

A REESCRITA DE *QUINCAS BORBA* POR UM RELOJOEIRO¹

Juracy Assmann SARAIVA²

- **RESUMO:** 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, que as reformula no ato de reescrita. Esse procedimento está expresso em obras como *Iaiá Garcia* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, destacando-se, sobretudo, em *Quincas Borba*. Ao reelaborar a versão que fora publicada em fascículos na revista *A Estação*, Machado promove amplas alterações estruturais e discursivas. Neste artigo, por meio do confronto dos quatro capítulos iniciais do livro *Quincas Borba* com aqueles que lhes deram origem, demonstram-se mudanças efetivadas sob o ângulo da narração ou do discurso. Essas alterações interferem na composição dos eventos e das personagens, contribuem para alterar a imagem do narrador e do narratário, presentes no romance de um ou de outro veículo, provocam distintos efeitos no receptor, determinando, igualmente, que seja diversa a imagem do leitor. Paralelamente, o confronto entre as duas versões de *Quincas Borba* comprova a opção de Machado de Assis pelo exercício da escrita como prática artesanal e permite depreender a poética que subjaz ao processo de criação de sua ficção.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis. Reescrita. *Quincas Borba*. Confronto de edições.

A leitura crítica e sua manifestação na reescrita de *Quincas Borba*

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. Esse procedimento do escritor está expresso em paratextos e em suas intervenções nas reedições de obras que podem limitar-se a adequações ou aperfeiçoamentos lingüísticos ou promover alterações que atingem sua estrutura composicional. Porém, a prática da reescrita ganha contornos ainda mais expressivos na reelaboração

¹ Artigo produzido no âmbito de projeto de pesquisa apoiado pelo CNPq e pela FAPERGS

² Centro Universitário FEEVALE. Instituto de Ciências Humanas, Letras e Artes - Pró Reitoria de Pesquisa e Pós Graduação – Novo Hamburgo – RS – Brasil. 93415-090 – juracy@fevale.br ou jias@sinos.net

de *Quincas Borba*, cujas modificações demonstram que Machado de Assis considera a materialidade do texto e o público leitor como fatores a serem considerados no processo de recriação da narrativa.

O romance *Quincas Borba* é impresso, pela primeira vez, em seções, na revista *A Estação* e, em sua edição em livro, revela ter sido a versão primeira submetida “[...] a cortes e transposições, seleções e reajustes, reduções e eliminações.” (COUTINHO, 1986, p.45), 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. Entretanto, 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 seqüência evolutiva dos episódios, a condensação ou a fusão de capítulos e a supressão ou o acréscimo de episódios³ são algumas das mudanças estruturais que Machado imprime ao texto formatado em livro ao re-elaborar 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 lingüísticos exercem sobre o leitor.

Por meio do confronto dos quatro capítulos iniciais do livro *Quincas Borba* com aqueles que lhes deram origem, demonstram-se, a seguir, mudanças que Machado efetiva sob o ângulo da narração ou do discurso. Essas alterações interferem na composição dos eventos e das personagens, contribuem para alterar a imagem do narrador e do narratário, presentes no romance de um ou de outro veículo, provocam distintos efeitos no receptor, determinando, igualmente, que seja diversa a imagem do leitor empírico⁴.

A ação do leitor-autor: semelhanças e diferenças discursivas

Em ambas as versões de *Quincas Borba*, na publicada em fascículos e na publicada em livro, a narração se expõe como um diálogo em execução. Esse caráter

³ Ver a análise das diferenças estruturais em Saraiva (2008).

⁴ Embora se reconheça a importância da distinção entre o leitor real e o destinatário implícito ao texto, emprega-se, por vezes, indistintamente o termo “leitor”. Cabe ao leitor deste artigo estabelecer a diferença que contrapõe o interlocutor ficcional ao pressuposto leitor real.

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.

As mudanças, por sua vez, interferem na representação do destinatário textual e prevêm 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 e 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 significativas alterações 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 folhetim⁵ 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.

⁵ Todas as remissões à versão de *Quincas Borba* em folhetim referem-se a Assis (1970). Já as referentes à versão em livro foram retiradas de Assis (1986). As páginas das referências são indicadas ao final das transcrições, no corpo do texto, sem que se repita a indicação das páginas de trechos citados anteriormente.

Folhetim: Capítulo XX⁶

Aqui está o nosso Rubião no Rio de Janeiro. Vês aquela figura de pé **com os polegares metidos no cordão atado do chambre, à janela de uma linda casa da praia de Botafogo?** É o nosso homem. **Olha para a enseada;** faz consigo a reflexão de que se todo o mar fosse assim era um espelho. Depois lança os olhos pela praia, de uma ponta a outra; a casa dele fica mais ou menos no centro. Não conhece nada tão bonito: uma ordem circular de casas e jardins, diante de uma bacia de **água quieta**, montanha ao fundo, como um pano de teatro.

— Teatro... teatro... murmura ele, aqui se podia representar muito bem um idílio piscatório.

Saltam-lhe da cabeça dous ou três versos de um idílio de Bocage, e ele recita-os, mas quase 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.

Afinal elevam-se-lhe as reflexões: a alma pode meditar sobre si mesma. **Há um ano que era** ele? Professor. **Que é ele agora?** Proprietário. Não há dúvida que tem saudades de Minas, da boa terra natal, dos seus costumes, dos seus dias de criança, rapaz e homem, e jura que lá irá em breve, uma e mais vezes. Mas não se trata de comparar terra com terra; trata-se de saltar do professor ao proprietário. Rubião **olha para si, para a casa, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu um recente amigo, Cristiano Palha), para o jardim da frente, para a enseada, para a montanha e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.**

— **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...** (ASSIS, 1970, p.22).

Livro: Capítulo I

Rubião fitava a enseada, — eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

— **Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...** (ASSIS, 1986, p.644).

⁶ 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 para 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, procede à inversão da seqüencialidade 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. Sucinto e objetivo, 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 lingüísticas 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. Essa alteração é completada pela substituição do verbo “alcançar” pelo verbo “dar”: embora ambos se refiram a uma possibilidade pelo uso do futuro do pretérito e pelo campo semântico do termo “esperança” a que se articulam, eles se distinguem pela significação, tendo em vista que “alcançar” recobre as noções de obter, conseguir, atingir e que “dar” se relaciona a obsequiar, doar, ofertar, conceder. O verbo “alcançar” reforça o quixotismo de Rubião, uma vez que reafirma a possibilidade de o protagonista beneficiar-se de uma herança por seus próprios méritos; o verbo “dar” acentua a dependência da obtenção do legado de um ato de generosidade da irmã. Portanto, ao substituir o sujeito do enunciado, Machado igualmente altera o verbo da oração principal para conseguir a adequada correspondência desse com aquele, visto que Rubião, no folhetim, é apresentado como um gabola, traço que é atenuado no livro; em contrapartida, o nome Piedade se harmoniza com a ação de

doar ou conceder, justificando a expectativa de Rubião de ser beneficiário de uma herança.

Conseqüentemente, essas opções sintáticas e lexicais se relacionam com a carga significativa dos nomes da 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 os leitores de *A Estação*.

A criteriosa análise que o escritor realiza da narrativa em folhetim ao transferi-la para o veículo livro, pode ser comprovada pelo emprego do termo “fítar” em substituição a “olhar”, com o intuito de determinar a orientação visual do protagonista, mas, igualmente, de sugerir seu alheamento em relação à paisagem enfocada. As palavras do narrador esclarecem essa duplicidade significativa do termo ao concluir que Rubião não “admirava aquele pedaço de água quieta”, mas “pensava em outra coisa”, ou, “cotejava o passado com o presente”. O uso de “fítar” empresta ao enunciado maior precisão lingüística, todavia ele não atende unicamente a esse objetivo porque corresponde, também, às alterações discursivas que reduzem a invasão da interioridade do protagonista pelo narrador, que, na narrativa em fascículos, são necessárias para explicar a passagem do olhar para o meditar: “Afinal elevam-se-lhe as reflexões: a alma pode meditar sobre si mesma.” Portanto, para Machado, os termos “olhar” e “fítar” referem situações distintas e se ajustam a diferentes contextos discursivos.

Na reelaboração do capítulo XX de *Quincas Borba*, o cruzamento das metáforas “espelho” e “bacia de água quieta” referentes a mar, que são sintetizadas na imagem “pedaço de água quieta”, é uma alteração estilística que se destaca na nova versão e cujos efeitos pragmáticos são evidentes. As seguintes hipóteses podem elucidar a decisão do escritor: a analogia entre o mar e o espelho constitui uma metáfora de

uso corrente, portanto, desgastada ou petrificada, mas, por isso mesmo, adequada à narrativa em folhetim, porque provém de Rubião; a expressão “bacia de água quieta” concorre, no folhetim, para enfatizar a idéia da circularidade presente na enseada, em cujo “centro” a casa de Rubião se situa e de onde ele olha a paisagem, ajustando-se, igualmente, à imagem física de um espelho que pode ser concebido em forma oval ou circular. Com efeito, no folhetim, o orgulho de Rubião é expresso por sua situação de proprietário, bem como pela conotação inerente à centralidade da casa, pois o protagonista nela se refrata e percebe a si próprio como se fosse o centro do mundo. No livro, ao contrário do folhetim, Rubião não olha para a enseada, na medida em que a fita, e a metáfora “pedaço de água quieta” provém do ângulo avaliativo do narrador, sendo marcada pela objetividade no que tange aos termos “pedaço” e “água” e pela subjetividade inerente ao termo “quieta”. Nela se articulam sensações e impressões para traduzir a tranqüilidade da paisagem exterior que, todavia, permite estabelecer uma equivalência com a interioridade de Rubião. Nesse sentido, a metáfora do livro harmoniza a representação do entorno e a do protagonista, deixando ao leitor empírico a tarefa de interpretá-la e evidenciando a opção de Machado de Assis por um estilo enxuto e aparentemente simples, que, entretanto, se torna complexo pela expansão significativa de seus enunciados.

Essa valorização da “potencialidade significativa” (ECO, 1986, p.37) que exige maior participação do leitor empírico para interpretar o romance é menos recorrente no capítulo XX do folhetim, quando equiparado ao que consta no livro. A transposição excessiva da interioridade do protagonista, bem como as informações redundantes do primeiro parágrafo referentes ao espaço (Rio de Janeiro, praia de Botafogo, enseada) e à idéia de circularidade inerente ao termo “enseada”, que está expressa na localização da casa (“fica mais ou menos ao centro”) e na descrição da paisagem que Rubião aprecia a partir dela (“uma ordem circular de casas e jardins”, “bacia de água quieta”), evidenciam a preocupação do autor em inscrever, na segunda versão, o que é relevante e evitar prolixidades inúteis, entre as quais se situam os elementos da espacialidade, que assinalam dados familiares aos leitores do folhetim. Sob esse aspecto, a substituição do substantivo “morro” por “montanha” explica-se não apenas por ser mais adequado ao fenômeno geográfico que caracteriza o Rio de Janeiro, mas também por corresponder à denominação mais usual. Constata-se, pois, que Machado de Assis exclui elementos desnecessários à compreensão do leitor, sem abandonar a orientação lexical e sintática de seu texto para a fala cotidiana, a que confere estatuto estético.

Ainda nesse capítulo, a substituição do adjetivo “linda”, que qualifica “casa”, por “grande” visa não apenas introduzir um termo menos subjetivo, mas também estabelecer a correlação semântica com “capitalista” que foi sobreposto ao termo “proprietário”. As alterações elevam o estatuto social de Rubião, uma vez que, por

sua extensão, o termo “capitalista” engloba o de “proprietário”, daí porque ele passa a possuir “uma grande casa”, inter-relacionando-se, na qualificação, os valores semânticos relativos a tamanho e a luxo. Esses traços conotativos são enfatizados, ainda, pela localização da casa na enseada de Botagogo, espaço simbólico que referenda a situação econômica do protagonista, conquistada por meio da herança, e do qual ele é afastado ao cair na miséria e submergir na loucura.

Na reescrita do **segundo capítulo** do livro, Machado pouco altera o modo de apresentação dos eventos, mas procede a mudanças significativas, seja pelo acréscimo ou pela eliminação de enunciados, seja por sua substituição:

Folhetim: Capítulo XI	Livro: Capítulo II
<p>Aqui o pensamento parou, vexado de tanto egoísmo; parou, recuou, e foi de uma cousa a outra cousa muito diferente; mas o coração educado nos mesmos princípios, não o acompanhou na diversão, e deixou-se estar a bater de alegria. Que lhe importa o cavalo que ali passa na praia nem o cavaleiro que o monta, e que os olhos do Rubião acompanham com interesse, arregalados? Ele, coração, vai dizendo que foi muito bom que, uma vez que a mana Marica tinha de morrer, não se realizasse o consórcio; podia vir um filho ou uma filha... – Bonito cavalo! – Antes assim! – Cabeça levantada dando às crinas... – O certo é que ela está no céu.</p> <p>E o pensamento e o coração do homem, não podendo entender-se, cuidaram de ver assunto que os reunisse, e foram direitinhos ao colo da bela Sofia... (ASSIS, 1970, p.23).</p>	<p>Que abismo que há entre o espírito e o coração! O espírito do ex-professor, vexado daquele pensamento, arrepiou caminho, buscou outro assunto, uma canoa que ia passando; o coração, porém, deixou-se estar a bater de alegria. Que lhe importa a canoa nem o canoeiro, que os olhos de Rubião acompanham, arregalados? Ele, coração, vai dizendo que, uma vez que a mana Piedade tinha de morrer, foi bom que não casasse; podia vir um filho ou uma filha... — Bonita canoa! — Antes assim! — Como obedece bem aos remos do homem! — O certo é que eles estão no céu! (ASSIS, 1986, p.643).</p>

A abertura desse capítulo dá proeminência à função axiológica do narrador que declara: “Que abismo há entre o espírito e o coração!” A exclamação interliga o capítulo ao precedente, visto que prepara a narração do conflito interior de Rubião, dividido entre o “espírito” – que repudia sua satisfação com a morte de Quincas Borba e da irmã, buscando outro pensamento –, e o “coração”, que se alegra exatamente por isso. No romance em folhetim, o narrador não profere um enunciado avaliativo, mas nele, excluindo-se o comentário final do narrador, estão presentes os mesmos processos discursivos da segunda versão, quais sejam, o discurso indireto narrativizado, que refere as ações do espírito e do coração; o discurso indireto livre, por meio do qual se manifesta o ângulo avaliativo do coração e o “diálogo” ou os enunciados que revelam os posicionamentos contrários do espírito e do coração. Esses enunciados não constituem réplicas de diálogo, mas a manifestação de diálogos paralelos, emitidos por Rubião, que se desdobra entre os impulsos do mundo interior e a sedução do espaço exterior. Apostos um ao outro, os enunciados do “espírito”

e do “coração” representam, portanto, a dualidade do protagonista ou sua cisão, característica que já fora assinalada pela contraposição entre passado e presente, bem como entre professor e capitalista, no primeiro capítulo.

Para alcançar o paralelismo semântico adequado a evidenciar, de modo efetivo, a iconicidade entre o protagonista e seu discurso verbal, Machado procede à substituição do termo “pensamento”, da primeira versão, por “espírito”, mantendo, todavia, aquele termo, que assume outra significação no novo contexto, como se constata no confronto dos enunciados: “Aqui o pensamento parou, vexado de tanto egoísmo [...]” / “O espírito do ex-professor, vexado daquele pensamento, arrepiou caminho [...]”.

Embora ambos os termos sejam correlatos, “pensamento”, significa, na versão em livro, o resultado ou efeito do ato de pensar, aquilo que é pensado; “espírito”, por sua vez, é a inteligência ou a razão, de que resulta o pensamento. O espírito opõe-se, por conseguinte, ao sentimento e ao desejo, representados pela imagem metonímica do coração, sendo o pensamento o veículo para elucidar tanto as reflexões do espírito quanto os estados afetivos do coração. Ao realizar a substituição, Machado explicita, na construção dos enunciados, a interioridade do protagonista, dividido entre a tentativa de concentrar a atenção no entorno – para o qual a razão o orienta – e o desejo de experienciar a satisfação da posse da herança – com que seus sentimentos se envolvem.

Pode-se pressupor que a substituição de “cavalo” por “canoa” também se vincule à caracterização de Rubião, particularmente no que tange à oposição entre passado/presente. Como imagem sensorial, instituída pela recorrência ao olhar, a canoa, com os movimentos ritmados do canoeiro que finca, alternadamente, os remos na água, ora para trás, ora para frente, presentifica a ação interior de Rubião que se volta para o passado para, a seguir, inserir-se em seu afortunado momento presente. Dessa forma, na mobilidade retroativa e projetiva de seus remos, a canoa traduz a dualidade dos pensamentos de Rubião, conferindo uma imagem concreta à representação de seu estado interior, imagem que não seria tão eficaz se instituída pela figura do cavalo e de seu cavaleiro. Às razões da troca pode-se acrescentar, ainda, a conveniência da inserção da canoa no espaço que abrange a enseada, de que resulta, para o leitor, a instalação mais eficaz de um efeito de realidade.

A introdução de “arrepiar caminho” (“O espírito do ex-professor, vexado daquele pensamento, arrepiou caminho, buscou outro assunto [...]”) em substituição ao “parar” (“Aqui o pensamento parou, vexado de tanto egoísmo [...]”) atende ao interesse do escritor de alcançar maior precisão vocabular e maior poder de sugestão. Sob o aspecto semântico, a expressão empregada no romance em livro, significando retroceder ou voltar atrás, é mais enfática do que o verbo parar, uma vez que engloba, simultaneamente, a suspensão dos pensamentos egoístas do protagonista

e o recuo em relação a eles, na tentativa de encontrar outro assunto de interesse. O procedimento de substituição, nesse caso, decorre da reunião dos verbos “parar” e “recuar”, presentes no capítulo do folhetim, em uma única expressão, que atua sobre a percepção de leitor por sua singularidade.

As exclusões feitas por Machado, no capítulo XXI do folhetim, visam eliminar elementos supérfluos como a expressão “com interesse”, referente ao modo como os olhos do Rubião acompanham o cavaleiro da praia e que o adjetivo “arregalados” subsume; como o termo “egoísmo” que o leitor empírico atualiza, no capítulo do livro, por meio do demonstrativo “daquele” que, acompanhando “pensamento”, remete ao capítulo anterior. Pouco produtiva é, igualmente, a qualificação de “coração” (“mas o coração, educado nos mesmos princípios, não o [pensamento] acompanhou na diversão”). O enunciado final do capítulo, também eliminado na versão definitiva, exerce a função retórica de unir esse ao subsequente, na medida em que o narrador esclarece que o “colo da bela Sofia” é o modo de integrar as divergências entre o pensamento e o coração, razão por que a imaginação do protagonista para lá se estende.

Ao compor o **terceiro capítulo** do romance em livro, que agrega os capítulos XXII, XXIII e um enunciado do capítulo XXIV, Machado, em consonância com a decisão anterior, novamente elimina o vínculo com o capítulo precedente ou, em outras palavras, o artifício mediante o qual Rubião, movido pelo pensamento e pelo coração, vai ao encontro de Sofia e, com olhos “desvairados”, rasga o xale que encobre seu colo. É possível depreender que a eliminação dessa passagem, bem como a do capítulo anterior, se deve ao fato de elas contribuírem para a composição do caráter lúbrico do protagonista, traço apenas sugerido na narrativa da segunda versão, e de romper com a verossimilhança. A última hipótese apóia-se na afirmação metaficcional do narrador: “Pode ser que nem tudo fosse exatamente assim, mas a realidade acomodava-se do estilo, e demais (que é o que importa) essa era, e não outra a impressão do homem” (ASSIS, 1970, p.23).

O enunciado do narrador responde a uma objeção do narratário que rejeita a descrição rebuscada e fantasiosa da viagem imaginária de Rubião e de Sofia, mas parece corresponder também ao zelo crítico do autor que tem consciência da artificialidade do recurso engendrado para fazer a ligação entre os dois capítulos. Portanto, ao reelaborar os capítulos XXI e XXII, Machado, já decidido a dar nova feição ao protagonista, elimina esse recurso retórico e abre o terceiro capítulo do livro com um enunciado de teor dramático: “Um criado trouxe o café”, o qual dá continuidade ao que introduzira o protagonista no capítulo inicial: “Rubião fitava a enseada – eram oito horas da manhã.”

Essa articulação entre os capítulos primeiro e terceiro do livro confere maior organicidade às ações, mas, paralelamente, destaca a importância do discurso mental

ou do diálogo interior do protagonista que, inserido em um tempo subjetivo, constitui um intervalo entre dois capítulos e dois momentos distintos, porém sucessivos, do tempo cronológico. Conseqüentemente, a alteração em análise também aponta para a preocupação de Machado com a concatenação lógica da diegese e para a exploração da sugestividade dos recursos técnico-narrativos quando reescreve o romance para dar-lhe a versão definitiva.

No capítulo III do livro, salientam-se duas outras alterações que sublinham o exercício de crítica que Machado desenvolve em face da primeira versão de *Quincas Borba*: a supressão do final do capítulo XXII e do capítulo XXIII e a exclusão da remissão a D. Quixote, que é substituído pela menção a Fausto.

Nos trechos abaixo transcritos, os devaneios de Rubião constituem um ponto de convergência entre as duas versões: reconduzem-no a contrapor o passado ao presente, revelando-se aquele pela menção ao trabalho de “professor” e esse pelo uso de suíças. O gesto com que experimenta a maciez da própria barba suscita, no protagonista, a sensação tátil de uma carícia de Sofia, o que se pode depreender pelo recurso às reticências. Mas, enquanto essa impressão sensorial abre espaço para que o narrador, no romance em fascículos, exponha a interioridade do protagonista por meio de figuras retóricas, no livro, ela possibilita que o narrador introduza uma reminiscência que explica a origem do relacionamento de Rubião com Sofia por meio de um dado da diegese, ou seja, o encontro na estação de Vassouras:

Folhetim: trecho final do capítulo XXII e totalidade do capítulo XXIII	Livro: trecho do capítulo III
<p>“Um simples professor! Mas agora, aqui, no coração do império, era indispensável trazer a cara limpa. Usava suíças; e notou que elas eram macias, e que dava gosto passar os dedos por elas... Todos esses movimentos, idéias e memórias, esses e ainda outros que omito por brevidade, eram todos como riachos que iam ter a um só rio, azul, sereno, profundo e misterioso.</p> <p>Não procureis esse rio em cartas geográficas. Nenhuma delas o dá; os mesmos livros calam-se a respeito de um curso d’água tão importante.</p> <p>“Todos vós que tendes sede, vinde às águas” clama o profeta Isaias; e o nosso Rubião sentiu dentro de si esta exortação bíblica, logo que, pela primeira vez, deu com os olhos na água convidativa e pura. Não trazia idéias adequadas ao encontro; vinha de Minas com a herança na cabeça, o testamento, o inventário, uma comenda, cavalos, bonitos cavalos; mas ainda assim, não se pôde ter que não admirasse uma obra tão engraçada, águas claras, margens verdes, curso sinuoso, sem cachoeiras, nem nada.” (ASSIS, 1970, p.24-25).</p>	<p>Um simples professor! Usava suíças (mais tarde deixou crescer a barba toda), — tão macias, que dava gosto passar os dedos por elas... E recordava assim o primeiro encontro, na estação de Vassouras, onde Sofia e o marido entraram no trem da estrada de ferro, no mesmo carro em que ele descia de Minas; foi ali que achou aquele par de olhos viçosos, que pareciam repetir a exortação do profeta: Todos vós que tendes sede, vinde às águas. Não trazia idéias adequadas ao convite, é verdade; vinha com a herança na cabeça, o testamento, o inventário, coisas que é preciso explicar primeiro, a fim de entender o presente e o futuro. Deixemos Rubião na sala de Botafogo, batendo com as borlas do chambre nos joelhos, e cuidando na bela Sofia. Vem comigo, leitor; vamos vê-lo, meses antes, à cabeceira do Quincas Borba. (ASSIS, 1986, p.644).</p>

Como se constata, no folhetim, o narrador compara os movimentos, idéias e memórias de Rubião a “riachos”, que vão ter a um só rio, “azul, sereno, profundo e misterioso”, e explica o caráter inusitado do curso de água para, a seguir, citar a invocação do profeta Isaías. Finalmente, revela que esse rio, formado por uma “água convidativa e pura”, são os olhos de Sofia. Portanto, descritos sob o ângulo do narrador que intenta adotar a percepção do protagonista, os olhos – “águas claras, margens verdes, curso sinuoso, sem cachoeiras, nem nada” (ASSIS, 1970, p.25) –, traduzem, como metonímia de Sofia, um convite à transgressão da ordem moral, visto que não interpõem obstáculos ao desejo adúltero de Rubião.

Ao eliminar parte do capítulo XXII e a totalidade do capítulo XXIII, Machado, mais uma vez, rejeita, na reescrita do capítulo terceiro, a concatenação da diegese por meio da invasão da interioridade do protagonista, descrita pela recorrência a comparações, metáforas e metonímias cujas significações são facilmente apreendidas pelo leitor. Por se distinguirem antes como ornatos de estilo, essas figuras são pouco eficazes para instalar o efeito de veridicção textual, razão por que, na versão em livro, Machado de Assis mantém apenas a imagem metafórica essencial: a associação dos olhos de Sofia às águas que, nas palavras do profeta, constituem a fonte de nova vida. Portanto, anulando as implicações do exagero estilístico, Machado preserva o enlevo de Rubião – que responde às sugestões dos viçosos olhos de Sofia –, e figurativiza, de um modo mais conciso e menos evidente, as impressões que devem compor a representação de ambas as personagens: de um lado, a lascívia de Rubião e, de outro, a sensualidade de Sofia.

As razões para a mudança podem ser justificadas, igualmente, pelo modo como o narrador estabelece, no livro, a transição para a analepse, que não tem equivalência no trecho do folhetim, conforme as citações demonstram. Nela o leitor é solicitado a compartilhar da distinção entre dois momentos da diegese, definidos pela contextualização das ações de Rubião: no presente, na sala de Botafogo, ele brinca com as borlas do chambre e pensa em Sofia; no passado, ele está junto à cabeceira do Quincas Borba. Destaca-se, também, o envolvimento do narratário, incluído no pronome “nós” (deixemos) e amistosamente invocado (“Vem comigo, leitor;”) para “ver” o protagonista em sua função de enfermeiro junto a Quincas Borba. O verbo “ver” é traço lingüístico que contribui para assinalar a diferença entre esta passagem e a comentada anteriormente, uma vez que enfatiza o objetivo do narrador de mostrar as ações, ao invés de narrá-las pela recorrência a suas próprias impressões. Assim, ao recriar, no trecho, as circunstâncias de uma situação concreta de comunicação e enfatizar a representação do protagonista por meio de ações, optando pela clareza e concisão, Machado institui o contraste entre a escritura dos capítulos XXII e XXIII da narrativa em fascículos e o capítulo III da publicada em livro.

Outra alteração significativa do capítulo III é a substituição da estatueta de bronze, que representa D. Quixote, pela de Fausto, personagem de Goethe. Em ambas as versões, esses objetos são um prolongamento do olhar de Rubião, sob cuja ocularização o cenário é apresentado. Por seus traços semânticos, contribuem com a caracterização da personagem, referendando, simultaneamente, a isotopia da divisão⁷, inscrita no romance, ainda que figurativizem outros temas correlatos a esse.

A opção inicial de Machado de Assis por D. Quixote pode ser atribuída à correlação entre essa personagem e Rubião, devido à sua ingenuidade e à incapacidade de discernir o real da fantasia; em contrapartida, a menção a Fausto complementa a significação inerente a Mefistófiles, ajustando-se melhor ao contexto da narrativa. Com efeito, a personagem de Goethe presentifica o pacto que Rubião endossa quando nega sua identidade pretérita para assumir, no presente, a herança de Quincas Borba. De modo equivalente, Quincas Borba, como imagem metafórica de Mefistófiles, concretiza, pela doação universal dos bens, o desejo do novo Fausto, porém esse, tal qual o primeiro, entrega a alma em troca de suas aspirações, já não obcecado pelo saber, mas pelo ter. Rubião, assim como Fausto, frustra-se, pois suas aspirações não se realizam, cabendo ao mineiro enriquecido vivenciar o sentimento de exclusão e a experiência da dispersão que o conduz à loucura, além da perda dos bens.

Neste sentido, as estatuetas de bronze que representam Mefistófiles e Fausto, como elementos coextensivos à representação das personagens, são fundamentalmente adequadas, bem como análogas a elas: em sua dupla materialidade, visualmente instalada, indiciam o processo de sedução de Quincas Borba, que oferece seus bens e sua filosofia ao ex-professor em troca de sua servilidade; traduzem, também, a dimensão eufórica da conquista de Rubião, embora sinalizem, igualmente, sua disforia, provocada pela escravização a que ele se submete ao tomar posse da herança do filósofo do Humanitismo.

Portanto, ao proceder à substituição de D. Quixote por Fausto, Machado de Assis tem presente que os objetos não só instalam a ambientação romanesca, mas também revelam operações de expansão ou de condensação de sentido, de que decorre o espaço figural ou simbólico⁸. Sua decisão demonstra que a arquitetura desse espaço se faz mais sólida, na medida em que as significações se entrelaçam,

⁷ O par de figuras, um Mefistófiles e um Fausto ou um D. Quixote, cuja matéria, o bronze, Rubião contrapõe ao ouro e à prata; os dois criados, um espanhol e outro francês, diferenciados dos crioulos de Minas, por serem brancos; as duas “gravuras inglesas, que pendiam da parede por cima dos dois bronzes”, as duas bolsas do chambre, as suíças, “o par de olhos viçosos”, assumem, em seu binarismo, significação simbólica.

⁸ Sob esse aspecto, é necessário enfatizar que o escritor preserva a convergência simbólica entre Quincas Borba e o romance de Cervantes que é mencionado por Quincas Borba, no capítulo VI do livro, capítulo que inexistia no folhetim.

compondo uma urdidura como a que se constrói a partir do olhar de Rubião: experienciando o prazer da posse, ele tem diante de si as estatuetas de Mefistófiles e de Fausto, as quais, como imagens de um espelho, refletem sua própria situação.

O capítulo **quarto do livro**, composto pela agregação de pequenas partes do primeiro capítulo com o terceiro da publicação em fascículos, também exemplifica o trabalho de condensação que Machado realiza e os objetivos a que o procedimento atende. Na narrativa seriada, o capítulo inicial trata da visita do médico a Quincas Borba e expõe o cenário doméstico – o quarto do doente, em que o cão tem um papel de destaque – sendo a personagem relacionada ao romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*; o terceiro capítulo contextualiza as ações por meio de uma anacronia que tem a função de apresentar Rubião, justificar a aproximação entre os dois homens, expor a malograda tentativa de Rubião de unir a irmã a Quincas Borba e esclarecer o interesse que movia as ações daquele. Na segunda versão, em que esses dois capítulos se conjugam para constituir o capítulo IV, o narrador estabelece o ano de 1867 como o do início das ações (dado temporal registrado, no folhetim, no capítulo III), também esclarece que o filósofo Quincas Borba é o mesmo que aparece no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Sintetizando as informações, revela que Quincas Borba adoece, que Rubião é seu fiel amigo e enfermeiro e que o médico lhe dá pouco tempo de vida.

A articulação dos dois capítulos, para dar lugar ao quarto capítulo do livro, se faz pela eliminação de diálogos ou por sua transformação em discurso indireto livre e pela exclusão de uma passagem transposta sob o ângulo subjetivo de Rubião, de enunciados descritivos ou opinativos e de comentários metanarrativos. Na primeira versão, há quatro diálogos: entre o médico e Quincas Borba, entre Rubião e o médico, entre esse e o paciente, acrescentando-se, ainda, a afirmação de Rubião dirigida ao cachorro; na segunda, há uma troca de enunciados entre o filósofo e Rubião e entre esse último e o médico. Igualmente, ocorre a redução da interlocução do narrador com o narratário, sendo eliminadas passagens e perguntas de natureza retórica que visavam motivar o interesse do leitor pela narração. Dessa forma, enquanto, na primeira versão, a evolução do acontecimento narrado progride por meio da interlocução dos agentes ficcionais, na segunda, Machado opta por sumariar os eventos passando da apresentação cênica para a panorâmica e reduzindo a opção pelo tratamento dramático, para assinalar, por meio do discurso, a importância de determinados aspectos e eliminar a participação ostensiva do narrador.

As passagens, a seguir, comprovam algumas das meticulosas alterações enunciativas que Machado realiza na junção e condensação dos dois capítulos, permitindo levantar a hipótese de que as mudanças resultam de novos rumos que ele viria a imprimir à narrativa e que não faziam parte de seu projeto inicial.

Folhetim: excertos do capítulo I	Livro: excerto do capítulo IV
<p>— Então, Doutor, como vou?</p> <p>— Vai bem. Estas moléstias são demoradas, mas o senhor vai bem. Tomou o remédio?</p> <p>— Tomei.</p> <p>— Às horas marcadas?</p> <p>— Creio que sim. Não foi, Rubião?</p> <p>Rubião, que estava familiarmente sentado na cama, confirmou a resposta. Havia ali ainda outra criatura, deitada no chão, com a cabeça levantada, olhando para o médico interrogativo: era um cão, o cão do doente, que mal saía do quarto desde longas semanas.</p> <p>O doutor levantou-se, para sair; deu algumas indicações ao doente e ao amigo, e despediu-se de ambos: voltaria no dia seguinte.</p> <p>Rubião foi acompanhá-lo ate o patamar da escada. No patamar:</p> <p>— Então, perguntou Rubião.</p> <p>— Perdido, completamente perdido. Viverá pouco tempo. Não posso repor-lhe as vísceras estragadas; mas vá confirmando o que digo. Para que tornar-lhe a morte mais afitiva pela certeza...</p> <p>— Lá isso, não; para ele é a causa mais indiferente deste mundo. Nunca leu um livro que ele escreveu, há anos, não sei que negócio de filosofias...</p> <p>— Não; mas filosofia é uma cousa, e morrer de verdade é outra; adeus. (ASSIS, 1970, p.7).</p>	<p>Trecho inexistente</p> <p>A opinião ostensiva do médico era que a doença do Quincas Borba iria saindo devagar. Um dia, o nosso Rubião, acompanhando o médico até à porta da rua, perguntou-lhe qual era o verdadeiro estado do amigo. Ouviu que estava perdido, completamente perdido; mas, que o fosse animando. Para que tornar-lhe a morte mais afitiva pela certeza...?</p> <p>— Lá isso, não, atalhou Rubião; para ele, morrer é negócio fácil. Nunca leu um livro que ele escreveu, há anos, não sei que negócio de filosofia...</p> <p>— Não; mas filosofia é uma cousa, e morrer de verdade é outra; adeus. (ASSIS, 1986, p.645).</p>

Como se constata pelos excertos acima, na versão em livro, o narrador reporta, com outras palavras, a opinião que o médico externara no diálogo com o paciente (“Estas moléstias são demoradas”), ao mesmo tempo em que, sem precisar o momento do diálogo posterior entre Rubião e o médico sobre o mesmo tema, procede à transformação parcial do discurso direto desse para o discurso indireto livre, mas preservando a notação do discurso direto, na parte final da interação entre as duas personagens. A passagem, deslocada para o final do capítulo IV, quando, no folhetim, estava situada logo após o início do capítulo primeiro, é determinante quanto à apreensão do leitor em relação à história, pois permite que ele tome conhecimento antecipadamente da morte de Quincas Borba e avalie o protagonista sob novo ângulo.

O diálogo de Rubião com o médico coloca em confronto dois pontos de vista ou posicionamentos: por um lado, o de Rubião, que se deixara ludibriar pela utopia das palavras do filósofo, afirmando que, para este, a morte é indiferente; de outro,

o do médico, que não aceita a transferência do discurso idealizado para a realidade, guiando-se pelo senso comum que é respaldado pela observação profissional. Por essa razão, ao ser interrogado por Rubião se lera o livro de Quincas Borba, ele responde: “– Não; mas filosofia é uma cousa, e morrer de verdade é outra; adeus.” O trecho, que se mantém idêntico nas duas versões, ao dar termo ao capítulo IV do livro recebe maior importância nesse contexto, uma vez que, assumindo a forma de um aforismo, reveste-se da força de uma sentença moral que persuade o leitor e lhe permite dimensionar a inépcia de Rubião.

A alteração dessa passagem aponta para a sutileza de Machado de Assis que se revela com a leitura integral da narrativa. A repetição, por Rubião, das idéias do filósofo sem compreendê-las acentua, aqui, sua ingenuidade e confere às palavras do médico um tom profético, já que o mineiro se encaminha para a morte, cuja dolorosa concretude a filosofia é incapaz de negar, ainda que ele pense guiar-se por palavras belas e sábias. No livro, o quarto capítulo interliga-se, pois, aos três iniciais para configurar o protagonista não apenas pelo esclarecimento da tarefa de enfermeiro que exerce junto a Quincas Borba, mas também para sugerir um dos traços que o conduzirão à ruína.

A ingenuidade de Rubião é reforçada, no primeiro capítulo do folhetim, também pela transposição de sua fala, como se constata no trecho a seguir, excluído da versão definitiva:

Rubião ficou sério e confuso. Empulhador, ele? Não; lá se o medico mentia... Nem podia mentir, porque dissera-lhe a mesma cousa em particular. Doente era sempre desconfiado. Não, senhor, daí a poucas semanas podiam ir à rua, e logo depois a cavallo... E então é que era ver outra vez o que era o Quincas Borba... Ouvindo este nome, o cão deu um salto, e foi ter com o Rubião, que o acolheu com gestos de amigo, afagando-lhe as orelhas, batendo-lhe na anca, e dizendo-lhe, a rir, mas a rir mal:

— Não é contigo, é com teu senhor, pelintra. (ASSIS, 1970, p.8).

O narrador reproduz, pela recorrência ao discurso indireto livre, a resposta de Rubião a Quincas Borba quando esse o interroga a respeito da avaliação do médico e o acusa de ser um empulhador. Ainda que acolha a contestação do enfermo, sendo, pois, dialógica, a enunciação traz marcas que tipificam Rubião, como os argumentos repetidos e inconsistentes, com os quais parece dirigir-se a uma criança e não ao suposto filósofo, e sua fala titubeante, registrada pela entonação.

A exclusão desse trecho, que dá destaque à Rubião, soma-se à de outros que assinalam a importância da presença do cão, que canalizam a percepção do leitor, em especial a respeito do protagonista, e que determinam a marcante presença do narrador.

O papel fundamental que o animal deveria ter na primeira versão do romance é sugerido por três passagens: na primeira delas, o narrador afirma que havia no quarto, além de Rubião, “outra criatura, deitada no chão com a cabeça levantada, olhando interrogativamente para o médico”, estabelecendo, por meio do termo “criatura”, uma relação de equivalência entre o enfermeiro e o animal; após, ele esclarece: “era um cão, o cão do doente, que mal saía do quarto, desde longas semanas.” A repetição do termo “cão”, que, em sua especificação, enfatiza a animalidade contrapondo-se à generalidade e ambigüidade do termo “criatura”, conjuga-se à indicação da presença constante do animal para destacar a incomum ternura existente entre esse e seu dono, a qual é ressaltada na menção seguinte: “o doente estava de lado junto à beira da cama, afagando o cachorro, que lhe lambia a mão.” Na terceira passagem, o narrador tece um paralelo com a primeira ao dizer que, já sem as carícias do dono, o cão “voltou a deitar-se ao pé da cama, desta vez com a cabeça entre as patas e os olhos semi-cerrados” (ASSIS, 1970, p.8), para expressar a gratuidade da presença do animal, mesmo quando desprovido da atenção do dono, o que o distingue de Rubião que ali permanece movido pelo interesse.

Assim, enquanto no primeiro capítulo do folhetim o foco da ação se divide entre as três personagens, Quincas Borba, Rubião e o cão, no quarto capítulo do livro o cão sequer é mencionado, sendo subtraídos, também, os comentários do narrador que elucidam o caráter de Rubião e que constavam do terceiro capítulo. Nesse, Rubião é apresentado como “um desenganado da política” que, “não podendo ser nada, nem ter nada, destinou-se ao ensino”. Quando conhece Quincas Borba, já está cansado de ser professor, “mas de todas as ambições antigas ficara-lhe uma: a do dinheiro”, por isso intenta casar a irmã com o amigo. Frustrada a iniciativa, “acreditou que o ser ele caipora é que fez morrer a irmã”, sem todavia desistir de um possível legado, objetivo que o levou a “arredar” os poucos conhecidos de Quincas Borba que ainda restavam (ASSIS, 1970, p.9).

Ainda em relação à junção dos capítulos I e III para compor o capítulo IV do livro, destaca-se como diferença, sob o ângulo discursivo, a exclusão dos enunciados do primeiro capítulo que reforçam os vínculos entre o romance *Quincas Borba* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* e dos que repetem a idéia de que Quincas Borba irá morrer. Na nova versão, sublinha-se, também, a seleção dos vocábulos que, sintetizando passagens da versão anterior, devem caracterizar Quincas Borba, embora a eles Machado acrescente a qualificação de “náufrago da existência”; igualmente se destaca a substituição do dêitico “aqui” por “este” e a alteração do tratamento dispensado pelo narrador ao narratário:

Folhetim: excertos do capítulo I	Livro: excertos do capítulo IV
<p>“Aqui, toda a gente que me fez o favor de ler as <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>, lembra-se, - pode ser que se lembre - de que aparece ali, em três ou quatro capítulos, um tal Quincas Borba, e pergunta e cuida naturalmente que é o mesmo.</p> <p>Cuida bem. Mas não é preciso ler as Memórias; basta saber que é o mesmo, e que vai morrer, como disse o medico. Pode ir, que não precisamos dele. Que fosse criança graciosa, mendigo algum tempo, herdeiro inopinado e inventor de uma filosofia, não temos nada com isso. Quando muito, é bom saber (e aqui lh’o digo) que alguns anos antes, um médico supôs que este Quincas Borba tinha um grãozinho de sandice⁹, coisa de nada (está no cap. CLIII das <i>Memórias</i>), é bom sabê-lo para explicar algumas disposições testamentárias do homem, que vai morrer d’aqui a pouco.” (ASSIS, 1970, p.8).</p>	<p>“Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i>, é aquele mesmo naufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena.” (ASSIS, 1986, p.644).</p>

Na passagem do folhetim, constata-se o reiterado estabelecimento de vínculos com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a interlocução constante com o leitor – cuja invocação se dá de forma ampla e indireta por meio da expressão “toda a gente”, pela inclusão do destinatário na primeira pessoa do plural (nós) ou pela terceira pessoa (lhe) –, e a repetição da informação de que Quincas Borba irá morrer. Esses recursos visam fortalecer a comunicação com o narratário, entretanto a repetição do nome do romance já publicado atende também a um objetivo mercadológico, hipótese que pode ser depreendida pelas contradições da enunciação. Se, por um lado, o narrador afirma a articulação do texto com a obra precedente pela menção a Quincas Borba, por outro, nega a necessidade do estabelecimento desse vínculo, desobrigando, aparentemente, o leitor de ler as *Memórias póstumas*. Mas, na mesma medida em que, antecipando a morte da personagem, estimula o receptor textual a envolver-se com a narração em andamento, ele aguça sua curiosidade em relação ao outro texto em que situa o “grãozinho de sandice” que explicará as disposições testamentárias da personagem. A manifestação ambígua do narrador mantém, pois, o narratário em contato e promove seu interesse, além de atender ao objetivo do autor de divulgar a obra em circulação.

O comentário do narrador permanece no romance em livro, mas neste há uma única remissão à narrativa de Brás Cubas, alterando-se, também, a interação com o narratário, visto que as referências múltiplas ao interlocutor textual e o tom enfático

⁹ A expressão “grãozinho de sandice” aparece no segundo parágrafo do quarto capítulo do livro, por isso está assinalada, embora não esteja referida no enunciado que está sendo comparado com o do folhetim.

presentes no fascículo – responsáveis por uma relação comunicativa artificial –, são substituídos pela cumplicidade que o narrador firma com o leitor devido à invocação direta por meio do pronome pessoal “tu”. Para isso colabora, também, a declaração do narrador que atribui à casualidade o “favor” de o leitor já ter lido as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando essa possibilidade era uma certeza no fascículo. A familiaridade com o leitor coaduna-se, por sua vez, com o dêitico “este” que substitui o termo “aqui” da primeira versão: enquanto o pronome especifica a aproximação do leitor com a personagem, Quincas Borba, o advérbio se refere à seqüencialidade do texto, indicando sua relação com a obra *Memórias póstumas*, na qual aparece “um tal Quincas Borba.” Ainda que o elo de ligação – a personagem – seja inevitavelmente o mesmo, a forma de recuperá-lo varia de um romance a outro, anulando-se, nesta passagem da segunda versão, a excessiva presença do narrador, a circularidade de seu discurso, bem como a dubiedade do tratamento dado ao narratário, prevalecendo a concisão e a clareza do ato de narrar.

A imagem do relojoeiro ou do escritor artesão

O metucioso trabalho de reescrita que se torna visível quando se confrontam capítulos das duas versões de *Quincas Borba*, para aí identificar transformações discursivas, 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 metaficcionais. 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” (MEYER, 1986, p.339), 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.

Sob 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:

[...] arrenego 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. (ASSIS, 1970, p.31).

A passagem, excluída do romance em livro, coloca leitor e autor em situações similares, visto que, para dar vida ao relato, ambos desenvolvem uma atitude crítico-reflexiva. Ela sugere, também, que o ato de escrita é um processo que pode ser modificado para acolher novas e inusitadas sugestões provenientes da leitura.

Situando-se como leitor e autor de seus próprios textos, Machado de Assis comporta-se como o relojoeiro ou o artífice que 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 do discurso de ambas as versões de *Quincas Borba*, cujas diferenças confirmam a importância que Machado confere ao ofício do escritor e à literatura como manifestação estética.

SARAIVA, Juracy Assmann. *Quincas Borba's rewriting by a watchmaker*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.48, n.2, p.9-30, July./Dec. 2008.

- **ABSTRACT:** *The confrontation among different editions of novels and tales of Machado de Assis allows us to conclude that he looks at his own productions as a critical reader who reformulates them in the rewriting act. This procedure is expressed in works such as Iaiá Garcia and Memórias Póstumas de Brás Cubas, standing out especially in Quincas Borba. When rewriting the version that had been published in fascicles in the magazine A Estação, Machado promotes ample structural and discursive changes. In this article by means of the confrontation of the four initial chapters of the book Quincas Borba with those which had given origin to them one finds changes made under the angle of the discourse. These alterations interfere with the composition of the events and the characters, they contribute to modify the image of the narrator and the narratee, present in the novel in one or another vehicle, and provoke distinct effects in the receiver, determining equally, that the image of the reader be distinct. In the same way, the confrontation between the two versions of Quincas Borba proves that the option of Machado de Assis for the exercise of writing as an artisan practice allows us to infer the poetics that underlies the process of the creation of his fiction.*
- **KEYWORDS:** *Machado de Assis. Rewriting act. Quincas Borba. Editions' confrontation.*

Referências

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

_____. **Quincas Borba**: apêndice. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1970.

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

ECO, U. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos, 89).

MEYER, A. Quincas Borba em variantes. In: BARBOSA, J. A. (Org.). **Textos críticos**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.339-353. (Textos, 4).

SARAIVA, J. A. Entre o folhetim e livro: a exposição da prática artesanal da escrita. In: GUIDIN, M. L.; GRANJA, L.; RICIÉRI, F. W. (Org.). **Machado de Assis**: ensaios da crítica contemporânea. São Paulo: Ed. UNESP, 2008. p.198-223.