudo-orientação externa da focalização e invada a interioridade da personagem para, a partir daí, manifestar as impressões de Rubião a respeito da paisagem, às quais se enlaçam, ao longo do capítulo, com a referência a ações (recitação de versos, rufar de dedos), com a exposição de um estado passional da personagem (“Não há dúvida que tem saudade de Minas, da boa terra natal...”) e com a explicitação das etapas de seu pensamento (“faz consigo a reflexão”, “saltam-lhe da cabeça dois ou três versos de um idílio de Bocage”, “a alma [...] derrama-se nas cousas externas”, “Afinal, elevam-se-lhe as reflexões”). Ainda que, ao final do capítulo, o narrador conjugue seu olhar ao da personagem (“Rubião olha para si...”), adote seu ângulo avaliativo e transponha seu pensamento por meio do discurso direto, o processo de narração do capítulo é diegético, tendo em vista que os dados ficcionais são, predominantemente, narrados e sintetizados pelo narrador.

Assim, a coloquialidade, marcada pelo demonstrativo “aqui” e pelas sucessivas interpelações ao receptor textual, e a *mise-en-scène* de Rubião, sustentada pelo emprego do verbo “ver” e pela transcrição do discurso direto da personagem, submetem-se à manifestação do narrador, cuja voz predomina em detrimento da representação do protagonista. A presença da voz narrativa faz-se sentir, particularmente, nas avaliações ou nas observações que devem orientar a compreensão do leitor como se verifica, por exemplo, no seguinte enunciado: “Mas não se trata de comparar terra com terra, trata-se de saltar do professor ao proprietário.”

Ao reescrever o trecho para o livro, Machado, a par das eliminações de passagens, procede à inversão da sequencialidade e imprime mudanças na relação entre o narrador e o narratário que interferem, diretamente, na percepção do leitor real. Na primeira frase, o narrador apresenta o protagonista e sua ação e também registra notações figurativas de que decorrem parâmetros espaço-temporais. Esse *incipit*, ao contrário do anterior, não invoca o leitor, mas o situa no centro da representação em que o principal ator é o protagonista e

não o narrador. Por sua vez, o jogo da enunciação é mais complexo porque o narrador alterna os procedimentos da focalização: o enunciado inicialmente neutro, decorrente de uma percepção externa – “Rubião fitava a enseada” –, associa-se à indefinição de um observador também imparcial – “Quem o visse [...] consideraria que ele admirava aquele pedaço de água quieta” –, para depois dirigir-se ao narratário pela invocação direta, inerente às palavras bíblicas – “em verdade, vos digo”. Por sua vez, o discurso narrativizado – “cotejava o passado com o presente” – prepara a emissão do discurso indireto livre da personagem: “Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista”, encerrando-se o parágrafo com a transposição do sentimento de posse.

Em ambas as versões, Machado mantém, nesta passagem, o apelo à sensorialidade visual, deflagrado pelo verbo “olhar”, e o recurso à gradação – chinelas, casa, jardim, enseada, morros/montanha, céu – sintetizada pelo termo “tudo”. Entretanto, ao contrário do folhetim, as etapas do pensamento de Rubião sucedem umas às outras, sem serem explicitadas pelo narrador, somando-se essa supressão à reorientação do ângulo visual do leitor, não mais convidado a “ver” Rubião, mas impelido a captar o entorno a partir da percepção de seu olhar. Portanto, ao alterar recursos técnico-narrativos, Machado privilegia, neste capítulo do livro, o tratamento cênico e a apresentação dramática das ações, processo que aproxima o leitor da história narrada, ao mesmo tempo em que dele leva a pressupor uma imagem distinta.

O último parágrafo do primeiro capítulo do livro mantém-se praticamente idêntico ao do folhetim, mas apresenta alterações de natureza sintática e lexical que, assim como outras do mesmo capítulo, não são aleatórias. Elas revelam a acuidade crítica do escritor frente ao próprio texto e podem ser justificadas por razões linguísticas e pela concepção global da narrativa. Em termos sintáticos, a contraposição dos enunciados “Se tenho casado a mana Marica com o Quincas Borba, apenas alcançaria uma esperança colateral” / “Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral” demonstra uma mudança na composição dos traços da personagem, pois, enquanto o sujeito verbal “eu” do primeiro enunciado indica o poder de decisão sobre a irmã que Rubião atribui a si mesmo, no segundo, cabe ao sujeito “mana Piedade” a opção da escolha, diluindo-se a suposta capacidade do protagonista de intervir nos acontecimentos.

Essas opções sintáticas se relacionam com a carga significativa dos nomes atribuídos à irmã de Rubião, Maria da Conceição ou Maria da Piedade,

personagem que, nos capítulos em análise, é designada por “mana Marica” ou por “mana Piedade”. Em ambas as versões, os nomes são intrinsecamente motivados: Conceição se relaciona com a capacidade de gerar, podendo-se pressupor que Machado de Assis optou por esse antropônimo com o intuito de dar um herdeiro a Quincas Borba, linha de ação abandonada durante a escrita do romance em folhetim. O nome Piedade, por sua vez, interligado ao acanhamento da viúva, denota amor às coisas religiosas ou comiseração, aspectos que não se coadunam com um casamento por interesse, tal qual o planejado por Rubião. As conotações inerentes aos nomes ajustam-se, portanto, a um possível desenvolvimento da narrativa embasado na disputa da herança do filósofo ou a uma correção do rumo das ações que ganham forma definitiva na segunda versão do romance. O emprego do apelido “Marica” explica-se porque, no vigésimo capítulo do folhetim, a personagem já fora apresentada com seu nome e porque a alcunha está inserida no discurso direto de Rubião, revelando, por um lado, a familiaridade natural entre irmãos e, por outro, acentuando o registro popularesco da fala do protagonista, que, certamente, melhor se coadunava com a dos leitores de *A Estação*.

Como se constata, o confronto das duas versões do romance *Quincas Borba* salienta não apenas a amplitude das transformações estruturais e discursivas, mas também expõe o meticuloso trabalho de reescrita no âmbito sintático e lexical. A extensão desse processo demonstra a sensibilidade do escritor em face das possibilidades expressivas da língua portuguesa e sua disposição de lapidar e de burilar a escrita com o esmero de um ourives que tem clareza quanto aos objetivos que intenta alcançar.

O levantamento das substituições lexicais e sua análise permitem identificar os fins a que elas obedecem: a maioria delas visa especificar o referente com maior clareza por meio da precisão vocabular; outras alteram a significação original, introduzindo novos matizes semânticos; algumas buscam criar efeitos estilísticos com a finalidade de estimular a percepção do leitor, ou, então, ensejam a transposição de procedimentos linguísticos excessivamente marcados pelo contexto. A língua revela-se, assim, como a matéria com a qual Machado de Assis transfere à escrita a função de instituir um universo romanesco palpável, em que a forma da expressão atua sobre a sensorialidade do leitor, ao mesmo tempo em que essa aproximação sugere o distanciamento crítico necessário para aquilatar os efeitos de sentido produzidos pelos recursos discursivos e linguísticos.

#### 4. Imagem do relojoeiro ou do escritor artesão

O meticoloso trabalho de reescrita que se torna visível quando se confrontam capítulos das duas versões de *Quincas Borba*, para aí identificar transformações estruturais, discursivas e lexicais, revela o trabalho de um relojoeiro que compõe as peças, ajusta-as umas às outras, elimina possíveis pontos de atrito, aprimora o acabamento para, finalmente, acionar o mecanismo que dá vida ao relógio. É com mãos de relojoeiro e com a visão do escriba de “cousas miúdas” que Machado procede a alterações lexicais e sintáticas, renomeia personagens, ajusta a simbologia de objetos, suprime descrições, transposições de estados íntimos do protagonista e passagens metaficcionalis. Igualmente, modifica a conexão entre episódios ou desloca seu centro de interesse; privilegia o tratamento cênico e a representação dramática das ações em detrimento da enunciação por meio do discurso indireto do narrador; reorienta o processo de focalização da narrativa e dá nova configuração às personagens, delineando seus traços ao invés de explicitá-los. Com sua “intuição cirúrgica”,<sup>9</sup> Machado de Assis confere maior concisão à narrativa, agrega-lhe sugestões e apelos sensoriais, sem prejudicar a intensidade dramática dos episódios, ao mesmo tempo em que exige uma maior participação do leitor.

Sobre esse último aspecto, é possível concluir que, ao transformar a segunda versão do romance, Machado de Assis possibilita ao leitor preencher lacunas, estabelecer equivalências, correlacionar idéias, em suma, enriquecer a tessitura do texto com sua imaginação. Em outras palavras, o autor rejeita o método que ele aplicara na versão do romance em folhetim, para que a nova versão preveja a concorrência de um leitor que compartilhe da opinião do narrador:

arrenejo de um autor que me diz tudo, que me não deixa colaborar no livro com a minha própria imaginação. A melhor página não é só a que se relê, é também a que a gente completa de si para si. Três linhas de Pascal dão cinco a oito minutos de reflexão. Vede aqui por exemplo, certa idéia que sai do papel para a cabeça, entra na cabeça e de manso acorda outra idéia, fala-lhe, a conversação das duas desperta a outra, as três mais outras, e aí ficam dez ou doze, em boa, longa e familiar palestra. (Q.B.a, p. 31).

9. ASSIS, *Quincas Borba* 1986, p. 772.

10. MEYER. *Quincas Borba* em variantes, p. 339.

Situando-se como leitor e autor de seus próprios textos, Machado valoriza o esmero e a técnica resultantes de um exercício de experimentação e de aprendizagem. É o domínio dos recursos da arte da narrativa e das possibilidades expressivas da língua que se revela na análise de ambas as versões de *Quincas Borba*, cujas diferenças confirmam a importância que Machado de Assis confere ao ofício do escritor e à literatura como manifestação estética.

*Quincas Borba: one novel, two versions.*

*Abstract: The novel Quincas Borba, written by Machado de Assis, is partly published for the first time in "A Estação" Magazine, from June 15th 1886 to September 15th 1891. At the end of that month, the novel is published as a book, although the text had significant changes. These changes show the patient and laborious writer who distinguishes, from the support material, the peculiarities of each publication which are interconnected to the receptor image. Consequently, the identification of the use of technical procedures reveals the writer's critical reflection. He is aware that textual composition cannot be separated from its materiality and genre.*

*Keywords: Machado de Assis, Quincas Borba, versions' confrontation.*

*Referências*

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*: apêndice. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Ministério da Educação e Cultura, 1970.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 1, 1986, p. 641-806.

ASSIS, Machado de. *A semana*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 3, 1986, p. 531-775.

COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis na literatura brasileira. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 1, 1986, p. 23-65.

MEYER, Augusto. *Quincas Borba* em variantes. In: *Textos críticos*. Org. de J. A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 339-353.