



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

JANAINA TATIM

**PSICOLOGIA E CONCEPÇÃO DE PESSOA COMO QUES-
TÕES ESTÉTICAS DA PRIMEIRA VERSÃO DE *QUINCAS*
*BORBA***

**CAMPINAS,
2018**

JANAINA TATIM

**PSICOLOGIA E CONCEPÇÃO DE PESSOA COMO QUES-
TÕES ESTÉTICAS DA PRIMEIRA VERSÃO DE *QUINCAS*
*BORBA***

**Dissertação de mestrado apresentada
ao Instituto de Estudos da Linguagem
da Universidade Estadual de Campi-
nas para obtenção do título de Mestra
em Teoria e História Literária na área
de História e Historiografia Literária.**

Orientador: Prof. Dr. Jefferson Cano

**Este exemplar corresponde à versão
final da Dissertação defendida pela
aluna Janaina Tatim e orientada pelo Prof. Dr. Jefferson Cano**

**CAMPINAS,
2018**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2015/12780-6

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7782-9878>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

T187p Tatim, Janaina, 1992-
Psicologia e concepção de pessoa como questões estéticas da primeira versão de *Quincas Borba* / Janaina Tatim. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Jefferson Cano.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Assis, Machado de, 1839-1908. *Quincas Borba* - Crítica e interpretação.
2. Ficção brasileira - História e crítica. 3. Realismo na literatura. 4. Estética na literatura. 5. Psicologia e literatura. I. Cano, Jefferson, 1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Psychology and concept of person as aesthetic issues of the first version of *Quincas Borba*

Palavras-chave em inglês:

Assis, Machado de, 1839-1908. *Quincas Borba* - Criticism and interpretation

Brazilian fiction - History and criticism

Realism in literature

Aesthetics in literature

Psychology and literature

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Jefferson Cano [Orientador]

Paulo Elias Allane Franchetti

Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Data de defesa: 28-02-2018

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA:

Jefferson Cano

Paulo Elias Allane Franchetti

Antônio Marcos Vieira Sanseverino

**IEL/UNICAMP
2018**

Ata da defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da banca, encontra-se no SIGA - Sistema de Gestão Acadêmica.

*Dedico este trabalho à amizade,
a forma mais generosa de amor*

AGRADECIMENTOS

Os três anos de dedicação integral que pude legar à produção desta dissertação se devem às condições materiais garantidas, em sua maior parte, graças ao financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, bem como ao apoio incondicional de meu irmão, Edivan Oliveira Tatim, meu bolsa irmão, e de meus pais, Edi Oliveira Tatim e João Batista da Silva Tatim.

Esta dissertação de mestrado foi pensada e escrita ao longo de três anos no seio da Universidade Estadual de Campinas – em suas bibliotecas, suas salas de aula, seus espaços de convivência, na luta de seus estudantes. Parte importante deste trabalho também foi gestada nas extraordinárias bibliotecas da Yale University. As universidades não me trouxeram apenas a materialidade das condições para o trabalho intelectual, elas trouxeram-me principalmente relações humanas, as quais motivam esses agradecimentos.

Agradeço ao Jefferson Cano pela atenciosa orientação que dedicou a mim ao longo desses três anos, cheia de bom humor e de conversas livres de hierarquias, e, sobretudo, plena de respeito à juventude de minha vontade de autonomia.

Agradeço ao David Jackson pela enorme generosidade com que me acolheu na Yale, com que recebeu e discutiu minhas ideias de pesquisa, e compartilhou comigo suas referências.

Agradeço aos professores Paulo Franchetti e Luís Bueno pela excelente banca de qualificação que me oportunizaram, momento decisivo para a finalização desta dissertação, que se acaso encontrou algum equilíbrio entre suas partes e alguma firmeza na definição de seus objetos deve muito a eles.

Agradeço novamente ao professor Paulo Franchetti por ter continuado a dedicar ao meu trabalho sua leitura atenta, sagaz e entusiasmante, também na condição de minha banca avaliadora.

Agradeço ao Antônio Sanseverino, orientador que tenho a bem-aventurança de levar pela vida afora, por ter promovido em mim a base para que eu pudesse ser uma pesquisadora. Esta dissertação tem tanto do Antônio que não seria exagero dizer que ele foi seu coorientador, seja por formar minhas referências intelectuais, seja por ter sido minha banca avaliadora, seja pela amizade que continuamos a ter e que não cessa de me dedicar sua inteligência e generosidade.

Agradeço aos professores do IEL, que com suas aulas tornaram meu mestrado muito mais arejado intelectualmente: ao Márcio Seligmann-Silva, ao Alfredo Cesar Melo, à Orna Levin, ao Jefferson Cano, à Eleonora Albano.

Agradeço aos funcionários e técnicos do IEL e do IFCH, que tornaram meu mestrado possível pelo indispensável trabalho que realizam todos os dias, com especial carinho pelas pessoas do Cristiano Brito dos Santos e do Cláudio Pereira Platero, inspiradores em sua empatia que torna a universidade um lugar mais humano.

Agradeço aos amigos e colegas leitores do processo de escrita desta dissertação, cuja leitura se sedimentou no que pode ter de mais cuidadoso em

um texto que por vezes se perdeu na neblina que sobe das palavras: ao Atilio Bergamini, à Bruna Nunes, ao Vitor Cei – o diálogo com vocês veio em momentos decisivos em que as dúvidas e inseguranças se faziam quase maiores do que minha prolixidade. O Atilio bem sabe que não é fácil distinguir onde começa minha interpretação e onde termina a dele quando o assunto é nosso Machado.

Agradeço ao Ben Zdencanovic, que desde que me conhece tem sempre estendido a mim apoio e inteligência, sobretudo na forma de seu inglês elegante de historiador. Thank you for being there for me and for exciting my heart with the beauty and kindness of your person.

Agradeço à minha família surreal por encher as dobras do meu cotidiano com descoberta, partilha e alegria. Amo-vos, Letícia Cunha, Lucas Maia, Jordi Morera, Danilo Piaia, Leandro Fonseca.

Agradeço aos amigos da Gangue, aos amigos que fizeram e continuam fazendo do meu tempo em Barão Geraldo aquele que vou guardar na memória com uma saudade de experiência irrepetível, em especial à amiga Lua Gil, pela firmeza de seu caráter e sororidade.

Agradeço à Ana Maria da Silva, que me inspirou a amar Machado de Assis e a tentar escrever o melhor de mim sempre.

Agradeço à minha família, que mesmo de longe, ou talvez justamente como quem vence as lonjuras, compreendeu essa filha e irmã tão faminta de mundo e diferença. Aos meus queridos irmãos João e Edivan, que são a matriz da força que deposito em minhas relações mais cheias de amor. À Thaíse Sebben, que transcendeu o laço do parentesco para se colocar em meu coração como querida amiga. À Edi, pelo amor incondicional e sempre fresco. Ao João Batista, por suas orações cheias de amor e cuidado.

Agraço à toda amizade que floresce na aurora do fim desse ciclo.

RESUMO

Esta dissertação aborda a psicologia e a concepção de pessoa humana e moral como mediações estéticas fundamentais do realismo de Machado de Assis, tomando *Quincas Borba*, em sua primeira versão, como *corpus* de investigação. Embora utilize majoritariamente a fatura do texto tal como publicado entre 1886 a 1891 na revista *A Estação*, fundam minhas interrogações menos o horizonte editorial e mais o horizonte intelectual e histórico de elaboração do romance. A dissertação levanta elementos estéticos dominantes na primeira versão e os examina à luz de uma constelação de problemas que extrapola esse romance em particular, fazendo referência ao arcabouço epistemológico do literário e suas personagens-pessoas. Busco compreender como pressupostos estéticos levantados de textos críticos do escritor se fazem dispositivos de composição do romance, resultando em uma poética preocupada com o que permeia as relações interpessoais e a subjetivação, e que institui a qualidade de “moral e humana” da pessoa como um efeito de relações – e não como resultado de determinantes metafísicos ou científicos. A nucleação da representação a partir da pessoa moral e humana contraria, assim, determinismos postos na ordem externa à composição estética. Desenvolvo essa questão, em primeiro lugar, a partir da obra de Machado de Assis, seus romances, críticas, crônicas e contos, e, depois, a partir da leitura de obras presentes em sua biblioteca pessoal, as quais contribuem para mapear possíveis referências sobre a psicologia humana, com especial atenção à entrada da noção de inconsciente em sua literatura, a qual também localizo e interpreto. Busco compreender, ainda, como ao mostrar por dentro a psicologia e as relações intersubjetivas de suas pessoas, Machado as enlaça ao processo social e econômico de passagem de uma sociedade de base escravista para a ordem moderna e capitalista de relações monetarizadas. A noção de propriedade se torna nevrálgica no *Quincas Borba*, e aparece tanto nos termos da dominação sexual patriarcal, quanto no processo de avanço do capitalismo naquela sociedade, donde surgem tensões em torno da subjetivação sob a forma do indivíduo, um modelo de inscrição dos sujeitos que os define a partir de relações de posse. Acessando o modo como as personagens-pessoa operam e contradizem a gramática de sua própria dominação, discuto, finalmente, como o romance expõe a erosão da validade das relações baseadas na propriedade da pessoa em si.

Palavras-chave

Realismo; psicologia; pessoa; desejo; propriedade; inconsciente.

ABSTRACT

This dissertation addresses psychology and the concept of the moral and human person as fundamental aesthetic mediations of Machado de Assis's realism. It takes the novel *Quincas Borba*, in its first version, as the main *corpus* for the research. Although I mainly use the novel's text as it was published in the magazine *A Estação* between the years 1886 and 1891, my research inquiry is more grounded in the intellectual and historical dimension of the novel's appearance than in its editorial aspect. The dissertation addresses aesthetic features that permeate the novel's first version and examines them in light of a constellation of issues that exceed this particular novel and refers to the epistemological framework of the literary and the notion of person-like characters. I aim to understand how aesthetic assumptions raised from the writer's critiques become inner mechanisms for the novel's composition. Machado's poetics are concerned with the process of subjection and intersubjective relationships, and with what makes possible, in the literary construction, for that the quality of the "moral and human" person to emerge as an effect of relationality, rather than as a quality defined by metaphysics or scientific determinants. This way, centering the mimesis in this conception of moral and human person contradicts determinisms established outside the aesthetic composition. I develop this issue, first, based on Machado de Assis' works, such as novels, critiques, short stories, and chronicles, and, secondly, based on books from his personal library, which help to map his references on human psychology. I pay special attention to the idea of the unconscious in his literature, which I also map and interpret. I aim to understand how, by showing from the inside the psychology and intersubjective relationship of his characters as people-like, Machado ties them to the social and economic process of a society changing from one based on slavery to one based on the modern and capitalistic order of monetized relationships. The notion of property becomes central to *Quincas Borba*, and it appears both to express patriarchal sexual domination, and the arrival of capitalism in that slave-based society. The relationships within the novel also show the contradictions of the individual conception, a model of subjection where subjects define themselves and their relations to other by means of possessive relations. By accessing the way person-like characters operate and contradict the grammar of their own domination, I discuss, finally, how the novel erodes the validation of relationships based on the property in the person.

Keywords

Realism; psychology; person; desire; property; unconscious.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
O PARADIGMA DA PESSOA MORAL E HUMANA – MATRIZ DA CRÍTICA À “DOCTRINA REALISTA”	27
PARTE I PESSOAS E AS EPIDEMIAS DE DETERMINISMOS	49
A FILOSOFIA DO INCONSCIENTE – METAFÍSICA E CIÊNCIA	49
MACHADO DE ASSIS ENTRE A SÁTIRA DA METAFÍSICA E A PORTA DO MISTÉRIO	64
TROCAS METAFÍSICAS: DO HUMANITISMO AO INCONSCIENTE	82
PARTE II PESSOAS NO IMPÉRIO DO INDIVÍDUO PROPRIETÁRIO	108
O CASAMENTO DA MULHER DE SALÃO COM O REI CANDAULES MODERNO	117
GRAMÁTICAS DA DOMINAÇÃO: DO PROPRIETÁRIO IMPRÓPRIO E DO INDOMÁVEL DOMADO	137
PERSPECTIVA NARRATIVA SUBJETIVADA: SOBRE NARRAR COMO QUEM INTERPRETA SONHOS	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
REFERÊNCIAS	190
APÊNDICE	195
TABELA 1: PUBLICAÇÃO DO QUINCAS BORBA FASCÍCULO A FASCÍCULO 1886-1887	195
TABELA 2: PUBLICAÇÃO DO QUINCAS BORBA FASCÍCULO A FASCÍCULO 1888-1889	196
TABELA 3: PUBLICAÇÃO DO QUINCAS BORBA FASCÍCULO A FASCÍCULO 1890-1891	197

INTRODUÇÃO

Em minha opinião, *Quincas Borba* não é a obra prima do escritor Machado de Assis, mas é seu romance mais inquietante. Ele aparenta ser o mais convencional dentre os romances de maturidade, porém, se analisado de perto, ele contradiz várias expectativas da prosa realista, com suas dissonâncias e idiossincrasias, e ainda com uma história excepcional de produção e publicação. Ademais, a leitura desse romance sempre me causa um mal-estar, talvez pela sem cerimônia, e por vezes crueza, com que expõe a degradação da humanidade de personagens, e com que interpela a própria humanidade dos leitores.

Qualitativa e cronologicamente falando, o *Quincas Borba* faz parte do que se tem qualificado como a segunda fase da obra de Machado de Assis. De um lado, ele vem na sequência das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), o divisor de águas da romanesca machadiana, consagrado por motivos que a crítica não se farta de apontar, como as originalidades de sua forma, ou as contundentes críticas sociais que se divisam a cada ângulo de sua fatura. De outro lado, ele é o romance que precede o *Dom Casmurro* (1899), por seu turno considerado por muitos como o exemplo mais bem-acabado da mestria literária de Machado de Assis. Juntos, os três romances são projetados como exemplares do realismo *sui generis* de Machado, do refinamento de seu estilo e de seu modo de construir uma perspectiva crítica com a forma do romance. Situado nesse núcleo cronológico e qualitativo, o *Quincas Borba*, no entanto, apresenta alguns contrapontos às continuidades e às proposições de coerência entre essas obras de maturidade.

Justamente pelas balizas das *Memórias Póstumas* e do *Dom Casmurro*, acentua-se como dado característico dos romances de maturidade a ancoragem da voz narrativa na primeira pessoa de uma personagem matreira e desconfiável. Desse fato, configurou-se a mediação fundamental de interpretação

desses romances: seus conflitos provêm da memória e perspectiva de um sujeito sobre sua vida e sobre o modo como encarou o mundo. Se a voz narrativa do *Quincas Borba*, ou pelo menos a voz que conhecemos por sua versão em livro, pode facilmente ser considerada matreira e desconfiável, ela não corresponde à característica fundação em um personagem delimitado, como Bentinho e Brás, ou mesmo como o conselheiro Aires. Embora seu narrador use a primeira pessoa do discurso e seja deveras intrometido, o *Quincas Borba* é considerado em geral como uma narrativa de terceira pessoa. E se acrescentado a isso uma breve consideração sobre a classe daqueles típicos detentores da memória dos romances da fase madura de Machado, teríamos outra reincidência importante: Brás, Bentinho e Aires são membros da elite, desde o berço até a campa. Já o *Quincas Borba* não se arma a partir dessa ancoragem: a voz que apresenta a trajetória comparativamente breve de um “náufrago” de classes não provém do sujeito que a viveu. Se do ponto de vista da instância narrativa e de seu substrato nuclear o *Quincas Borba* apresenta dissonâncias como essas, do ponto de vista editorial, ele é verdadeiramente o caso à parte.

Como se ele tivesse um gêmeo refratário, ostracizado porém sobrevivente, *Quincas Borba* é o único dos romances de Machado de Assis que possui duas versões. Entre o texto de sua publicação na imprensa e o texto de sua primeira edição em livro (e das subsequentes edições revisadas por Machado) existem largas e consequentes alterações. Soma-se a isso o fato de que o *Quincas Borba* também é o único a ostentar um processo de escrita e publicação que ocupou seis anos da vida de seu autor e passou por várias interrupções – seja lá o que tornou sua escrita tão custosa, não foi simples contemporalizá-lo com o romance. O que se chama hoje de primeira versão é o texto publicado seriadamente na revista de modas *A Estação*, entre quinze de julho de 1886 e quinze de setembro de 1891. Sua primeira edição em livro, publicada pela editora Garnier ainda em 1891, já continha o grosso das alterações que fizeram com que seja possível considerá-la uma segunda versão do romance.

Essa curiosa história editorial tornou-se objeto de um estudo acadêmico apenas há poucos anos. Trata-se da tese de doutoramento de Ana Cláu-

dia Suriani, recentemente publicada sob o título de *Machado de Assis do folhetim ao livro* (2015). De sua perspectiva centrada nos fatores editoriais, emerge outro marco a partir do qual se poderia organizar o romance machadiano: “*Quincas Borba* é o ponto de virada na relação de Machado com o folhetim, ou seja, com o formato de publicação mais corriqueiro do século XIX”¹ – e de fato, depois da experiência com o *Quincas Borba*, o escritor não tornaria à prática de publicar romances diretamente na imprensa, às fatias. Para Suriani, essa primeira versão documenta as injunções das condições de publicação no processo de escrita, no próprio arcabouço estético da narrativa, pois considera que a serialização e o folhetinesco dominaram o desempenho do escritor no processo criativo da primeira versão. Atentando para as mudanças do enredo, parece-lhe que a crise pela qual Machado teria passado enquanto escrevia o *Quincas Borba*, de que as interrupções na publicação seriam um sintoma, não era relativa apenas às inconveniências da serialização, mas relativa sobretudo aos limites e impasses que a materialidade do contexto de produção na imprensa cria para a forma do romance, particularmente no que respeita a diferentes padrões de leitura de cada suporte.

Suriani empenha-se em demonstrar que o sentido da reescrita do *Quincas Borba* foi o de conferir um eixo à narrativa. Tal necessidade teria orientado a superação das técnicas folhetinescas, de um romance escrito sob a égide do folhetim, em direção ao estabelecimento de um padrão de leitura mais afim do sentido totalizante dado no suporte livro. Com essa hipótese, Suriani aponta elementos que teriam redefinido um enredo mais coeso para a versão em livro: uma maior focalização no Rubião e no desenvolvimento progressivo de sua loucura e a transformação do romance na exemplificação do Humanitismo.

Uma grande contribuição de sua pesquisa foi o estudo qualificado da revista *A Estação*, a partir do qual Suriani apontou a intertextualidade entre seu conceito editorial e temas e ironias do romance. *A Estação*, “jornal ilustrado para a família”, era a edição brasileira de uma proposta editorial inter-

¹ SILVA, Ana Cláudia Suriani da. **Machado de Assis: do folhetim ao livro**. São Paulo, SP: nVersos, 2015, p. 17.

nacional de matriz alemã, um mesmo conceito de revista publicado em treze línguas diferentes, cujo “objetivo era a divulgação da moda parisiense e de bens de consumo europeus pelo Ocidente”². Suriani chama a atenção para o viés aristocrático da *Estação*, observado na exaltação das instituições imperiais europeias, um dado marcante das ilustrações da revista, que apresentavam figuras da aristocracia de modo sério e imponente, as quais, por sua vez, entravam em contraste, para o leitor brasileiro, com a decadência de nosso Segundo Reinado. Tal tematização teria se transfigurado ironicamente na megalomania imperial do protagonista Rubião, nessa chave, uma sátira do fetiche imperialista da *Estação*. A moda, entendida em sentido abrangente, seria outro tema em diálogo com a revista, mas incorporada ao romance criticamente em sua função de signo de ascensão e distinção social, outro fio condutor do enredo do *Quincas Borba*. Assim, para Suriani, o romance figura o próprio público-alvo da revista e sua mentalidade – brasileiras e brasileiros livres e letrados, para quem a mobilidade social era uma realidade possível através do dinheiro, da imitação dos hábitos da elite e do reconhecimento e reprodução de valores de distinção num quadro mundial.

No que respeita a um estudo que leve em conta as duas versões do *Quincas Borba*, e em termos do fôlego de uma tese, o trabalho de Suriani não encontra par na fortuna crítica. No entanto, ele foi precedido por um capítulo decisivo “na crônica dos estudos machadianos”³ – para usar os termos de Augusto Meyer, um dos primeiros a fazer considerações comparativas entre as versões do romance. Esse capítulo decisivo foi a edição crítica do *Quincas Borba*, produzida pela Comissão Machado de Assis⁴, que estabeleceu o texto seriado da *Estação* também em livro, fixando a tradição das duas versões. O resultado desse trabalho minucioso foram dois volumes. O primeiro, além do texto do romance *Quincas Borba*, estabelecido pelo cotejo das edições em li-

² Ibid., p. 74.

³ MEYER, Augusto. **A chave e a máscara**. Rio de Janeiro, RJ: Edições O Cruzeiro, 1964, p. 173.

⁴ A Comissão Machado de Assis foi criada pelo Ministério da Educação e Cultura, em 1958, com a finalidade de fixar os textos definitivos da obra de Machado. Para a edição crítica do romance *Quincas Borba*, foram criadas subcomissões com foco em prefaciação, por Eugênio Gomes e Marco Aurélio de Moura Matos, registro biobibliográfico, por Lúcia Miguel Pereira e Galante de Sousa, bibliografia do romance, por Galante de Sousa, e introdução filológica e texto crítico, por Antônio José Chediak, Antônio Houaiss, Celso Ferreira da Cunha e Galante de Sousa.

vro revisadas pelo autor, contém os trabalhos das subcomissões, em especial, a alentada descrição dos procedimentos de fixação do texto. O segundo volume é o *Quincas Borba: apêndice*⁵ e traz o texto do romance como apareceu na *Estação*, exceto pela ausência dos trechos saídos nos números de 15 de janeiro e 15 de abril de 1887. Uma interessante escolha editorial da Comissão foi deixar em itálico, no volume apêndice, o contingente textual que corresponde ao que Machado manteve nas edições em livro, de modo que, no próprio momento de sua leitura, é possível divisar o que é único à primeira versão e o que foi mantido posteriormente. O contato com essa edição me deixou intrigada com o conteúdo único da primeira versão do *Quincas Borba*, e foi a partir dela que percebi seu potencial como uma fonte para o estudo da obra machadiana – e o quanto tem sido subestimada ou ignorada a despeito dos esforços da Comissão para tornar seu texto mais acessível à pesquisa.

Depois de meados dos anos 2010, quando a Fundação Biblioteca Nacional deu início à digitalização e disponibilização *online* de seu acervo de hemeroteca, a pesquisa das fontes primárias de Machado de Assis – os jornais e revistas onde publicou pela primeira vez o maior contingente de sua produção escrita – passou a ser factível de qualquer computador ligado à *Internet*. Quando decidi propor à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) um projeto de mestrado que tomasse a primeira versão do *Quincas Borba* como fonte privilegiada de estudo, minha pesquisa já contava com os três formatos em que hoje o estudo da primeira versão se faz acessível: as páginas digitalizadas de quase todos os fascículos da revista *A Estação*, disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira; a edição fixada em livro pela Comissão Machado de Assis, no volume *Quincas Borba: apêndice*; e finalmente, e a mais completa edição da primeira versão que encontramos hoje, a edição *online* do portal *Machado de Assis.net*, preparada por Ana Claudia Suriani e John Gledson⁶. Com a pesquisa de Suriani, confirmou-se o conteúdo de fascículos que estavam perdidos e que não foram revisados para a edição da

⁵ ASSIS, Machado de. **Quincas Borba: apêndice**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

⁶ ASSIS, Machado de. **Quincas Borba – A Estação**. Edição eletrônica organizado por GLEDSON, John; SILVA, Ana Cláudia Suriani da, 2014. Disponível em <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborbaaestacao.htm>. Acesso em 20 de outubro de 2017.

Comissão, bem como os capítulos de 58 a 62, publicados na *Estação* de 15 de abril de 1887, número encontrado por Suriani.

Para simplificar o trabalho de referência desta dissertação, a edição que utilizo para me referir à primeira versão do *Quincas Borba* será esta última, *online*, de ortografia atualizada, e a mais completa em relação ao que foi publicado na revista *A Estação*, para a qual convenciono a abreviatura QB1V nas notas de rodapé, seguida da numeração do capítulo em que se encontra o trecho citado. Por ser uma edição em suporte virtual da *web*, ela está disposta em contínuo em uma única página, não sendo, assim, possível referir a numeração de página como em livro. Essa edição, no entanto, oferece a possibilidade de busca por capítulo. Além disso, o recurso de busca por termo de qualquer navegador torna mais ágil encontrar o trecho referido do que localizá-lo nas páginas do volume da Comissão Machado de Assis, de outra parte uma edição incompleta, e que se tornou rara e esgotada, por não ter sido reimpressa desde a década de 1970. Feito esse esclarecimento, volto ao breve comentário sobre a fortuna crítica que levou em conta a primeira versão do romance *Quincas Borba*.

Minha proposta é ampliar o interesse sobre a primeira versão do romance para além da visada editorial e comparativa, e abordá-la e incluí-la como uma peça da “evolução” da prosa machadiana. Até o trabalho de tese de Suriani, as considerações sobre ela tinham o fôlego e o alcance crítico de artigos isolados. Salvo engano, sempre que considerada, a interpretação de seu conteúdo foi apenas uma etapa num exercício crítico em última instância motivado pela finalidade comparativa, e por isso orientada para conclusões sobre a versão definitiva do livro. Some-se a isso a reiterada percepção um tanto óbvia de que Machado de Assis se empenhou em refinar esteticamente o texto da revista para a eternidade do volume em livro, o que engessa a primeira versão, negativamente, num julgamento crítico apriorístico de texto mais grosseiro e bagunçado pelas contingências – o que até certa medida ele é, mas não apenas. Se o olhar para a primeira versão do *Quincas Borba* for sempre guiado pelos mesmos direcionamentos críticos, difícil será permitir

que ela nos revele caminhos insondados e mais relevantes para o estudo da prosa machadiana.

Augusto Meyer (1964), um dos primeiros a dar início às comparações, enxergou na versão da revista um documento sobre “o desvelo autocrítico de Machado de Assis”, uma vez que as diferenças entre elas lhe revelaram o trabalho aplicado, dado em intervenções “cirúrgicas” na carne do texto, em prol do refinamento da fatura literária. Impressionado com o trabalho de reescrita, Meyer, apesar do elogio a alguns trechos únicos à primeira versão, expediu um viés de leitura mais valorativo que interpretativo. Ou dizendo de outro modo, o vulto de suas palavras elegantes, que nos desenhavam um Machado esteta, deixam ver o *télos* da leitura, em que os trechos da *Estação* minguem valorativamente na estreita condição de esboço, o que de outra parte não faz jus ao texto, que não é um manuscrito, mas sim uma versão pública do romance. Assim, se por um lado Meyer clamou pelo reconhecimento de sua importância como valioso documento sobre o processo de escrita de Machado, por outro lado sua avaliação pende ao negativo. Como buscarei argumentar ao longo desta dissertação, para o caso dos trechos únicos à primeira versão do *Quincas Borba*, eles são mais do que retalhos do sofisticado tecido da prosa machadiana. A primeira versão apresenta trechos e *topos* que informam sobre os problemas intelectuais que fizeram parte da “evolução” de sua prosa, os quais vêm a ser, por vezes, alicerces de sua poética.

Na década de 1970, J. C. Kinneer⁷ comparou as versões do *Quincas Borba* para demonstrar o que demarcou como o problema central das obras machadianas da segunda fase: a não confiabilidade dos seus narradores. As diferentes versões de *Quincas Borba* permitiriam observar a construção de um dualismo em relação ao narrador. A primeira versão teria começado sob a égide de uma representação realista e confiável; em outra instância, porém, haveria o gesto de Machado de Assis de minar sistematicamente tal pretensão narrativa. Em princípio, o narrador da primeira versão seria confiável à medida que se postava ao lado do leitor, como seu confidente, e ambos a cer-

⁷ KINNEAR, J. C. Machado de Assis: to believe or not to believe? In: **The Modern Language Review**. Vol. 71, No. 1, Jan., pp. 54-65, 1976.

ta distância do enredo e dos personagens. A primeira grande interrupção na publicação do romance seria marcada, porém, por uma mudança nesse estatuto: o leitor seria jogado ao nível das personagens em relação ao acesso da verdade sobre os conflitos do enredo, bem como abaixo da autoridade do narrador. Assim, ao longo da escrita do *Quincas Borba*, Machado foi ao mesmo tempo utilizando o efeito realista de “retratar” a realidade de modo fiável, para, em outro nível, confrontar a verdade desse efeito, ou em outras palavras, para estabelecer a não confiabilidade do narrador. O estudo de Kinnear deu ênfase à investigação da forma e de seus efeitos; para ele, Machado emprega essas técnicas narrativas para dar uma lição: em confronto com a estética naturalista dominante em sua época, com *Quincas Borba* ele lembra seus coetâneos de que ficção é um artifício, um artefato sempre parcial em relação à realidade e não sua mera reprodução.

John Gledson também incluiu o cotejo das versões em seu estudo do *Quincas Borba*, levantando a hipótese de que a escrita desse romance foi perpassada por um impasse na visão de Machado de Assis sobre o processo político, histórico e social em marcha no Brasil. Para Gledson, as alterações no texto indiciariam uma mudança de leitura sobre a crise dos regimes escravista e monarquista. A nova compreensão apareceria cifrada sob a forma de alegorias desenvolvidas na versão em livro, mormente pelo personagem Rubião, cuja ênfase passaria, de sua moralidade, na primeira versão, para seu papel simbólico de sátira da caduquice do sistema imperial – ou mais precisamente, de uma “falta de consciência” social generalizada da crise política do país: “Machado planejava que Rubião fosse, ou simbolizasse, um inconsciente nacional, [...] uma personalidade dividida nacional, desejando progresso, liberdade e igualdade, enquanto gozava os frutos do boom do café e também da escravidão, através da conveniente doutrina do Humanitismo”⁸. Ou seja, por outros meios, a conclusão de Gledson aproxima-se da formulação de Roberto

⁸ GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1986, p. 81.

Schwarz⁹ de que o movimento central da ficção machadiana da segunda fase seria a mimesis da posição contraditória das elites entre a aspiração às ideias modernas (sobretudo liberais) e a necessidade de conservar o sistema escravista; nas palavras de Gledson, a contradição da “dependência do próprio fenômeno que se quer abolir”.

Em 2003, Ivo Barbieri organizou sob o título de *Ler e Reescrever Quincas Borba*¹⁰ uma reunião de ensaios sobre o romance; porém, apenas três deles estendem o comentário à primeira versão, e de modo geral, o foco desses estudos não ultrapassou a ordem formal das mudanças, tendendo a reiterar a consideração de que o texto saído na revista está aquém, esteticamente, daquele em livro. Em uma conferência já em 2011, Gledson lamentou a falta de estudos que se ocupem da primeira versão do *Quincas Borba*: “Como já disse há vinte e cinco anos, [...] o que estarrece é que esta mina tenha sido tão pouco explorada”¹¹. De fato, entre aquele ensaio de Gledson e a atualidade, não há muito mais o que destacar em termos de exploradores dessa “mina” machadiana.

Nessa breve revisão de estudos que levaram em conta a primeira versão do *Quincas Borba*, reiteradamente sua fatura foi encarada como o documento de um processo eivado de impasses. A qualificação ou sentido desse processo e seus impasses recebeu diferentes nomeações: impasses de ordem estética, intelectual, editorial. Realmente, a impressão que fica é a de que Machado de Assis estava às voltas com fatores que pesavam de modo decisivo sobre os rumos da prosa. Outro movimento uníssono na fortuna crítica é o do retorno à versão da *Estação* em busca de esclarecimentos sobre a fatura do livro. Ora, a pertinência de tal gesto crítico é inteligível, mas parece-me que haveria ganhos em alargar o horizonte de interrogação dessa primeira versão do *Quincas Borba* para além da versão final, sem ignorá-la, mas centrando a

⁹ SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 4. ed. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1992, pp. 13-54.

¹⁰ BARBIERI, Ivo Barbieri (org). **Ler e reescrever Quincas Borba**. Rio de Janeiro, RJ: Editora da UERJ, 2003.

¹¹ GLEDSON, John. Dossiê: Duas Crises Machadianas. In: **Machado de Assis em Linha**. V. 4, n. 8, p. 32-55, dez. 2011.

ênfase da leitura naquilo que lhe é dominante ou próprio. Uma parte desse trabalho foi feita por Suriani, como apontei, contudo, parece-me que lhe escapou a alma dessa versão, *os conflitos de sua pessoa moral e humana*.

Do exercício inicial de ler a primeira versão do *Quincas Borba* e dar atenção ao que nela se sobressai é notável que se trata de um romance obcecado pela psicologia humana – mesmo a instância narrativa, nessa versão, está mais subjetivada. Além disso, nela ainda reverbera o debate literário sobre *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz. Mais do que elementos que se sobressaem, eles me pareceram águas afluentes de um mesmo problema.

Em diversos níveis dessa primeira versão do *Quincas Borba*, afloram as concepções e problemas estéticos mobilizados por Machado de Assis em sua crítica ao que chamou de “doutrina realista”, ou ao que hoje caberia no guarda-chuva do naturalismo. Os ecos se fazem ouvir especialmente em digressões do narrador, com repetições quase literais de termos e ideias então explicitadas na crítica. De modo análogo, porém na instância do leitor projetado, surge um gosto literário apresentado como uma espécie de antagonista do gosto literário do narrador. Em faixa menos explícita, diversas escolhas literárias feitas para o *Quincas Borba* parecem uma resposta aos problemas que Machado apontou no romance de Eça e na orientação da “doutrina realista”.

Atilio Bergamini Júnior (2013)¹², em sua tese de doutorado, percorreu os escritos não-ficcionais de Machado de Assis (seus pareceres como censor do Conservatório Dramático, suas resenhas e críticas pulverizadas na imprensa nas décadas de 1860 e 1870), levantando os critérios críticos mobilizados pelo escritor em suas análises literárias¹³. Assim, conforme mostrado

¹² BERGAMINI JÚNIOR, Atilio. **Criação literária no outono do escravismo – Machado de Assis**. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/72739>>. Acesso em 7 de abril. de 2018.

¹³ Os critérios centrais de Machado sobre romances foram sintetizados por Bergamini Júnior nos seguintes termos: “apresentação de uma pessoa moral, que, com sua ação e suas preocupações, ocupasse o centro da trama; estilo adequado ao “autor” escolhido [referindo-se a distinção que já na década de 1860 Machado fazia entre escritor e autor ficcional]; estetização de problemas colhidos na realidade social; tratamento decoroso da fatura – essa parece ter sido a ideia de romance com a qual ele entrou na década de 1880” (Idem, p. 231).

na pesquisa, quando Machado parte para o embate em torno do romance de Eça e da chamada “doutrina realista”, ele falava desde um acúmulo de critérios, para si já bastante sedimentados, que lhe renderam uma concepção de romance própria, segundo a qual “A verdade formal e moral do gênero passava pela noção – apresentada com inúmeros sinônimos – de “pessoa moral”. Em outros termos, o romance deveria expressar os movimentos, a lógica de uma subjetividade”¹⁴. O decoro presente na crítica de Machado possui uma gradação de sentidos que vai desde a moralidade pudibunda até essa espécie de imperativo ético e poético em torno da personagem como pessoa humana e moral, o qual, a meu ver, é o núcleo interessante e perene de sua concepção de arte.

Embora o debate em torno do *Primo Basílio* fosse, em primeiro plano, estético, ele coadunou uma série de tensões de um horizonte mais amplo, de modo que o espectro do contexto intelectual e histórico faz sombra sobre seus termos. Os argumentos de Machado posicionaram o fazer literário entre a dimensão normativa e a dimensão ética, uma vez que colocaram em questão como *deveria* ser o romance, e ainda quais as implicações do modo como se apresentam personagens, ou de como o modo pelo qual o escritor concebe suas personagens e seus conflitos os torna reconhecíveis (ou não) como pessoas morais e humanas. Contudo, já nas *Memórias Póstumas*, os limites mais estreitos desse decoro transbordaram. No contexto de renovação dos paradigmas estéticos literários, penetrados pelas “ideias novas” afluentes das ciências, levar a diante o legado da pessoa humana e moral como fundamento do romance obrigou Machado a desdobrar mediações mais complexas para o escrutínio das relações intersubjetivas. Persistir na ideia da personagem como uma pessoa humana e moral adquire, nesse contexto, uma função de contraponto à suposição de que havia uma visão de mundo cientificista empobrecendo e sustentando ideologicamente parte importante da literatura de então.

No *Quincas Borba*, sobretudo no que concerne à sua primeira versão, pode-se conjecturar que o escritor reinvestiu na concepção da personagem

¹⁴ Idem, p. 230.

como pessoa pela entrada da psicologia humana. Os motivos psíquicos pululam nas páginas do *Quincas Borba*, se fazem presente em escala global e em escala aproximada dentro do romance: de perto, encontram-se nos desvelamentos do narrador, já característico da prosa machadiana, de motivos íntimos da conduta de seus personagens, de causas por trás de atitudes ou pensamentos de personagens; de longe, uma das principais linhas de condução do enredo vem a ser o processo de alienação mental – e econômica – do protagonista Rubião.

A primeira versão desse romance deu espaço de expressão literária a questões específicas do campo da psicologia: ela traz um conceito de inconsciente que lhe é único, e a marcante utilização, como matéria literária, de uma série de fenômenos psíquicos, tais como lapsos, fantasias, alucinações, um caso de dupla personalidade, e mesmo sonhos como expressão cifrada da realização de desejos. É possível ir mais longe e propor que, ao dedicar-se à observação da linguagem própria da psique, Machado apreendeu uma forma de produzir sentido que escapa às técnicas narrativas tradicionais e se assenta nos movimentos da lógica psíquica, como a associação, a sobreposição, o deslocamento, uma gramática que só viria a ser sistematizada e nomeada posteriormente pela psicanálise.

O que restou da biblioteca pessoal de Machado de Assis, por sua vez, mostra indícios de que ele, desde o início da década de 1880, vinha se interessando por obras voltadas à psicologia humana, bem como pelo entendimento que certos discursos científicos traziam sobre o humano. O cotejo entre as ideias e os termos postos nessas fontes não-literárias com o conteúdo do romance, e de outros textos da mesma época, sobretudo seus contos, pode aprofundar o entendimento da função da psicologia na prosa de Machado e dar alcance maior às idiossincrasias do *Quincas Borba*.

A primeira versão do *Quincas Borba* me parece, assim, como o documento sobre um Machado de Assis em um intenso (por vezes incerto) trabalho de autorevisão. Um documento sobre as dificuldades da articulação, na forma do romance, de uma resposta aos desafios postos para o discurso lite-

rário diante da tarefa de simbolização em tempos de “baixa cotação” social do humano.

Baixa cotação frente a um regime escravista agonizante, ordem social que há muito engendrava as experiências e relações humanas no Brasil por leis e hábitos sociais organizados em torno da posse de pessoas, ou seja, da coisificação de seres humanos, donde ressoa a pergunta: que lugar resta à pessoa humana e moral na derrocada do escravismo? Baixa cotação frente ao processo de monetarização das relações, que vem a reorientar os laços sociais em novas formas de possessibilidade do indivíduo, reinterrogando: que lugar resta à pessoa humana e moral na monetarização da sociedade brasileira, quando o sujeito é conformado como um indivíduo possessivo? Baixa cotação do humano frente, ainda, a uma visão de mundo hegemonicamente centrada em determinismos, sejam de base filosófica, sejam de base científica, que parecia afluir para dentro do fazer literário e desumanizar as pessoas, pelo modo de as conceber, de as representar, diante do que caberia a pergunta sobre que lugar resta à pessoa humana e moral no confronto com as máquinas discursivas de produção e reprodução da verdade das ciências naturais e seus determinantes? Que lugar resta à pessoa humana e moral na literatura, em suma? Eis aí as questões que, me parece, agitaram a escrita do *Quincas Borba* ao longo de seus seis anos. Como em nenhum de seus bem finalizados romances em livro, o *Quincas Borba* das páginas da *Estação* permite ver um Machado de Assis nos mares agitados do século XIX, não tanto como um timoneiro ancorado em certezas olímpicas, mas talvez na condução de um imponente veleiro, mas de velas também insufladas pelos ventos de seu contexto intelectual. As versões do *Quincas Borba* indicam um investimento de Machado de Assis na necessidade de reconsiderar o estatuto da pessoa na literatura.

Do ponto de vista teórico, o modo como as personagens são representadas poderia ser abordado a partir de conceitos já fixados na teoria literária. Há uma noção de indivíduo pensada por dentro do grande romance realista europeu e fruto, em grande medida, da elaboração da crítica literária que poderia ser tencionada com a prosa machadiana, assim como o próprio conceito

de sujeito legado pela filosofia renderia uma noção teórica de peso a ser tensionada com o texto de Machado de Assis. No entanto, a proposta deliberada que faço aqui é manter o vocabulário com o qual o próprio escritor elaborou o problema de mimesis de seres humanos em literatura, com o fim de interrogar esse jeito curioso de Machado nomear seus personagens sempre como pessoas, e de cobrar de seus pares que essas pessoas pudessem ser reconhecidas, em obras, como humanas e morais. Pode haver ganhos em conservar o vocabulário do século XIX se o gesto crítico for além do ruído de estranhamento desses termos em direção à interrogação sobre se esse jeito de nomear guarda uma reflexão sobre o jeito de fazer.

Esse exercício de contrastar o modo como Machado de Assis desenha seus personagens com os conceitos de tipo, indivíduo e pessoa já foi feito por Alfredo Bosi no ensaio “Uma hipótese sobre a situação de Machado de Assis na Literatura Brasileira”¹⁵ (2007). Bosi argumenta que na prosa machadiana encontramos um ziguezague dinâmico entre esses três modos de composição de personagens¹⁶, mas que, como nota de sua singularidade, Machado apresentaria uma visão universalista “da espécie e do destino”, do “ser humano no seu fundo comum”. Enquanto a personagem tipo, na definição de Bosi, é caracterizada como limitada à previsibilidade de caracteres psicossociais, e a personagem indivíduo por seu isolamento de vontade imante, como “mônadas exteriores umas às outras”, a personagem como pessoa surge na prosa machadiana quando marcada pelo signo da (auto)consciência, da reflexão:

¹⁵ BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. 4 ed. – São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

¹⁶ Bosi faz definições um tanto genéricas dos conceitos de tipo, indivíduo e pessoa, sem grandes incursões teóricas. Seu conceito de tipo se diz abstraído da “leitura sociológica”, embora Bosi não faça diferenciação entre autores tão distantes quanto Durkheim, Webber e Lukacs. Bosi define o tipo como “um conjunto fechado de caracteres psicossociais. O comportamento da personagem tipo é previsível no sentido da reprodução da própria identidade pública [...]”. O tipo é a negação dialética (logo, não absolutizada) desse momento volátil mediante a inerência de condicionamentos sociais e psicológicos, com os seus caracteres específicos e definidores. O tipo tira o indivíduo da sua dispersão existencial e lhe dá coesão, estabilidade e solidez social a rodo da sua ordenação e submissão” BOSI, 2007, p. 159-60). As possíveis referências por traz de seu conceito de indivíduo são um tanto mais impalpáveis, e ele é definido da seguinte maneira: “O indivíduo é o momento do ser humano ainda avulso que se dá ao leitor como impulso atomizado, arbitrário, veleitário, avesso a qualquer determinação fixa: só aparece em gestos isolados, projeções gratuitas e efêmeras da sensibilidade”, assim, o que Bosi está entendendo por indivíduo fica marcado pelo signo do isolamento de uma vontade imante, ou “na acepção negativa de mônadas exteriores umas às outras” Ibid, p. 161.

a pessoa é a negação dialética do tipo já ossificado e preso às suas determinações. A pessoa, enquanto capaz de exercer a vontade de refletir as suas relações com os outros, é mais concreta, mais autoconsciente e, por hipótese, mais livre do que o tipo; o que não significa que a sua existência se desenrole em um plano ideal, fora das pressões sociais. Ao contrário, a força da pessoa se afirma dentro da máquina social e, em certos momentos, contra esta.¹⁷

Na compreensão de Bosi, as personagens de Machado, desenhadas como pessoa, apresentam uma disposição que se exprime como reflexividade sobre sua dignidade “de ser de autoconsciência e relação”, sendo tal disposição transcendente às determinantes do tipo e aos impulsos isolados do indivíduo. Na mesma senda de Alfredo Bosi, José Luiz Passos, no livro *O romance com pessoas: a imaginação em Machado de Assis* (2014), considera que o desenho das personagens do escritor se caracteriza pela capacidade de consciência de si e de serem apresentadas como agentes dotados de intencionalidade. Mas sobretudo, para o crítico, a dissimilitude seria “a raiz de seu conceito de pessoa humana”¹⁸, referindo com isso a capacidade que as personagens machadianas apresentam de se imaginarem desiguais a si mesmas: ao mesmo tempo em que possuem uma imagem de si, se examinam e conhecem suas intencionalidades, também conseguem se imaginar e se perceber diferentes de si mesmas, abrindo fissuras no entendimento que fazem de si e incorrendo, não raro, no autoengano. Para Passos, o móvel dos romances machadianos seria os confrontos dessas consciências de si com seus limites.

No entanto, Passos produz, com essa perspectiva, hierarquias e limites para a compreensão dos romances machadianos. Por exemplo, propõe divisões assaz fixas entre o que seria interior e exterior às personagens, argumentando que a primazia da literatura de Machado estaria na vida interior e “nos estados internos” em contrapartida à existência física e social. Na defesa de que a Machado de Assis interessa a dimensão individual, Passos incorre em uma disjunção retórica entre sua noção de pessoa e a de indivíduo frente a identidades coletivas e às particularidades de marcadores sociais, situando Machado como um desvio à tradição das narrativas brasileiras preocupadas

¹⁷ Ibid., p. 162.

¹⁸ PASSOS, José Luiz. **Romance com pessoas: a imaginação em Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 201.

com a identidade nacional e com o chão social¹⁹. Em função do conceito de pessoa que o autor defende embasar o fazer literário de Machado, questões como a abordagem de problemas nacionais, de valores sociais ou de classe ficariam fora da intencionalidade de seus romances.

Meu entendimento é outro. Façamos uma brincadeira com o jeito como o próprio Machado interrogou o romance de Eça de Queiroz, tratemos de apanhar-lhe o “fio da concepção”. Para conceber o *Quincas Borba*, disse talvez Machado consigo, “pego de um provinciano matuto e pobre, atiro-lhe ao colo uma herança extraordinária, decidindo-se tal personagem a ir gozar sua novíssima condição naquela sociedade da Corte de fins da década de 1860, cruzo-lhe o caminho com um astuto casal de arrivistas: qual seria o resultado de tal encontro?” Logo se vê o quanto esse romance de Machado estava amarrado no desenvolvimento de um conflito crucialmente fundamentado em diferenças sociais (de classe, de origem, de gênero). Ou ainda para consentir com o Machado de 1878, o romance se fundamenta no modo como a condição moral das pessoas que incorporam tais diferenças, estabelecidas em contexto específico, proveria os resultados possíveis de tal encontro. À medida que a prosa machadiana amadurece, mais o escritor foi se acercando da natureza dialética da relação interno-externo no que diz respeito ao modo como se dá a subjetivação e as diferenças de motivações. Da mesma maneira, seu conceito de pessoa foi sendo formado e reformado ao longo do tempo. A crítica de Machado de Assis ao romance de Eça de Queiroz é um momento-chave, fora da ficção, em que ele elabora sobre o que significa desenhar personagens como pessoas, humanas e morais. Dentre as hipóteses que essa dissertação procura apresentar está a de que por trás da primeira redação pública do *Quincas Borba* reverberam ainda os temas candentes daquele debate sobre o realismo, sobretudo o problema da representação da personagem como pessoa, uma vez que essa ideia, para Machado, embasa o decoro e a verossimilhança do romance, e que, os modelos apresentados pela “doutrina realista”, ancorados nos discursos das ciências, lhe pareciam insatisfatórios.

¹⁹ Precisamente sobre esse argumento, conferir as seções “Os heróis” e “O romance” do capítulo “A vantagem do engano” de PASSOS, 2014.

O paradigma da pessoa moral e humana – matriz da crítica à “doutrina realista”

A crítica feita por Machado de Assis ao romance *O Primo Basílio*, do escritor português Eça de Queiroz, pode ser considerada um momento decisivo de expressão metaliterária do autor brasileiro. Nela, ficaram expostas estratégias de análise e mecanismos estruturais que Machado perscrutava para ler e avaliar romances. Pelo que representa, enquanto ponto que expressa um acúmulo de noções sobre o fazer literário, e, igualmente – um ponto de inflexão –, pode ser encarada como marco em sua trajetória de romancista. Ao levar em conta o gênero romance, tanto o próprio Machado, quanto sua fortuna crítica, perceberam um divisor de águas em sua criação literária distinguindo nela duas fases²⁰. Essa crítica, que está posicionada cronologicamente no limiar da chamada “viravolta machadiana”, foi a maior explicitação dos parâmetros pelos quais ele concebeu o gênero até certa altura de sua vida, e pode se pensar que, embora Machado tenha superado vários dos aspectos dessa crítica, o vulto de suas próprias considerações continuou assombrando sua escrita – pelo menos até o *Quincas Borba*. Além do aspecto estético e do julgamento de valor, a crítica expôs igualmente a posição moral e ética de Machado, situando-o nas disputas intelectuais de seu tempo e lugar, também por sua posição de figura interessada nos rumos das letras brasileiras, particularmente expresso em sua preocupação com o gosto do público e das novas gerações de literatos.

José Leonardo do Nascimento, que estudou a recepção do *Primo Basílio* na imprensa brasileira do XIX, considera que o conjunto dos textos que deram corpo ao debate, para além de apresentar noções estéticas sobre literatura e mesmo concepções de arte em geral, permite tirar igualmente um negativo de conteúdos éticos e morais em circulação no período²¹. Por ter

²⁰ Há maior pertinência da percepção dessa divisão de sua obra em duas fases quando se tem em vista o romance, mas não necessariamente outros gêneros, como a crônica e o conto.

²¹ NASCIMENTO, José Leonardo do. **O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história**. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2008, p. 18.

dado lastro a uma polêmica que se desdobrou de ambos os lados do Atlântico e envolveu dois dos seus grandes vultos literários, esse debate é um capítulo bem estudado da literatura de língua portuguesa. Já se mapeou detalhadamente o desenvolvimento do debate, desde a publicação de *O primo Basílio*, passando pela proliferação de textos na imprensa, potencializada pela avaliação negativa de Machado²², até o desfecho do processo, com suas reverberações na obra de cada autor. Do lado da crítica machadiana, são incontáveis os livros, artigos, dissertações e teses que se valem dessa crítica. Meu trabalho pretende se incluir nessa tradição de leituras com um viés bem delimitado: proponho a revisão dos argumentos de Machado como uma fonte para a primeira versão do romance *Quincas Borba*.

A proposta aqui não é avaliar a polêmica como um todo, ou o problema de valor que ela suscita. O distanciamento histórico ampliou o ângulo de interpretação do romance de Eça, deixando a mostra vários limites da crítica de Machado, o maior deles talvez ligado a seu conservadorismo pudibundo²³. *O primo Basílio* alargou os limites do decoro no romance em língua portuguesa e colocou debaixo dos holofotes públicos desse circuito temas significati-

²² Um dos primeiros críticos a pesquisar as dimensões do debate pode ter sido Brito Broca (1991) que recuperou um termo usado na época pela imprensa, o “basilismo”, para designar o frenesi causado no Brasil pela publicação de *O primo Basílio*. Paulo Franchetti (2007), no ensaio “O Primo Basílio e a batalha do realismo no Brasil”, apurou uma série de textos, charges e referências à crítica de Machado, ao “basilismo” e aos argumentos disseminados do debate; observou ainda uma dominância, nessas fontes, da associação de Machado de Assis ao Romantismo, o que teria levado o autor a um impasse e uma crise “propriamente literários: como abandonar a linha romântica (...) sem adotar a forma e o estilo do romance realista?”. Outro dado que chama a atenção e se evidencia com o trabalho de José Leonardo do Nascimento, o qual também se dedicou ao levantamento da polêmica, é que dos 24 escritos compilados por ele em torno do romance e do debate, metade deles data do curto período de dois meses (do início de março ao fim de abril) entre a crítica de Ramalho Ortigão, possivelmente a primeira a ser publicada na imprensa brasileira sobre *O primo Basílio*, e a segunda parte da crítica de Machado.

²³ Vale lembrar que a pudibundice não foi exclusiva a Machado de Assis, antes disso, conforme Franchetti (2007), a questão da imoralidade de *O primo Basílio* foi central no debate, era “a tônica da maior parte dos textos publicados [sobre o romance]”. Cabe ainda mencionar a importância das ideologias da época na formação da visão de mundo desses contendores, em especial no que tange à sexualidade. Seja pela via tradicional da religião católica, seja pela via moderna da ciência, a sexualidade ou era um tabu, ou ainda era um aspecto carregado de valores negativos. Mesmo os naturalistas, ou os favoráveis a representações explícitas de sexo no romance, tinham uma visão fundamentalmente moralista, orientada pela norma higiênica do corpo saudável como aquele conformado (pela repressão) às funções socialmente aceitas para a sexualidade: gerar descendência com o fim de garantir a reprodução da família patriarcal, limitando os papéis aceitáveis aos limites do parentesco (de pai, mãe e filho), sendo os desvios a essa norma considerados patológicos – a respeito da ideologia higienista do XIX, conferir COSTA, Jurandir Freire. **Ordem médica e norma familiar**. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1999.

vos do romance do XIX, como a crítica aos hábitos da vida burguesa e à educação sentimental que formava mentalidades romantizadas e fantasiosas, como se entrevê na base do *ethos* da personagem Luísa, e seu vínculo com personagens como a Madame Bovary, de Gustave Flaubert²⁴. De outra parte, a inconveniência de adentrar, aqui, no mérito do valor do romance de Eça ou das críticas de Machado reside na premissa de que suas concepções estéticas são opostas, e as técnicas que lhes são próprias têm suas razões dentro do quadro que as constituem²⁵.

Sem olvidar a importância dessa discussão, contudo, meu interesse na crítica é outro: extrair dela uma matriz de entendimento do próprio Machado

²⁴ À época do debate, mais de um crítico do Primo Basílio considerou que o caráter débil de Luísa era verossímil em relação às mulheres cultivadas na educação pequeno-burguesa sentimental. Ainda assim, vale lembrar que Machado não estava discutindo exatamente a verossimilhança de Luísa em relação a um tipo social, mas sim sua adequação ao que considerava de interesse para a representação literária. Gisélle Razera demonstrou em sua tese de doutoramento (2012) que O primo Basílio teria uma intenção estética coerente com a proposta de atacar o aburguesamento e a mentalidade da família lisboeta, uma proposta de intervenção social. Razera analisou detidamente a representação da sala da casa de Jorge e Luísa. Esse cômodo das casas burguesas oitocentistas era um espaço privado, porém voltado para o cultivo de práticas de sociabilidade burguesa, portanto, voltada também para o espectro social. Nesse sentido, a longa descrição que Eça faz da sala, quase um inventário do mobiliário e de seus detalhes mínimos, faz parte de uma esmerada rede de símbolos que indicam a posição e as ambições sociais do casal lisboeta. Razera considera que a fraqueza do caráter de Luísa era parte deliberada da proposta de Eça, sendo justamente sua intenção a de representar “uma mulher alheia à realidade, que devaneia levar uma vida que não é sua” RAZERA, Gisélle. **Polêmica Velada – Uma leitura de Memórias Póstumas de Brás Cubas como resposta ao Primo Basílio**. Cascavel, Coluna do saber, 2012, p. 126. Nascimento (2008) também interpreta Luísa no mesmo sentido: por trás dela estaria uma crítica de Eça à mentalidade formatada pelo hábito de leitura, sobretudo de mulheres, de romances românticos distanciados da realidade. Assim, a fragilidade do caráter de Luísa ou a descrição minuciosa de certos ambientes não seriam casuais ou acessórios, mas instrumentos necessários à intenção estética e de intervenção de Eça.

²⁵ Paulo Franchetti em “Eça e Machado: críticas de ultramar” (2000) e em apresentação do romance feita par a edição da Ateliê (2014) toca essa questão da distância de concepção estética quase inconciliável entre a proposta do Primo Basílio e a crítica de Machado, pontuando uma diferença fundamentalmente baseada num paradigma épico, para o primeiro, e num paradigma dramático, para o último. Por exemplo, a cena da confeitaria lida por Machado como desnecessária do ponto de vista da armação dramática, guardaria outra função técnica: “a confusão das falas e a extensão da cena não só acentuam os aspectos mesquinhos tanto do ambiente quanto da aventura de Luísa, mas ainda produzem um retardamento na ação, diminuindo a tensão dramática. Na verdade, esse é um procedimento constante nesse livro, em que tudo, desde o tropeço de Basílio, ao atirar-se sobre Luísa no clímax da sedução, até o contraste entre a pobreza do ‘Paraíso’ com as fantasias ingênuas de Luísa, tudo contribui para retirar qualquer aura romântica da aventura adúltera que é o centro da história. E é tão forte esse procedimento, ao longo do livro, que podemos mesmo dizer que em O primo Basílio o adultério é alvo de uma estratégia de neutralização passional, que se realiza por meio de um esforço generalizado de rebaixamento e diminuição. Nesse sentido, essa cena tem uma clara função significativa e se insere numa estratégia textual; apenas não tem uma forte função dramática, do ponto de vista da construção ou da apresentação da trama romanesca.” FRANCHETTI, Paulo. Eça e Machado: críticas de Ultramar. In: **Cult - Revista brasileira de literatura**, n.º 38. São Paulo: setembro de 2000, p. 52.

de Assis. Minha investida na releitura desse texto é percebê-lo como um marco orientador, seja daquilo que é perene e atravessa a obra machadiana, seja daquilo que se fez inflexão. O retorno a essa crítica, de outra parte, foi como uma pista dada pela primeira versão do *Quincas Borba*, uma vez que ela ecoa inúmeros nexos postos na crítica. Diversos pressupostos e problemas trabalhados por Machado em sua leitura do romance de Eça ainda ressoam nesse romance escrito oito anos mais tarde. A título de exemplo, dentre uma de suas inúmeras digressões, esta elidida da versão final, o narrador do *Quincas Borba* vocifera, em primeira pessoa: “De mim digo que sou totalmente outro: arrenego de um autor que me diz tudo, que me não deixa colaborar no livro, com a minha própria imaginação²⁶”. A mesma queixa foi direcionada a Eça e ao suposto gosto do público leitor, quando Machado ironizou a pretensão artística do naturalismo de exaustiva descrição da realidade: “Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada?”.

A crítica de Machado de Assis foi publicada em duas partes: a primeira em 16 de abril de 1878 e a segunda no dia 30 do mesmo mês – sendo essa última uma decorrência da recepção alcançada pela primeira, e vinha como réplica às críticas recebidas. No folhetim do jornal *O cruzeiro*, o título dado, em caixa alta, foi “LITTERATURA REALISTA”, indicando o tópico do texto, seguido de um subtítulo que especificava o primeiro, funcionando também como referência: “O Primo Basílio, romance do Sr. Eça de Queiroz – Porto – 1878”.

Machado enceta por reconhecer o inegável sucesso do romance de estreia de Eça, *O crime do padre Amaro* (1876), junto ao público de “ambos os lados do Atlântico”. A consideração dá ensejo ao assunto principal, anunciado no título – a literatura realista –, uma vez que Machado considera que o sucesso de Eça se justificava numa identificação do público com o discípulo “fiel e aspérrimo”²⁷ da proposta estética do escritor francês Émile Zola. Em sua percepção, o público brasileiro, já afeito ao realismo, teria congratulado em

²⁶ QBIV, cap. XXX.

²⁷ ASSIS, Machado de. **Obra completa em quatro volumes: volume 3**. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2008, p. 1233.

Eça o disseminar de sua poética em língua portuguesa. Essa imagem que Machado fazia de um público leitor de gosto realista, será internalizada na figura do leitor, na primeira versão do *Quincas Borba*, como um “personagem” opo- sitor do narrador, ou seria mais preciso dizer, antagonista de seu gosto literá- rio, como no trecho citado anteriormente. Além dessa projeção, cabe destacar a ideia aqui subjacente de que a leitura literária produz, ela também, uma mentalidade, e um jeito de ver o mundo, argumento que ficará patente em outra crítica de Machado, intitulada “A nova geração”, publicada no ano se- guinte, na *Revista Brasileira*,.

Machado se diz admirador de Eça e reconhecedor de seu talento, mas toma como tarefa dizer o que pensa sobre a obra *O Primo Basílio* em si e as doutrinas e práticas identificadas por ele como o realismo inspirado em Zolá. Embora a crítica seja bastante irônica e mordaz, Machado não recorreu aos meios da polêmica encarniçada, como era praxe na imprensa da época. Sua postura não foi a do ataque ao indivíduo Eça de Queiroz, pois para ele se tra- tava “de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem”²⁸; se Eça apare- ce é enquanto um escritor de romance que faz escolhas estéticas, por trás das quais Machado vislumbrava pressupostos doutrinários, éticos e morais. Sur- ge, assim, nesse texto, o Machado leitor que busca depurar o imbricamento entre estruturas literárias e orientação ideológica.

Um aspecto da crítica de Machado que a faz parecer antiquada é sua condenação de tudo que se refere ao sexo, bem como ao corpóreo, especial- mente se adjuntos à ordem da animalidade. Esse aspecto está ancorado em uma dada moralidade, por vezes lida como condescendente com o viés moral do diário *O Cruzeiro*, onde foi publicada. A meu ver, o interessante aqui é divi- sar o quanto esse aspecto se vincula aos limites de um decoro que Machado via como próprio da arte literária. Machado condena “a obscenidade sistemá- tica do realismo”, a ênfase em elementos “escusos e torpes”, como recurso para chocar – esse seria o aspecto “gravíssimo” da concepção de Eça, e estaria na “medula da composição”, no “tom do livro”. Ao longo da argumentação de Machado, fica mais claro o que ele viu como “o escuso e o torpe”, elementos

²⁸ Ibid., p. 1233-4.

que em *O Primo Basílio* teriam sido tratados com “minúcia e exação de inventário”: a “vocação sensual”, o gosto pela sensação física, a “concupiscência”, o erotismo “onisssexual e onímodo”, o sensualismo e os ímpetos sexuais, o “espetáculo dos ardores”, as “exigências e perversões físicas”, os aspectos grotescos do corpo, como os “infinitos jatos escuros de saliva” ao longo do romance, as “ideias e sensações lascivas”, os “fatos viciosos”²⁹ etc.

Embora com dominância na crítica, esse aspecto não diz respeito tão somente a uma estreiteza pudibunda frente à sexualidade e às excrecências corporais. Machado resiste a algo mais amplo, que abrange certa visão de mundo formatada por uma ideologia primitivista e cientificista, a qual visava a face bestial do homem, ao interpretar a sexualidade e o corpo num sentido animalesco. Em sua visão, isso resultava em uma desumanização pelo tratamento das personagens como animais. Há uma passagem de *O primo Basílio* destacada por Machado que chama a atenção por sua irrelevância: “De uma carvoeira, à porta da loja, diz ele [Eça] que apresentava a ‘gravidez bestial’. Bestial por quê? Naturalmente, porque o adjetivo avolume o substantivo e o autor não vê ali o sinal da maternidade humana; vê um fenômeno animal, nada mais”³⁰. Trata-se verdadeiramente de um detalhe que poderia passar despercebido, mas o ponto é que não só não passou despercebido por Machado, como fornece a medida de seu incômodo com a mirada de Eça, o olhar para um ser humano e enxergá-lo e qualificá-lo como uma alimária ou um puro corpo biológico. O comentário reflete as polaridades da disputa de visões que um corpo grávido de mulher punha em evidência: o sentido biológico, compartilhado com os animais, da reprodução da espécie, no corpo que exhibe sua pertença a essa ordem ao “deformar-se” com a gestação; ou o sentido da maternidade como um fenômeno unicamente humano, porque fruto da consciência que produz sentido sobre essa condição no mundo, portanto, um humano qualificado pela condição cultural, moral, política. Nas frinchas do detalhe, aninha-se ainda um viés de classe simbolicamente violento, uma

²⁹ Ibid., passim.

³⁰ Ibid., p. 1237.

vez que o sentido da bestialidade é sublinhado em uma carvoeira, mulher pobre e trabalhadora braçal, à margem da norma higienista burguesa.

O que assinalei antes como decoro que Machado via como próprio da arte literária fica mais claro nesse exemplo: a arte não era vista como uma linguagem com que se diz qualquer coisa. Mesmo que o fato biológico da reprodução se evidencie no corpo grávido e lembre que os seres humanos fazem parte da natureza, seu modo de apresentação não deveria desumanizar a personagem. Sobretudo porque na concepção de Machado a literatura deveria dar conta de apresentar a personagem enquanto pessoa humana e moral e por isso a noção de decoro aqui em jogo barra tanto uma apresentação que desumanize por animalizar, quanto um tratamento da sexualidade que rebaixe a pessoa ao corpo biológico. Machado traz o paralelo com o decoro do teatro sobre o padecimento físico no palco para enfatizar tanto a noção da arte como um domínio que deve atender ao decoro, quanto a prioridade do domínio moral: “Sabemos todos que é aflitivo o espetáculo de uma grande dor física; e, não obstante, é máxima corrente em arte, que semelhante espetáculo, no teatro, não comove a ninguém; ali vale somente a dor moral”³¹.

A quebra desse decoro feita pela poética do realismo estaria ligada ao intento de fazer uma literatura banhada por *todos* os aspectos da realidade, com especial predileção pelos aspectos ditos “naturais”. Todavia, parece a Machado que mesmo essa intenção é falaciosa:

o realismo dos Srs. Zola e Eça de Queiroz, apesar de tudo, ainda não esgotou todos os aspectos da realidade. Há atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais que não podem ser preteridas nessa exposição de todas as coisas. Se são naturais para que escondê-los? Ocorre-me que Voltaire, cuja eterna mofa é a consolação de bom senso (quando não transcende **o humano limite**), a Voltaire se atribui uma resposta, da qual apenas citarei metade: *Très naturel aussi, mais je porte des culottes*.³²

Esse trecho é o penúltimo parágrafo de sua crítica, e reitera, com a referência a Voltaire, a ideia de que a obra de arte possui um decoro que lhe é próprio e diverso das coisas tomadas como naturais. A arte é o domínio de uma segunda natureza, atravessada pelo humano em sentido cultural e mo-

³¹ Ibid., p. 1236.

³² Ibid., p. 1242, negrito meu, itálico no original.

ral, ao que Machado acrescenta uma pequena provocação: se há tantos aspectos que seriam parte da natureza, porque *alguns* são olvidados por essa nova proposta de exploração total da realidade, das coisas brutas e naturais, que se quer tão minuciosa e objetiva? Machado não exemplifica aqui que aspectos são esse olvidados pelo naturalismo, mas ao longo de todo o argumento seus termos apontam para a subjetividade, de outra parte uma mediação fundamental para Machado sempre que ele considera que o literário possa propor um conhecimento sobre a realidade. A ideia de que aspectos relevantes da realidade podem ser desentranhados de “vícios ocultos” e “atos íntimos e ínfimos” é muito coerente com a poética machadiana e será trabalhada minuciosamente no *Quincas Borba* – diga-se de passagem, em sua primeira versão, com minúcia e quase à exação. Já as “secreções sociais” preteridas pelo realismo são um ponto ainda mais obscuro, pois Machado não deixa indicações de quais seriam elas – vale lembrar que no Brasil do século XIX nada produzia mais “secreções sociais” do que a base escravista, não à toa tratada na época pela metáfora da doença, como “o cancro social”.

Essa intenção de abarcar todos os aspectos da realidade recorreria ao uso de uma técnica particularmente repelida por Machado: a da descrição ou do inventário, assolando o texto de elementos acessórios, assim entendidos por que sem um propósito diretamente vinculado ao conflito. Machado, mordazmente irônico, considera que o ideal de perfeição dessa poética seria dizer “o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha”³³. A técnica seria uma falha estética por não colaborar na construção do que é essencial à arte: a verdade cognoscível por meio da apreensão de uma lógica advinda dos conflitos das consciências e interações humanas. Além disso, Machado está se valendo aqui do paradigma aristotélico sobre a lógica da representação³⁴, segundo o qual a ficção poética se cons-

³³ Ibid., p. 1234.

³⁴ Em “O efeito da realidade e apolítica da ficção” Jacques Rancière faz uma interessante discussão sobre o fundo político antidemocrático do uso da autoridade dessa lógica aristotélica por críticos conservadores franceses contra o romance realista. Cabe notar que Machado de Assis apropria desse mesmo paradigma criticado por Rancière para defender uma representação literária de pessoas que as tomem pelo princípio comum de sua qualidade de humanas e morais, aproximando-se da ideia da partilha do sensível que se estende a todos no romance realista. Conferir RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. In: **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n.

tituída pela concatenação lógica e funcional de ações, de causas e efeitos, de modo que as técnicas empregadas no romance deveriam se vincular ao arranjo interno do conflito, e não a um propósito externamente dado pelo autor. – “dai-me a hipótese lógica, humana, verdadeira”³⁵ clama o escritor brasileiro.

Há uma função para a arte que se depreende dessa crítica, e ela é definida tanto pelo que é quanto pelo que não é. Para Machado não se poderia considerar arte a mera reprodução da realidade, sobretudo se essa realidade é entendida como o plano acabado das coisas em sua objetividade, das coisas passíveis de serem arroladas num inventário ou numa descrição. A função da arte, e seu ganho cognitivo, particularmente na forma do romance, estariam em produzir verdades verossímeis, sustentadas logicamente na coerência da construção artística – e para Machado, a construção artística deveria ter por razão os conflitos de uma pessoa moral e humana, daí a especificidade de sua visão de arte como um *trabalho cognitivo*, de autores e leitores, que constrói verdades, noção que aparece claramente em outro reproche “nem basta ler; é preciso comparar, deduzir, aferir a verdade do autor”³⁶.

Antes de entrar propriamente na análise d’*O primo Basílio*, Machado fez uma breve avaliação do que, em sua leitura, foi o erro nuclear na concepção de *O Crime do Padre Amaro* – o qual teria se repetido no romance subsequente. O erro é enxergado nos termos de uma incongruência entre os conflitos morais que fundamentam as ações do padre Amaro e o contexto de sua situação social e exterior. Eça teria descrito o ambiente social em que Amaro atua como tolerante e cúmplice com sua conduta, por isso, não haveria lógica ou razão no terror sentido por Amaro de que as pessoas descobrissem que ele seria pai, e menos razão ainda para sua ação extrema de matar o filho. Machado interroga: “Haverá aí alguma verdade moral?”³⁷, ou dizendo a lógica de Machado de outro modo: há elementos suficientes na construção do ro-

86, p. 75-80, mar. 2010. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 05 fev. 2018.

³⁵ ASSIS, 2008, p. 1236, *itálico meu*.

³⁶ *Ibid.*, p. 1240.

³⁷ *Ibid.*, p. 1233.

mance que justifiquem tanto os sentimentos quanto as atitudes do personagem? O leitor pode depreender alguma lógica ou imbricamento entre os sentimentos e as ações de Amaro e a situação exterior em que ele se encontra?

Esta construção literária da lógica, como relação ou justificativa entre uma coisa e outra, necessária na avaliação de Machado, seria responsável por ancorar a verdade no romance. Na vida real, lembra o escritor, muitas coisas não possuem esse arranjo lógico passível de construção pela arte, no que residiria, justamente, a diferença entre a vida, ou a realidade, e a arte, que aqui se traduz em construção, arranjo de efeitos estéticos, e produção de verdades. Quando Machado analisa o episódio das cartas roubadas, essa noção do sentido da mimesis literária fica mais evidente:

Cá fora, uma senhora que sucumbisse às hostilidades de pessoas de seu serviço, em consequência de cartas extraviadas, despertaria certamente grande interesse, e imensa curiosidade [...]. Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral. [...] [não o fazer é] cortar todo o vínculo moral entre ela e nós. Já nenhum há, quando Luísa adoece e morre. Por quê? porque sabemos que a catástrofe é o resultado de uma circunstância fortuita, e nada mais.³⁸

O “cá fora” em oposição ao “no livro” indica que, para Machado, não basta a verossimilhança externa. A verossimilhança da literatura consistiria na produção de laços inteligíveis entre sentimentos morais de pessoas humanas e suas situações. Ou ainda, que houvesse uma lógica ou razão depreensível entre as ações e o desenho bem construído de um caráter, fundado em suas motivações, em sua profundidade psicológica, de modo a tornar o personagem reconhecível como pessoa moral e humana.

O trecho se evidencia outro ponto singular sobre a função que Machado via para a literatura: a função catártica; ou de como a identificação, a empatia do leitor com o lido, produz efeitos análogos ao de experienciar algo, que se daria através do vínculo moral que se pode estabelecer entre personagem (e sua situação) e leitor, porque este reconhece naquele uma pessoa moral e humana. Para Machado, esse exercício fica comprometido com o roman-

³⁸ Ibid., p. 1236.

ce de Eça, pois o conflito principal foi escorado em um elemento acessório e não no conflito moral de sua heroína. Daí Machado recorreu ao curioso argumento relativo ao roubo das cartas adúlteras de Luísa: o conflito se dissolveria caso não houvesse a intervenção de Juliana, empregada da casa, com o incidente das cartas roubadas, de modo que, sem esse *deus ex machina*, o romance não teria conflito que o desdobrasse. Esse foi um dos argumentos a que Machado teve que volver e se explicar. Na segunda parte de sua crítica, ele lança mão, mais uma vez, de um exemplo do teatro, explicitando sua referência clássica:

O lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte; mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto; é como a rima de Boileau: *il ne doit qu'obéir*³⁹.

Junto a essa menção explícita ao classicismo francês, as noções de Machado, como se viu até aqui, ecoam a tradição estética formada pelas poéticas clássicas, sobretudo a de Aristóteles. Nascimento observa que essa tradição legou um juízo crítico-estético não apenas a Machado, mas também a seus contendores⁴⁰, de modo que o debate mobilizou um conjunto de princípios estéticos comuns. Além desse vínculo, a visão de Machado sobre arte se mostra bastante atravessada pelo teatro, donde nota-se uma importante fonte de sua formação. Na crítica, “ação” – uma categoria contrabandeado da poética clássica do teatro, mais precisamente, do drama – será um nexos de análise, e elemento de compreensão da forma do romance. No argumento de Machado, a ação deve advir do caráter e dos sentimentos das personagens, ou como observado por José Luiz Passos, ele cobrava um “propósito para o ato, um contexto no qual escolhas fizessem sentido e expressassem um encaixe entre crenças, intenções e ações; ele exigiria maiores condições de plausibilidade”⁴¹.

Tantos anos depois da polêmica, Machado ainda haveria de propor uma desforra sobre a função das paixões e do elemento acessório no roman-

³⁹ Ibid., p. 1239.

⁴⁰ Cf. o capítulo “O classicismo brasileiro do século XIX” de NASCIMENTO, 2007, pp. 97-111.

⁴¹ PASSOS, 2014, p. 114.

ce, e ela veio justamente por carta, em um episódio do *Quincas Borba*, um paralelo sinuoso com o romance de Eça, em que ocorre o extravio de uma carta de Sofia a Carlos Maria, supostamente, de conteúdo incriminador. O episódio pode ser lido como um modo de Machado exemplificar “na prática” os termos de sua crítica, como se dissesse: meta-se quantas cartas quiser em um romance, o que deve ditar o peso e a função de tal acessório é o modo como as personagens, com suas composições morais, vão se articular em torno dele; ou ainda, a importância que um acessório pode ter para a trama deve depender de como a coerência moral das personagens determinará a interação com ele. Essa máxima poética de construir a verossimilhança do enredo calcada na coerência moral foi um desafio para a escrita do *Quincas Borba*, como se pode depreender em sua primeira versão, e pode ser considerado um elemento decisivo no próprio andamento da publicação do romance, dadas as interrupções e a feição das retomadas. Vejamos.

De 15 de junho de 1886 a 31 de maio de 1888 publicou-se, na revista, a maior sequência do *Quincas* em termos de continuidade. Apesar desse trecho compor quase metade da fatura do romance, Machado foi econômico na distribuição de episódios. O que dita a progressão da narrativa, em paralelo com a continuidade de sua publicação na revista, parece ter sido o contraste e aprofundamento de “situações morais”. Parte importante dessa sequência se ocupa da composição da pessoa moral das personagens apresentadas, e de suas diferentes percepções sobre os acontecimentos. Machado trabalha exaustivamente em torno de detalhes da personalidade dessas pessoas do romance, seus gestos e palavras, explorando sobretudo suas meditações íntimas, sua maquinação mental, num empenho que parece feito para criar condições para que o leitor acumulasse um saber privilegiado sobre elas, sobre quem são e como pensam, de modo que pudesse meditar sobre a coerência de suas decisões e ações, a plausibilidade dos desdobramentos da trama – mesmo que uma série de “acessórios” viessem se interpolar no caminho, como uma carta ou uma epidemia.

Até certa altura, acompanhamos o desenganado sofrimento passional de Rubião pela mulher de seu sócio, sem que ele, no entanto, nunca tenha se

batido contra aquele que detinha o “direito legítimo” à afetividade de Sofia – nas palavras do narrador, Rubião nunca sentira “ódios contra o legítimo senhor”. Parte importante do conflito, contudo, vai nascer de seus ciúmes diante de um suposto concorrente na cobiça à “propriedade” do outro, o Carlos Maria. Machado arma e desarma as condições para a plausibilidade de tal suspeita. Há de fato um avanço no sentido da possibilidade de um relacionamento adúltero entre Carlos Maria e Sofia. Mas Machado o constrói com tal minúcia de acesso à condição moral das personagens, aos seus motivos íntimos, que independentemente da carta e seu conteúdo, o ponto é que, completamente dominado pelo ciúme, Rubião lê enviesada e pateticamente a situação, fazendo uma leitura deturpada do elemento acessório para enxergar nele evidência de adultério. Nesse sentido, Rubião é um protótipo de Bento Santiago no sentido de ser um leitor de relações confundido por sua própria paixão. A inépcia de Rubião consiste em sua incapacidade de distanciamento, de levar em conta os vícios de sua própria perspectiva.

O desenvolvimento desse episódio ocupa parte significativa da trama do romance e atravessa as interrupções de sua publicação, como se esse complicado jogo de escalar suspeitas e contrastá-las com a verdade moral que deveria dar a base para as ações das personagens e desenvolvimento da trama tivesse resultado numa complicação do enredo muito difícil de resolver. Pouco antes da primeira interrupção na sequência de publicação do romance, a tessitura do engano de Rubião é bastante amarrada: o narrador dá largo espaço às suas suspeitas, mas igualmente acumula a falta de fundamento para a plausibilidade do adultério. Entre outubro de 1888 e julho de 1889, Machado estava às voltas com o desenvolvimento desse anticlímax do romance. Rubião já tivera suas suspeitas de confirmar o adultério (fundadas numa simples lorota inventada por um cocheiro) frustradas uma vez, agora ele é acossado por uma nova suspeita devido ao *acaso* de cair-lhe nas mãos uma carta de Sofia endereçada a Carlos Maria. Essa “prova” do adultério, no entanto, é cabalmente mostrada como mais uma suspeita sem fundamento real.

Em 30 de novembro de 1889, Machado retoma o romance não desse ponto (ou seja, tendo desbancado todas as suspeitas de Rubião), mas voltando atrás no enredo, para um ponto em que suas suspeitas continuassem implausíveis. Dessa vez, porém, o narrador não se dá mais ao trabalho de apresentar as provas cabais da inocência de Sofia. Machado não volta atrás para mudar os rumos da trama, por exemplo, para estabelecer a existência de um relacionamento adúltero entre Sofia e Carlos Maria de fato, além do que não haveria verossimilhança internamente construída para sustentar uma mudança nesse sentido, pois Carlos Maria nunca esteve disposto a ter um caso com Sofia. O ponto parece ser outro: mostrar como Rubião e o leitor seriam maus intérpretes por deixarem suas paixões deturparem a análise do quadro posto, sendo esse um exemplo (e um aviso) de que Rubião é um mau intérprete de seu próprio contexto. Quando retoma a narrativa, em 30 de novembro de 1889, o narrador desfaz ponto por ponto os erros de verossimilhança em que se assenta a fantasia de adultério criada pela imaginação de Rubião – a qual o leitor é acusado de aderir. No *Primo Basílio*, porque o desenrolar da trama não dependia do conflito moral de suas personagens (de sua constituição subjetiva), mas do incidente das cartas roubadas pela empregada, Machado ainda faz chacota com o que seria a lição construída por Eça, caso o leitor observasse a arquitetura do conflito: “A boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério” – Sofia escolhera um criado que “era um tonto, um pachola sem préstimo”, e nem teve paz no adultério que sequer chegou a cometer.

Retornando aos termos da crítica a Eça, como Machado reiteradamente fala em “verdade moral”, poderia-se confundir isso com o uso da literatura como instrumento pedagógico, o que não é exatamente sua defesa, embora na própria crítica Machado admita que um autor possa querer demonstrar uma tese ou mesmo dar um ensinamento a partir de sua literatura. Machado, no entanto, ao longo de sua obra se afastou do uso da literatura como instrumento pedagógico de uma dada moralidade, especialmente no que respeita ao tema mais candente da literatura do XIX, o adultério. Há uma ausência de julgamento moral e do uso do mecanismo literário como máquina de condenação e purgação dessa transgressão social em suas obras, não cabendo à

literatura ser o instrumento que julga e pune as personagens por ações condenáveis no âmbito de certa moralidade. Ou seja, a moralidade se evade do fim pedagógico, do ensinamento ou lição que o escritor quer dar, para vir a ser um efeito potencial do encontro entre a reflexão do leitor e a arquitetura do conflito pensada pelo romancista. Ou ainda, como observou Passos, é a “vida moral [que] se transforma no objeto e na estrutura da construção narrativa”⁴² e não a moralidade que vem a ser o fim e a justificativa do romance. Nesse sentido também Passos considera que o romance, para Machado, “deveria engajar o leitor numa prática imaginativa de deliberação moral, sem com isso fomentar modelos ficcionais de conduta social ou íntima”⁴³.

Da mesma forma como fizera com a análise da coerência moral do padre Amaro, Machado busca os elementos que justificassem a incursão de Luísa pelo adultério e não os encontra no campo de seus conflitos morais – no máximo na vontade de Eça de lye compor como uma burguesa histérica sexualmente excitada. Luísa está casada e não possui nenhum desgosto nessa situação; mas tampouco dá sinal de guardar uma paixão resistente pelo primo que regressava a Lisboa: “Tal é o introito de uma queda, que nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer”⁴⁴. Aquele decoro cobrado por Machado não barra o espectro das paixões moralmente condenáveis, mas ele percebe Luísa “sem vontade, sem repulsa, sem consciência” e mesmo quando vive o adultério com o primo, “não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente”⁴⁵, por esses motivos, considera que “o fato inicial da ação não passa de um incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar”⁴⁶.

A exigência de uma coerência interna à narrativa e de profundidade moral para as personagens, porém, não significa a ideia de que o romance realista seja uma forma autossuficiência em seus próprios mecanismos de

⁴² PASSOS, 2014, p. 113.

⁴³ Ibid., p. 119.

⁴⁴ ASSIS, 2008, p. 1235.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

estruturação do conflito. O grande elogio feito por Machado a Eça de Queiroz foi à sua capacidade de observação da realidade, qualificada como “dom” e “pujante”. Embora a questão da verossimilhança interna venha a primeiro plano em seu argumento (justamente porque seria a falha da concepção de Eça), a observação da realidade é também, na visão de Machado, um alicerce da literatura, embora em sua própria obra Machado não a execute por meio da descrição e do inventário. A realidade tratada pela arte, para Machado, significa uma realidade mediada – arte em sentido de *poiesis*, qualificada enquanto tal no trabalho da mediação. Além disso, a literatura exigiria o viés humano na abordagem dessa realidade mediada e transformada, nisto, o romance teria suas exigências de forma artística, com seu decoro e verossimilhança próprios. Uma das marcas do realismo machadiano é justamente sua incursão por referências materiais da realidade concreta, histórica, social⁴⁷. Sua literatura apresenta uma observação acurada dos acontecimentos da política nacional ou mesmo internacional, coerente com cada época, visível na precisão referencial a datas, gabinetes, leis, ministérios, figuras históricas, debates públicos, guerras etc. Na mesma senda, se dá sua observação das modas correntes em cada época, não apenas relativas ao vestuário, mas também num sentido mais amplo, relativas aos hábitos de consumo⁴⁸. Ou ainda, sua notável precisão quanto à disposição geográfica do Rio de Janeiro ao longo das décadas e às transformações da cidade, de seus aparelhos urbanos, nomes de ruas, coerência de trajetos, bairros, meios de transporte, e valores sociais e simbólicos associados à concretude da cidade⁴⁹. A questão é o modo como essa observação minuciosa entra para o tecido literário de Machado. O conteúdo referencial que impregna seus romances é parte meditada da construção de seu realismo, mas possui um caráter mais indiciário do que descri-

⁴⁷ Apenas para citar alguns nomes canônicos da crítica machadiana que defenderam esse aspecto: Raymundo Faoro, Roberto Schwarz, John Gledson, Sidney Chalhoub entre muitos outros.

⁴⁸ NUNES, Bruna da Silva. Os trajes de Maria Olímpia: moda e admiração pública em "A senhora do Galvão". In: **Machado Assis Linha**, São Paulo, v. 10, n. 20, p. 75-92, Abr. 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212017000100075&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 20 de outubro de 2017.

⁴⁹ ESTÁCIO, Denise de Quintana. **Uma insanidade narrativa: configuração urbana e realismo em *Quincas Borba***. Monografia (de conclusão de curso). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, Porto Alegre, 2016. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/157023>>. Acesso em 20 de outubro de 2017.

tivo, e ainda, por vezes, alegórico⁵⁰. O modo de Machado trazer mais realidade, recusando as técnicas e o viés da “doutrina realista”, passa por uma observação rigorosa da realidade, por vezes opaca aos leitores distantes no tempo, mas em geral plena de significados cifrados, sejam alegóricos, sejam na função de compor a veracidade da vida e da experiência das personagens.

De outra parte, Machado estava defendendo em sua crítica certo gosto literário, refletido em sua própria técnica, o qual respeita à alusão, de modo a valorizar a sugestão, a ambiguidade, as lacunas e os indícios em lugar da explicitação. Trata-se de uma estratégia interessada em que o leitor se engaje na construção do sentido de modo que o sentido construído fale também sobre sua própria imaginação, seus pontos cegos e seus pontos de identificação. Machado enxerga na técnica da descrição e do inventário o oposto dessa sua preferência, uma vez que a pretensão de cópia ou fotografia da realidade, com descrições exaustivas, disporia o leitor em uma posição passiva frente à arte porque, segundo sua interpretação, a coisa apresentada seria disposta como esgotada em todos os seus aspectos. Vale ressaltar que nem sempre Machado conseguiu fazer uso prático de seu próprio ideal, pois a autoridade do narrador sobre o controle dos sentidos da história não é um poder do qual se abdica facilmente, como se evidencia no *Quincas Borba*. Seus primeiros romances foram narrados na rédea estreita dos sentidos sempre dominados e articulados em relações explicáveis por narradores oniscientes. Já nas *Memórias Póstumas* o escritor parece ter se dado conta de que é mais fácil ironizar e problematizar essa autoridade do que abandoná-la propriamente. Tanto o *Brás Cubas* quanto o *Quincas Borba* mostram a transição difícil entre a autoridade e o controle sobre a narrativa exercidos pelo narrador e uma vontade estética da parte de Machado em tornar os sentidos ambíguos, duvidosos, de modo que isso se configura como tensão perceptível na enunciação da primeira versão do *Quincas Borba*.

⁵⁰ SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. **Realismo e Alegoria em Machado de Assis**. Tese (doutorado), Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999. A alegoria tem ainda grande relevância para as interpretações da fortuna crítica machadiana, como nos trabalhos de John Gledson e Sidney Chalhoub.

O peso normativo da crítica de Machado a Eça deve ser contrabalanceado pelo próprio contexto do debate, em que estava em disputa bem mais do que uma opinião sobre um romance. Por isso, embora o escritor brasileiro tenha apresentado convicções por vezes estreitas sobre como deveria ser o romance, a crítica não possui um valor de profissão de fé. Das convicções, me parece, a que apresenta mais força é a do decoro humanista como um fundamento amplo, que aparece na linha ideológica de vários argumentos, seja na avaliação estética, seja na avaliação moral e ética. Ele é o que sustenta o repúdio ao ângulo de uma mirada que estava afetando a literatura: olhar para o ser humano e suas situações e enxergar o animal destituído da força de seus afetos moralmente organizados, um animal antes determinado por sua natureza biológica que pelo peso de sua consciência. Esse decoro sustenta o repúdio a uma poética iludida por sua própria capacidade de reproduzir o mundo das coisas, no lugar de produzir mundos em que o humano fosse a medida de todas as coisas. Esse decoro sustenta a noção de que personagens devem ser pessoas humanas e que a literatura deve ter um jeito de apresentá-las que produza condições para a empatia, no sentido de seu reconhecimento enquanto tal. Mas de tudo isso, resta ainda o próprio entendimento do que é humano, pois no alcance da crítica, esse entendimento está conformado aos termos de uma poética clássica que já não dá conta da complexidade da era moderna e da própria forma do romance, que não é a forma da tragédia grega ou do drama, afinal. O que qualifica um personagem ou um ser como humano é uma questão que resiste; e que tratamentos da técnica e da linguagem literária fazem jus a isso – ou o desmentem – é ainda parte da questão.

O trecho que destaco abaixo é uma digressão do narrador, feita após uma sequência do enredo de *Quincas Borba*, em que Rubião persegue a costureira de Sofia com o fim de descobrir provas de seu suposto adultério. Caminhando às pressas atrás da costureira, ele dá um “encontrão em certo homem que ia devagar, cabisbaixo, pensando”. Esse homem vem a ser o presidente do banco em relação ao qual Cristiano Palha possuía interesses de negócios. Se em uma parte do dia o banqueiro é vexado pelo ministro e precisa adulá-lo, na outra parte, é sua vez de vexar Cristiano e ser adulado por ele. O trecho parece não servir a outro propósito se não o de expor essa rede de re-

produção de relações de poder e interesses hierarquizadas e simbolicamente violentas, as quais vêm à tona a partir de um aparente acaso: um esbarrão entre um banqueiro e um capitalista.

Na primeira versão do romance, e apenas nela, emerge certa “vontade” narrativa, mal contida, de falar sobre algo que extrapola o episódio, de modo que a inserção desse choque de personagens parece quase ter sido empreendida para o fim de que esse algo pudesse ser expresso. Tanto assim que o narrador o confessa, em primeira pessoa: “Não contaria essa odisseia miúda de uma alma se não tivesse dois motivos capitais, – explicar a benevolência do empurrado, e dar ao leitor um bom ensejo de fazer uma reflexão”. A necessidade constante de vazar a narrativa com comentários explicativo-digressivos é mais contida na versão em livro, de modo que na primeira versão aparecem oportunidades únicas de escuta dessa necessidade do narrador de falar sobre algo que não é diretamente a matéria narrada. Defendo que esse algo, ali, diz respeito a questões latentes do processo de escrita, e que sua compreensão fica melhor informada pelo debate sobre o realismo, do que pelo simples cotejo com a versão final, que reduz o campo de interpretação ao corte de um excesso digressivo:

Mas não é essa a reflexão que eu queria fazer aos preguiçosos, e que provavelmente já os diligentes fizeram calados. A reflexão é que aquele presidente não tem nome. Não tem nome, é certo, mas é porque **não o achei na lista das pessoas deste livro**, que é um livro exato. Podia por-lhe um, à escolha; seria repetir o ato do pai Adão, a quem o Senhor levou os animais todos, para que os nomeasse à vontade. **Nem aqui se trata de animais** nem eu imitaria, por mim mesmo, as ações do primeiro homem bíblico. Não gosto de Adão; é um simplório. Se ele tem frustrado a desobediência da mulher, não haveria inimizade entre a posteridade desta e a da serpente: nem a mulher pisaria a cabeça à serpente, nem esta lhe morderia o calcanhar; – poderíamos estar hoje comendo com panteras à mesa; as moças em vez de brincos, trariam escorpões⁵¹.

O tom geral desse trecho é debochado. Primeiro, classifica seu interlocutor como preguiçoso ou diligente. O narrador qualifica o leitor conforme sua capacidade de atentar para detalhes que poderiam passar ao largo, como o fato de uma personagem não ter nome. Depois, traz uma reflexão que se diz óbvia, mas não é, seja porque a narrativa não conduz a ela, seja pela necessi-

⁵¹ QB1V, cap. CII.

dade mesma de o narrador proceder a tantos rodeios para chegar à tal reflexão. Há ainda o desdém ao mito bíblico – Adão é um simplório digno de reproche. O narrador, benevolente, propicia um ensejo para que os leitores reflitam. Pressentindo que nenhum leitor dará conta de adivinhar o motivo recôndito que agita tal digressão, ele se adianta e preenche o espaço da reflexão. Resta um quê de despropósito nesse rodeio, e o narrador dá mais uma volta em torno da questão para fazer um comentário sobre a posição do escritor, ponto exato em que desemboca em uma inesperada alusão bíblica ao ato da nomeação. Os termos que desdobram essa alusão, finalmente, dão expressão ao conflito do narrador: a) seu livro exato não possui uma lista de *personagens*, mas sim de *pessoas*, b) o autor, ao contrário do que acham os leitores, não pode nomear essas pessoas ao bel prazer como se nomeasse *animais* no paraíso, pois c) pessoas não são animais, d) nem ele pode ocupar a posição mítica de Adão. O desdobramento da alusão é ainda mais inesperada: por culpa de um simplório como Adão, nós, humanidade, deixamos a esfera do mito e da natureza, ou da natureza mítica, e adentramos a esfera histórica, assim, a queda do paraíso é a marca que nos inscreve na ordem humana. Ou dizendo de outro modo, a marca do humano é a queda do mito e a entrada na esfera histórica, é um sinal irrevogável que separa a ordem da continuidade mítica dos serem humanos como natureza, da ordem da consciência histórica sobre a condição humana.

Em “Condição humana contra ‘natureza’”, as filósofas Adriana Cavarero e Judith Butler dialogam sobre a potencialidade crítica e política do entendimento da condição humana em termos da relacionalidade entre seres vulneráveis, isto é, um entendimento de que o que define o humano não é da ordem de uma natureza, mas sim de uma condição relacional, de reciprocidade, em que cada ser está exposto ao outro e é o outro a quem ele se expõe. Cavarero expõe a questão filosófica do entendimento da natureza humana remetendo a Aristóteles, em cujo pensamento já se divisavam dois aspectos fundamentais da questão, os quais apareceram igualmente como fundo desse debate literário.

O primeiro aspecto diz respeito à natureza humana entendida “em termos objetivos e a-históricos (e, além disso, modelada sobre o *homem* como paradigma abstrato e universal⁵²”, em que a palavra natureza exerce a função de estabelecer o que é essencial, irreduzível e inequívoco no humano, expondo ainda o problema da plausibilidade de que todo humano tenha essa natureza, um atributo universal, uma essência metafísica que é igual para todos. O segundo aspecto “tem a ver com a necessidade de definir o humano com referência ao não-humano, que, em termos aristotélicos e por uma longa tradição, é o animal”⁵³. Esse segundo aspecto localiza o humano como um ser existente entre muitos outros, e remete ao lugar da espécie humana na classificação do mundo dos seres vivos. O próprio mecanismo lógico dessa definição faz o irreduzivelmente humano restar em algo que não é um atributo essencial, mas que nasce de condições relacionais:

o humano é definido por Aristóteles em contraposição ao animal, mas, ao ser chamado de *zoon logon echon*, e até mesmo *zoon politikon*, embora sempre seja um animal. Vemos, portanto, que o conceito que serve para definir o humano por diferença – o animal – é a própria base da sua definição. Quando o animal é removido da esfera política, deixa de ser humano, mas quando dela passa a fazer parte, torna-se humano sem deixar de ser animal.⁵⁴

As filósofas consideram ainda o debate contemporâneo em que a definição do humano surge com referência ao inumano mais do que ao não-humano, o animal. O inumano é uma negação do humano interna ao próprio humano, e tem menos a ver com uma questão de classificação e mais a ver com algo que acontece entre humanos em cenas limites de violência, como na tortura, na qual se desvela esse paradoxo da humanidade. O inumano aparece como um modo extremo da condição humana, como uma possibilidade constitutiva do humano, em que a vítima da violência tem sua humanidade negada e é reduzida a sua pura vulnerabilidade. Esse ato de negação, contudo, é justamente onde a condição humana se revela:

O humano é, precisamente, o exposto. O exposto ao outro: em cena de recíproca exposição que, precisamente pela sua radicalidade, não pode excluir, mas, pelo contrário, prevê a violência. [...] Se o

⁵² CAVARERO, Adriana; BUTLER, Judith. Condição humana contra "natureza". In: **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 650-662, Dez., 2007, p. 650.

⁵³ Ibid., p. 650.

⁵⁴ Ibid., p. 651.

humano for por definição, o exposto enquanto vulnerável, segue-se que a violência - dada e sofrida - está inscrita de maneira essencial na condição humana. [...] O que de fato é negado, na vítima, é uma humanidade que, enquanto vulnerabilidade essencial, sobrevive à sua própria negação⁵⁵.

O humano, não por essência, mas justamente por seu ser físico, social e singular é intrinsecamente, e ao mesmo tempo, agressivo e vulnerável. Trata-se de um entendimento sobre o humano baseado no paradigma relacional, por isso a agressividade ou a vulnerabilidade não são dados naturais, ou de uma natureza humana, mas emergem da condição de reciprocidade do ser, em que ambos só são possíveis se houver uma relação e no contexto de uma relação. Esse paradigma entende a dependência, a vulnerabilidade e a exposição como pré-condição ontológica da vida humana. A prosa de Machado de Assis, sobretudo a prosa do *Quincas Borba*, faz um trânsito entre esses entendimentos do humano que, como veremos, passam pela discussão da natureza humana, do não-humano, e do inumano.

⁵⁵ Ibid., p. 652.

PARTE I PESSOAS E AS EPIDEMIAS DE DETERMINISMOS

A Filosofia do Inconsciente – metafísica e ciência

No ano seguinte à publicação da polêmica crítica de Machado de Assis ao romance de Eça de Queiroz, 1879, saiu na *Revista Brasileira* outro ensaio crítico seu intitulado *A Nova Geração*, em que o escritor faz uma apreciação da nova geração de poetas brasileiros que então se diferenciava daquela dos românticos. Machado apresenta nesse ensaio, de modo mais direto, pontos cruciais de sua resistência à penetração do paradigma cientificista na literatura. A estratégia para situar essa nova geração, da qual o escritor marcadamente se distancia, foi observar as tendências ideológicas disponíveis na formação de sua visão de mundo, visão hegemônica da época, conformada pelos postulados das novas teorias científicas:

De envolta com isto [o esgotamento da poesia de cunho subjetivista], ocorreu uma **circunstância grave**, o **desenvolvimento das ciências modernas**, que despovoaram o céu dos rapazes, que **lheram diferente noção das coisas**, e um sentimento que de nenhuma maneira podia ser o da geração que os precedeu. **Os naturalistas, refazendo a história das coisas, vinham chamar para o mundo externo todas as atenções de uma juventude**, que já não podia entender as imprecações do varão de Hus; ao contrário, parece que um dos **caracteres da nova direção intelectual terá de ser um otimismo**, não só tranquilo, mas triunfante [...]; e **assim como a teoria da seleção natural dá a vitória aos mais aptos, assim outra lei, a que se poderá chamar seleção social, entregará a palma aos mais puros. É o inverso da tradição bíblica; é o paraíso no fim**. De quando em quando aparece a **nota aflitiva ou melancólica, a nota pessimista, a nota de Hartmann**; mas é rara, e tende a diminuir; o sentimento geral inclina-se à apoteose.⁵⁶

⁵⁶ ASSIS, Machado de. A nova geração. In: **Revista Brasileira**. Ano I, Tomo II, out-dez, Rio de Janeiro: Typographia de J. D. de Oliveira, 1879, p. 374-75, negrito meu.

As palavras de Machado dão um testemunho sobre o poderoso impacto no horizonte intelectual de sua época da chegada ao Brasil das novas teorias científicas. Lilia Schwarcz (1993) considera que os anos de 1870 foram um marco para a história das ideias no Brasil dada a penetração de um novo ideário positivo-evolucionista em que os modelos racionais de análise exerceram um papel fundamental – nas palavras de Silvio Romero: “Um bando de ideias novas esvoaçavam sobre nós de todos os pontos do horizonte”⁵⁷. Curiosamente, homens tão antípodas quanto Silvio Romero e Machado de Assis utilizaram um mesmo campo metafórico para dar expressão ao que testemunharam. Ambos criam a imagem de uma geração de brasileiros que observa o céu, o horizonte, se transformando – para Machado, o céu fora despovoado pela objetividade das ciências, remetendo ao esvaziamento da contemplação do olhar romântico; para Romero, o horizonte era tomado por uma arribação de teorias migrantes e esvoaçantes, de um novo vigor. Seja um céu que é desnudado, seja um horizonte fremente, a percepção é a de um fenômeno maior que lhes paira sobre as cabeças.

Nessa crítica, Machado pontua como o impacto do desenvolvimento das “ciências modernas” afetou a visão de mundo e a expressão literária da nova geração de poetas, que se diferenciava da geração anterior, nutrida pela visão romântica. Para Machado, esta apresentara-se mais introspectiva, mais voltada à subjetividade, enquanto os olhos daquela estariam voltados para fora, para o “mundo externo”, e sua parcela de objetividade. Na mesma *Revista Brasileira*, também entre os anos de 1880 e 1881, há, de outra parte, artigos como o de Urbano Duarte intitulado *O Naturalismo*, e o trabalho de Silvio Romero, *Introdução à História da Literatura Brasileira*⁵⁸, que, desde diferentes perspectivas teóricas, mas sempre ancorados em algum determinismo natural-cientificista, propõem justamente outros paradigmas, intenções e

⁵⁷ ROMERO, 1926: XXIII-IV, Apud, SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1993, p. 27.

⁵⁸ "Pretendemos escrever uma introdução naturalista à história da literatura brasileira. Munido do critério popular e étnico para explicar nosso caráter nacional, não esqueceremos o critério positivo e evolucionista da nova filosofia social quando tratarmos das relações do Brasil com a humanidade em geral." ROMERO, Silvio. *Introdução à História da Literatura Brasileira*. In: **Revista Brasileira**. Ano II, Tomo VIII, abr-jun, Rio de Janeiro: Typographia de J. D. de Oliveira, 1881, p. 236, *italico no original*.

critérios para a produção e a avaliação da literatura. Segundo Lilia Schwarcz, a literatura, no Brasil, “popularizou” essas teorias proclamadas científicas, utilizando e divulgando os modelos científicos deterministas, colocando-os em circulação como moda, pelo chamado “cientificismo”. Uma vez que a ciência passa a ser a forma legitimada de alcance da verdade, o literato precisava que sua prática se alinhasse a esse valor. Uma das formas desse alinhamento foi contrabandear o sentido da objetividade científica para a produção de uma objetividade literária⁵⁹. Outra forma de alinhamento era o uso dessas teorias como ornamento discursivo, o que foi também parte da crítica de Machado em relação aos poetas da nova geração:

A nova geração frequenta **os escritores da ciência**; não há aí poeta digno desse nome que não converse um pouco, ao menos, com **os naturalistas e filósofos modernos**. Devem, todavia, acautelarse de um mal: o pedantismo. Geralmente, a mocidade, sobretudo a mocidade de um tempo de renovação científica e literária, não tem outra preocupação mais do que mostrar às outras gentes que há uma porção de coisas que estas ignoram; e daí vem que os nomes ainda frescos na memória, a terminologia apanhada pela rama, são logo transferidos ao papel, e quanto mais crespos forem os nomes e as palavras, tanto melhor. Digo aos moços que **a verdadeira ciência** não é a que se **incrusta para ornato**, mas **a que se assimila para nutrição**; e que **o modo eficaz de mostrar que se possui um processo científico, não é proclamá-lo a todos os instantes, mas aplicá-lo oportunamente**. Nisto o melhor exemplo são os luminares da ciência: releiam os moços o seu Spencer e seu Darwin.⁶⁰

O incômodo de Machado com a entrada das teorias modernas no discurso literário não fica apenas por conta dessa utilização pedante e distintiva. No primeiro trecho que citei de sua crítica, Machado ainda se posta cético diante do otimismo ligeiro, ou pouco crítico, expresso como um efeito hegemônico da visão de mundo da nova geração, deslumbrada pelo bando de ideias novas, montadas sobre as verdades de observações e experimentações ditas científicas. De modo perspicaz, Machado pontua o deslizamento de sentido entre os discursos que produziam análises e explicações do mundo bio-

⁵⁹ SCHWARCZ, 1993. Como visto em sua crítica ao romance de Eça, Machado de Assis também criticou essa noção de objetividade científica na literatura supostamente alcançada com a técnica da descrição. Embora a objetividade em literatura não seja propriamente uma novidade técnica do naturalismo, o que se pontua aqui é justamente como essa ideia ancorada em uma técnica foi abraçada e energizada por um valor social poderoso (o da verdade científica) contrabandeado para a retórica literária.

⁶⁰ ASSIS, 1879, p. 412-13, negrito meu.

lógico, para os discursos que visavam interpretar o homem e a sociedade, numa transferência de noções dos modelos científicos para formar e validar modelos de análise do mundo social e humano. Como pontuado no trabalho de Lilia Schwarcz, esse deslizamento atingiu tanto o espectro de discussão sobre a viabilidade e futuro de grandes coletividades humanas, como as nações⁶¹, quanto o espectro da individualidade, tendo em vista uma “linha da análise que cada vez mais se afastava dos modelos humanistas, estabelecendo rígidas interpretações entre conhecimento exterior e interior, entre a superfície do corpo e a profundidade de seu espírito”⁶², entre características físicas e atributos morais. Cético em relação à teleologia positiva e otimista da “seleção social”, em que se expressa uma confiança inexorável no progresso das raças humanas mais puras, Machado entende que as novas teorias científicas, ao contrário de sua pretensão, não estavam assim tão distantes da crença religiosa, reconhecendo no interior de seu discurso uma forma secular de fé, uma forma de mito moderno, análoga, porém inversa, à tradição bíblica judaico-cristã, ao garantir o “paraíso”, só que ao final da evolução. O filósofo alemão, Eduard von Hartmann, é situado entre os contrapontos à tendência otimista hegemônica, estando contigualmente associado à corrente do pessimismo filosófico. Hartmann, porém, é uma figura particular nesse meio: além do viés pessimista, a obra de Hartmann fundia outros dois registros, a princípio oposto: o da metafísica e o da ciência.

Sua idiossincrática amálgama de metafísica com ciência parece de longe um forte candidato a combustível para a fogueira da curiosidade de Machado. E consta, de fato, no catálogo atualizado do acervo que restou de sua biblioteca pessoal, presente no livro *A Biblioteca de Machado de Assis*, que o escritor brasileiro teve ao menos quatro volumes, em tradução francesa, de obras de Eduard von Hartmann⁶³, dentre as quais os volumes um e dois de *Philosophie de l'Inconscient* (1877) – no original, *Philosophie des Unbewußten*

⁶¹ A esse respeito, conferir SCHWARCZ, 1993.

⁶² SCHWARCZ, 1993, p. 48-9.

⁶³ As demais são *La religion de l'avenir*, de 1877, e *Le darwinisme (ce qu'il y a de vrai et de faux dans cette theorie)*, de 1880.

(1869)⁶⁴. Segundo essa catalogação, o primeiro volume da obra possui marcas de “intenso manuseio”, e foi destacado por Glória Vianna, no estudo “Revendo a biblioteca de Machado de Assis”, dentre os 27 mais manuseados pelo escritor⁶⁵. Embora não se possa precisar exatamente quando ele adquiriu esses volumes, pode-se afirmar que Machado tinha alguma familiaridade com as ideias de Hartmann desde a metade da década de 1870, pois em textos dessa época localizei ao menos duas menções ao filósofo. Uma delas foi comentada anteriormente, naquela passagem de *A nova geração*. A outra lhe é ainda anterior e se encontra na crônica de 15 de abril de 1877, da série “História de Quinze Dias”. Sob o pseudônimo de Manassés, Machado abre seu comentário sobre a quinzena analisando um caso “que excita a curiosidade do leitor desocupado ou filósofo”:

Este caso de letras falsificadas, que não existem, que o fogo lambeu, creio que tira ao processo todo o seu natural efeito. Há uma confissão, alguns depoimentos; mas o documento do crime? Esse documento, já *introuvable*, tornou-se uma simples **concepção metafísica**.

Outro reparo. Afirma-se que a pessoa acusada gozava de todo o crédito, e podia com seu próprio nome obter o valor das letras. Sendo assim, e não há razão para contestá-lo, **o ato praticado é um desses fenômenos morais inexplicáveis que um filósofo moderno explica pela inconsciência**, e que a Igreja explica pela tentação do mal. Quê! ter todas as vantagens da honestidade, da santa honestidade, e atirar-se cegamente do parapeito abaixo! Há nisto **um transtorno moral, um caso psicológico**. Ou há outra coisa, um efeito do que o Globo, com razão, chama — necessidades supérfluas da sociedade.⁶⁶

Embora não cite expressamente a *Filosofia do Inconsciente*, Manassés, com muita ironia, alude a ela ao sintetizá-la pela ideia de que todos os “fenômenos morais”, sobretudo os mais intrigantes, seriam elucidados pelo inconsciente. Em seguida, o cronista oferece a versão da Igreja – a tentação do mal – para explicar o “fenômeno moral”. Sem hierarquizar as explicações, Machado coloca lado a lado dois paradigmas de saber sobre o mundo e o comportamento humano: o “moderno e filosófico”, que então se proclamava científico, e o religioso, na exegese tradicional-cristã. Finalmente, na versão

⁶⁴ Em visita à Academia Brasileira de Letras pude checar esses volumes.

⁶⁵ VIANNA, Glória. Revendo a biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís et al. **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro, RJ: Academia Brasileira de Letras, Topbooks, 2001, p. 128-29.

⁶⁶ ASSIS, 1877, p. 318, negrito meu.

laica da imprensa, a sanha pela vantagem econômica podia ser explicada pela busca de pertencimento e distinção social assegurados no consumo de bens supérfluos. A vontade de explicar as ações humanas aparece como uma via do interesse de Machado nas ideias do filósofo alemão, cuja concepção do inconsciente é disposta como uma novidade do pensamento moderno.

Ao analisar *Helena e Iaiá Garcia*, em *Ao Vencedor as Batatas*, Roberto Schwarz comenta a presença da noção de inconsciente já na primeira fase da prosa machadiana, apontando que o interesse de Machado em analisar e demonstrar como “os motivos conscientes podem estar comandados por outros inadmissíveis” teria resultado numa visada singular do escritor sobre os conflitos e sobreposições entre a representação dos personagens como sujeitos destituídos de pleno controle racional sobre sua própria vontade e a autoridade social tal como configurada nas relações paternalistas. Segundo Schwarz, *Helena e Iaiá Garcia* mostram como a autoridade e o decoro paternalistas (ou a defesa dos interesses da família) podiam estar empenhados em satisfazer as vontades pessoais do sujeito investido por essa autoridade, como no caso do personagem Estácio em relação à agregada Estela:

Ora, se o próprio do paternalismo é a falta de fronteira clara, no polo forte da relação, entre a autoridade social e a vontade pessoal, e se esta última é um conjunto mais ou menos contraditório de desejos inadmissíveis, de cegueira e de justificações infundadas, a situação do inferior ganha outra dimensão. A integração social deste se faz pela subordinação direta às servidões e confusões afetivas [...] da parte superior⁶⁷.

A complexidade desse exercício de análise ficaria por conta da acuidade com que Machado observa como a natureza dos processos psíquicos, relativamente autônoma em sua lógica descontínua e heterogênea, é capturada e cooptada no processo social. O capricho, caractere moral típico de personagens investidos de autoridade social paternalista, é pontuado por Schwarz como o ângulo a partir do qual a observação e representação literária do processo social brasileiro desmente os aparatos da ideologia burguesa em voga:

A saliência ideológico-formal do capricho [...] sublinha aspectos que a civilização burguesa apoiada na regularidade do trabalho, na propriedade privada, na continuidade da pessoa jurídica, no

⁶⁷ SCHWARZ, 1992, p. 103.

casamento, na ética da responsabilidade, nas finalidades conscientes etc., procura conter e relegar⁶⁸.

Desse modo, a razão caprichosa acabaria por expor “dinamismos da vontade que são menos propositados, e mais inconscientes”. Ao concluir esse argumento, Schwarz acrescenta, em nota de final de página, uma sugestão instigante, porém pouco apurada, sobre uma possível fonte do questionamento posto pela literatura de Machado aos fundamentos racionais do indivíduo: “A filosofia do inconsciente estava de moda na época, e é certo que influenciou sobre Machado. É interessante notar, contudo, que ele a incorpora em espírito racionalista, e que ela vem a se enxertar num esforço muito considerável de análise social”⁶⁹. A sugestão vaga de Schwarz merece uma investigação mais apropriada, assim, com suas próprias palavras, recoloco o problema: seria a *Filosofia do Inconsciente*, de Eduard von Hartmann a obra da “moda” que influenciou sobre Machado? Com que espírito o escritor brasileiro teria incorporado as considerações filosóficas sobre o inconsciente?

Em 1877, a *Filosofia do Inconsciente* se encontrava em sétima edição francesa – justamente, a edição do espólio de Machado de Assis. Nela, Désiré Nolen, o tradutor de *Philosophie des Unbewußten*, documenta sua recepção e o grande sucesso que alcançou desde que viera a público em 1869, embora, posteriormente, esse “best-seller” do XIX tenha ficado à margem do cânone da filosofia ocidental. Ainda que seus críticos não pudessem negar o impacto da obra no público letrado geral, sua apreciação acadêmica por filósofos profissionais fora severa, seja pelo apontamento da fragilidade dos fundamentos de seus postulados, os quais não podiam ser comprovados, seja pela acusação de falta de originalidade em relação às ideias de Schopenhauer⁷⁰. Ainda assim, à época, o fator surpreendente da obra era o de ser “uma filosofia toda penetrada pelo sopro da ciência e da vida”⁷¹ – ou o modo como nela se buscou conciliar duas formas antagônicas de produzir conhecimento sobre o mundo:

⁶⁸ Ibid., p. 141.

⁶⁹ Ibid., p. 167.

⁷⁰ Sobre a vida de Hartmann e sua recepção, cf. NOLEN, Désiré. Introduction du traducteur. In HARTMANN, Eduard von. **Philosophie de l'inconscient - Phénoménologie de l'inconscient**. 1 vol., Paris, G. Baillière, 1877, p. V-LXXI. p. V-LXXI ; e o capítulo I de DARNOI, Dennis N. Kenedy. **The unconscious and Eduard von Hartmann**. Hague, Martinus Nijhoff, 1967.

⁷¹ Tradução minha: “une philosophie toute pénétrée du souffle de la science et de la vie” NOLEN, 1877, p. VIII.

a do idealismo metafísico e a das ciências naturais. Mesmo sendo declaradamente idealista, Hartmann tentou demonstrar o princípio do Inconsciente por meio de uma miríade de pesquisas naturalistas e um abundante conteúdo científico-experimental, advindos de um paradigma que impunha mudanças radicais na compreensão do mundo e no estabelecimento da verdade.

Em *The Unconscious in Philosophy, and French and European Literature*, Fernand Vial considera que na filosofia ocidental a concepção do inconsciente se fez possível a partir do conceito de ideia, o qual ao menos até Kant era quase sinônimo de consciência⁷² – não à toa Hartmann abre a introdução de sua obra com uma interrogação de Kant: “Ter ideias e ainda assim não ter consciência delas, parece contraditório: como podemos saber que as temos, se nossa consciência não nos diz nada delas? – Podemos, no entanto saber indiretamente que temos uma ideia, ainda que não tenhamos dela uma consciência imediata⁷³”. De um lado, paradigma cartesiano determinava o ser humano a partir de suas faculdades mentais, do intelecto e da razão consciente – na visão de Descartes, se algo está dado para a mente, então isso só pode ser consciente, daí que a essência da ideia é ser consciente. De outro lado, porém, alinharam-se pensadores que refutaram essa premissa, ao levarem em conta emoções e instintos, ou mesmo automatismos motores, cujas causas residem na mente, ou são comandados por ela, sem que, contudo, estejam dados para a consciência ou percebidos como conscientes.

Hartmann apresenta seu percurso pelo idealismo, sobretudo o alemão, mostrando os princípios que, na filosofia de seus antecessores, o conduziram à concepção do Inconsciente⁷⁴. Dentre diversos pensadores, Hartmann reconhece uma aspiração comum a todos de reaver a unidade de tudo com “a Substância de Spinoza, o Eu absoluto de Fichte, o Absoluto sujeito-objeto de

⁷² Cf. o capítulo 1, “Sources of the idea of the Unconscious”, de VIAL, Fernand. **The unconscious in philosophy and French and European literature: nineteenth and early twentieth century**. Amsterdam: Editions Rodopi, 2009.

⁷³ HARTMANN, 1877, p. 1, tradução minha: “Avoir des idées et pourtant n’en avoir pas conscience, cela paraît contradictoire : comment pouvons-nous savoir que nous les avons, si notre conscience ne nous en dit rien? – Nous pouvons cependant connaître indirectement, que nous avons une idée, bien que nous n’en ayons pas une conscience immédiate”.

⁷⁴ Para os detalhes desse percurso filosófico, conferir, no volume I, a seção “Introduction de l’auteurs”, HARTMANN, 1877, 1-64.

Schelling, a Ideia absoluta de Platão e Hegel, a Vontade de Schopenhauer⁷⁵. O conceito de Inconsciente proposto por Hartmann é uma espécie de síntese dessas formulações do Absoluto, que ele chama de o “Um-todo”, o indivíduo supremo, a unidade eterna e atemporal, a inteligência transcendental e universal da qual advém a multiplicidade e heterogeneidade dos indivíduos. A unidade do Inconsciente é, assim, uma forma de monismo, concepção para a qual a multiplicidade das formas individuais manifestas provém de uma mesma essência, um único ser essencial, ou ainda, para a qual o mundo é animado por uma única alma universal, da qual cada individualidade seria uma parcela. O Inconsciente é também a causa espiritual e inteligente que comanda cada ação dentro de todos os processos que se dão no mundo, pois o funcionamento harmônico e exato de cada parte de um processo em relação ao seu todo não seria concebível senão como pré-estabelecido por essa inteligência unitária e transcendental. O Inconsciente não podendo ser conhecido pela experiência imediata, é, em si, incognoscível, ele é apenas antevisto indiretamente nos seus efeitos, na unidade que aparece na realização de cada meta.

Como pontuado por Fernand Vial⁷⁶, embora siga Schopenhauer em pontos fundamentais, ao elevar o Inconsciente à essência da força que move e governa o mundo, Hartmann se diferencia dele: em Schopenhauer, inconsciente é um atributo da Vontade universal; no sistema de Hartmann, inconsciente se torna uma essência – passa, numa analogia linguística, de atributo da Vontade a substantivo próprio. A passagem se dá no modo como Hartmann funde o que em Schopenhauer e Hegel estava em oposição – os conceitos de Vontade e de Ideia, que em sua exposição formam a unidade do Inconsciente, fusão sustentada por um argumento teleológico. Para Hartmann, não pode haver força, aqui sinônimo de Vontade, ou causa imediata de todo movimento, agindo no mundo sem que a ela esteja atrelada uma Ideia, uma Representação de seu fim, de sua meta. O sentido da ação de toda Vontade é compre-

⁷⁵ HARTMANN, 1877, p. 4, tradução minha: “la Substance de Spinoza, le Moi absolu de Fichte, l’Absolut sujet-objet de Schelling, l’Idée absolue de Platon et de Hégel, la Volonté de Schopenhauer”. Para a discussão do Inconsciente como o “Um-todo”, conferir, no volume 2, a seção “VII. L’Inconscient comme l’Un-Tout”.

⁷⁶ VIAL, 2009, p. 32.

endido, assim, como impulso determinado de realização de uma ideia imanente, espiritual e inconsciente, projetada como uma forma teleológica. Uma vez que todos os fenômenos do mundo contêm (e são determinados por) uma vontade imanente cujo conteúdo é a representação ou ideia do fim a que se dirige, da meta a ser alcançada, isso implica a existência da Ideia, como intelecto, como um “*design*” inteligente, transcendente à mente e à consciência humana.

Com o subtítulo de “Fenomenologia do Inconsciente”, Hartmann dedica grande parte do primeiro volume de sua obra a “demonstrar” como todos os fenômenos do mundo material seriam a objetivação do Inconsciente, ou como em todos eles se pode depreender a ação teleológica da Vontade e da Ideia inconscientes. Nesse ponto se fixa a contraditória conciliação entre metafísica e ciência, dada no pensamento de Hartmann, pois ele emprega diversas pesquisas produzidas em base metodológica científica no exercício de deduzir o princípio metafísico do Inconsciente. Para Hartmann os mecanismos maravilhosos pelos quais a natureza funciona não podem ser explicados, na causa que os produz e no fim tão perfeito ao qual chegam, sem que se conceba a intervenção de um princípio superior, inteligente, imanente e inconsciente. Desse modo, ele estende sua hipótese desde o nível mecânico, da física e da atividade atômica, até as diversas formas de vida orgânica, sobretudo da fisiologia humana e da zoologia, considerando movimentos reflexos e movimentos voluntários, o funcionamento involuntário dos órgãos e do sistema nervoso periférico, os instintos, a evolução das espécies, o comportamento dos animais, a regeneração espontânea, os processo de cura, de cicatrização, de reprodução etc.

O instinto, para Hartmann, é o exemplar máximo da presença e regência do Inconsciente no seio do mundo natural, e também na ordem humana. Ele é definido como uma ação motivada, ou seja, que possui um propósito (por exemplo, migração, nutrição, reprodução, autopreservação pelo medo dos predadores naturais, etc), sem a consciência do fim a que se dirige: “*O instinto é uma vontade consciente do meio próprio de se realizar um fim dese-*

*jado sem consciência dele*⁷⁷". A razão, as intenções conscientes, não tem influência direta sobre os instintos, que são um impulso de natureza e origem inconsciente. À tese schopenhaueriana de que os esforços incessantes de perpetração da vida são expressão da Vontade cega de se objetivar no mundo, Hartmann casa as principais noções pós-darwinistas: a luta pela existência, a hereditariedade, a adaptação e a seleção natural, as quais são admitidas, no entanto, como mecanismos que o Inconsciente faz servir a seu fim – o fim de, pela melhor seleção possível, gerar novos indivíduos às expensas do sacrifício do egoísmo e da vida do indivíduo em prol da conservação e enobrecimento da espécie. Entre esse fim inconsciente e o desejo consciente pelos meios de realizá-lo, Hartmann posta o amor como o instinto capital dos seres humanos, reafirmando basicamente os argumentos de Arthur Schopenhauer no capítulo "Metafísica do amor sexual", de sua obra máxima *O mundo como vontade e representação*, no original *Die Welt als Wille und Vorstellung*, completada em 1848 (o mesmo capítulo utilizado por Machado de Assis na crônica de *A Semana* que comentarei adiante). O ponto de partida é a tentativa de fazer sentido sobre "o demônio do amor", de uma tamanha concentração do impulso sexual por um indivíduo em particular, quando nenhuma causa consciente parece adequada para explicar tal fenômeno:

O instinto amoroso, com efeito, trabalha para que a constituição e a natureza da próxima geração correspondam o mais possível ao tipo da espécie humana. A felicidade que o amante sonha nos braços do ser amado não é senão uma isca enganosa, da qual o Inconsciente se serve para ludibriar o egoísmo da reflexão, e dispô-lo a sacrificar seu interesse próprio aos interesses da geração futura⁷⁸.

A concepção de instinto de Hartmann se desdobra na explicação de diversos aspectos do espírito humano e por vezes de comportamentos e papéis socialmente construídos, conferindo um verniz filosófico-científico a obscu-

⁷⁷ HARTMANN, 1877, p. 98-99, tradução minha, itálico no original: "L'instinct est un vouloir conscient du moyen propre à réaliser une fin voulue ele-même sans conscience."

⁷⁸ HARTMANN, 1877, p. 260, tradução minha: "l'instinct amoureux, en effet, travaille à ce que la constitution et la nature de la génération prochaine répondent autant que possible au type de l'espèce humaine. La félicité que l'amant rêve dans les bras de l'amante n'est que l'appât trompeur, dont l'Inconscient se sert pour donner le change à l'égoïsme de la réflexion, et le disposer à sacrifier son intérêt propre aux intérêts de la génération future."

rantismos do senso comum⁷⁹. Por exemplo, Hartmann enxerga o comportamento “coquete” de meninas ou as brincadeiras belicosas e ativas de meninos como manifestação do instinto inconsciente mais profundo e antecipação de seu destino: o das primeiras de seduzir os homens para o fim de se tornarem mães e o dos últimos, de conquistarem mulheres e agirem na vida pública. Assim, por exemplo, se a capacidade biológica reprodutora do homem é maior do que a da mulher, daí ele deduz que o instinto dos homens demanda por poligamia e o das mulheres por monogamia – o que explicaria por que desejos adúlteros para os homens são tão justificáveis e difíceis de controlar, enquanto que, se a mulher tem em seu marido um “marido completo”, e ainda assim tem desejos adúlteros, então isso só pode ser consequência de profunda depravação. De outra parte, afinal, o que mais – senão o instinto de maternidade – poderia explicar que uma pobre babá suporte seu trabalho duro e fatigante em nome de um salário irrisório? E que outro fantasma atormenta os melancólicos solteirões convictos senão o peso inexorável do instinto de constituir família como meio de manutenção da espécie? Os papéis sociais de homens e mulheres são apresentados como a inclinação natural ao papel a que se destinam na grande empreitada da humanidade na evolução da espécie.

Outro aspecto do poder sedutor das ideias de Hartmann é sua capacidade de fornecer um ordenamento totalizante do mundo e uma explicação para o sofrimento e a ilusão como constante da experiência humana individual e do conjunto da humanidade em geral. Assim como Schopenhauer, sua compreensão sistemática da vida e do mundo se coloca desde uma perspectiva pessimista, fundamentada numa teoria sobre a dor e o prazer, segundo a qual o prazer quase nunca é sentido diretamente: ou ele repousa sobre uma ilusão ou ele é quase sempre negativo, isto é, não é propriamente prazer, mas a simples ausência ou cessação do mal, de sorte que a soma das dores e sofrimentos sempre prevalece sobre a dos prazeres. O traço niilista de seu pessimismo só se evidencia no segundo volume da obra cujo subtítulo, “Metafísi-

⁷⁹ Todas as considerações que ironicamente parafraseio a seguir estão contidas na seção “II. L'Inconscient dans l'amour des sexes” HARTMANN, 1877b, *passim*.

ca do Inconsciente”, indicia uma quase mitologia metafísica especulativa sobre o mundo. Nesse segundo volume emergem as linhas do “enredo” de uma grande narrativa cosmogônica – como uma narrativa literária cujos personagens fossem conceitos filosóficos. A despeito dos esforços estafantes de embasamento científico, o valor desse pensamento está mais próximo da criação de uma fábula do mundo, apenas passível de ser aceita como compreensão intuitiva, porém arbitrária, já que não pode provar seus princípios, e mesmo sua lógica⁸⁰.

O enredo dessa cosmologia teleológica (o qual me arrisco aqui a apresentar em resenha de um parágrafo) remonta a um momento anterior à existência do mundo, um estado atemporal e a-espacial, em que o Inconsciente é o espírito absoluto e equilibrado, a pura potência do poder de querer e não querer. Como exposto na “Fenomenologia do Inconsciente”, o princípio possui dois atributos: uma força – a Vontade em si, pura, ativa, alógica (destituída de razão); e uma essência, um ser latente, sem realidade e sem objetividade – a Ideia imanente (ou Representação), passiva, racional, lógica. O ato original se dá porque a Vontade deseja realizar a existência e age, passando de alógica a irracional. Assim, toda a realidade fenomênica se faz pelo ato irracional da Vontade do Inconsciente, donde se origina a heterogeneidade do mundo. Mesmo no melhor mundo possível, resta um *quantum* maior de sofrimento, pois o querer da Vontade é infinito, mas sua objetivação pela Ideia é finita, havendo sempre uma parte do querer insatisfeita. Por essa desproporção entre a Vontade cega, irracional e constante, e a impossibilidade de sua satisfação completa, a realidade do mundo está fadada ao incessante sofrimento, e seu próprio mal reside no choque de todas as existências entre si, na luta insensata pela satisfação da Vontade inconsciente. Como a existência

⁸⁰ Os pressupostos que sustentam o sistema filosófico de Hartmann foram contestados em aspectos diversos tanto por seus contemporâneos quanto, posteriormente, já no século XX, por filósofos acadêmicos. Como exemplo de uma crítica contemporânea a Hartmann, além dos diversos artigos citados por D. Nolen em sua introdução à tradução francesa de *Philosophie des Unbewußten*, conferir o capítulo “Darwinism and teleology”, de LANGUE, Frederick Albert. **The history of materialism and criticism of its present importance**. London: Routledge & K. Paul, 1950. Como exemplo de comentadores que esmiuçaram as fragilidades dos pressupostos de Hartmann, Cf. DARNOI, 1967 e GARDNER, Sebastian. *Eduard von Hartmann’s Philosophy of the Unconscious*. In: NICHOLLS, Angus; LIEBSCHER, Martin. **Thinking the Unconscious - Nineteenth Century German Thought**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

fenomenal sempre resta em sofrimento, e contraria a harmonia e o equilíbrio original, toda a existência é negativa. Diante disso, o Inconsciente procura reparar esse mal feito pela irracionalidade da Vontade, e retornar ao estado original de seu ser uno. Por meio da Ideia, o Inconsciente emprega um artifício: utilizando a cegueira da Vontade, a Ideia dá-lhe um conteúdo que a faz refletir sobre si mesma, do que resulta a consciência – um poder independente e oposto à vontade, que inicia a perpétua luta da razão com o irracional, o desvario e miséria da existência. O Inconsciente, como inteligência suprema e absoluta, é superior à consciência humana, que surge como uma etapa desse processo de evolução teleológica e de redenção da Vontade pela eliminação do universo e possui o valor instrumental de ajudar o Inconsciente no processo teleológico de sua redenção. Contudo, a princípio, a consciência não abrange esse processo de redenção; antes, crê na ilusão de que o mundo parece feito para os seres, e para a felicidade. A evolução progressiva da consciência só aumenta a percepção da ilusão sobre a insensatez dos esforços pela satisfação da vontade. Assim, a finalidade da evolução universal é a supressão do sofrimento pela aniquilação da vontade e regresso do Inconsciente ao estado uno, nesse sentido, a “missão” da consciência humana é negar o mundo, aniquilar o querer real, libertando toda a existência por meio de um ato de negação universal, fazendo o Inconsciente retornar à sua potência inicial pura, da Vontade que pode querer e não querer⁸¹.

Além de abranger campos tão opostos quanto o domínio de uma teologia metafísica e o domínio das ciências naturais, a ação do Inconsciente explica igualmente todos os fenômenos do espírito. O princípio fundamenta uma teoria da linguagem baseada na universalidade de formas prototípicas

⁸¹ A narrativa cosmogônica metafísica do filósofo Quincas Borba para o princípio de Humanitas parece um resumo galhofeiro da metafísica do Inconsciente: “Conta três fases Humanitas: a estática, anterior a toda a criação; a expansiva, começo das cousas; a dispersiva, aparecimento do homem; e contará mais uma, a contrativa, absorção do homem e das cousas. A expansão, iniciando o universo, sugeriu a Humanitas o desejo de o gozar, e daí a dispersão, que não é mais do que a multiplicação personificada da substância original” (ASSIS, 2009b). Em relação ao ato de consciência, a ilusão e a dor no Humanitismo também parecem um eco irônico: “demonstrou-me Quincas Borba que o seu sistema era a destruição da dor. A dor, segundo o Humanitismo, é uma pura ilusão [...]. Uma vez que o homem se compenetre bem de que ele é o próprio Humanitas, não tem mais do que remontar o pensamento à substância original para obstar qualquer sensação dolorosa. A evolução, porém, é tão profunda, que mal se lhe podem assinar alguns milhares de anos” (ASSIS, 2009).

inconscientes comuns às línguas e uma teoria do julgamento estético e da criação artística, considerando o sentimento do belo, que aparece para a consciência como resultado de processos inconscientes e o gênio artístico como inspirado pelo Inconsciente. No âmbito da psique, a lógica do princípio preside toda a atividade de associação de ideias e se aplica à explicação de reações, emoções, sentimentos obscuros, intraduzíveis em palavras ou resistentes à penetração racional, a exemplo de quando sentir empatia ou repulsa, prazer ou desprazer por um objeto parece em contradição com o racionalmente esperado – onde parece haver uma contradição entre vontade e afetos é que a ideia que forma o verdadeiro objeto da vontade (a meta) está inconsciente para o indivíduo. No âmbito do desenvolvimento coletivo do espírito, o Inconsciente norteia considerações sobre religião, história, moral. Especialmente em relação à teologia e a formas de misticismo, Hartmann considera o Inconsciente como a fonte do sentimento místico-religioso – o sentimento da unidade do eu com o absoluto, com uma inteligência perfeita e infinita. Finalmente, há essa transposição dos termos de sua metafísica em uma narrativa teológica racional, em que o Inconsciente faz as vezes de Deus. A ubiquidade e o sentido totalizante do princípio cunhado por Hartmann tornam quase impossível abranger a diversidade de facetas que sua obra aborda, mas creio ter destacado as principais linhas de seu sistema – ou pelo menos algumas que nos soam tão típicas do horizonte intelectual do XIX e que poderiam ter entrado na órbita dos interesses de Machado de Assis.

Parece-me haver ao menos dois caminhos para entender a aproximação de Machado dessa obra tão frequentada por ele (e ao que parece pelos homens letrados de seu tempo em âmbito mundial), e ao mesmo tempo tão pouco citada explicitamente em seus textos. O primeiro caminho é o da concepção da filosofia do Humanitismo, iniciada no *Brás Cubas* e desdobrada no *Quincas Borba*. O segundo, é o da concepção do inconsciente. Vejamos ambos.

Machado de Assis entre a sátira da metafísica e a porta do mistério

A filosofia do Humanitismo do personagem Quincas Borba, apresentada pela primeira vez nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880)⁸², é o marco mais evidente e alentado do modo como as novas teorias científicas foram assimiladas na literatura de Machado de Assis, isto é, pela sátira. Roberto Schwarz, ao analisar os romances da chamada primeira fase machadiana, sugere que essas teorias evolucionistas, antes mesmo da concepção do Humanitismo, já formavam uma linha em competição com a visão de mundo de Machado de Assis, sobretudo no que respeita ao ângulo de análise das determinações humanas:

A referência permanente à vida pensada das personagens faz que a matéria-prima em *Iaiá Garcia* seja toda ela relacional, e nunca bruta. [...] a primazia da **dimensão relacional** se opunha a outro aspecto ainda do movimento contemporâneo, que não a acumulação dos detalhes descritivos: não dava lugar às novas doutrinas científicas. De fato, **se tudo é relação e reflexão sobre a relação**, onde ficam **os determinismos** geográficos, hereditários, raciais etc.? A década de 70 é marcada pela vinda ao Brasil das teorias modernas, sociais e outras, e são os anos também em que Machado escrevia seus primeiros romances. Tratava-se portanto de linhas em competição. [...] o primeiro efeito da nova ciência foi a multiplicação das mitologias, bem mais agressivas que os preconceitos tradicionais que elas vinham sacudir. [...] Em contraste, Machado se atinha à **lógica das situações dadas e dos caracteres**. Esta leva a **analisar os dados da vida em termos de relação que são estritamente racionais**.⁸³

Ao menos para o Machado de Assis que escreveu os romances da primeira fase, segundo Roberto Schwarz, a visão de mundo que portava, relacional e racionalista, era incompatível com o princípio determinista e mitologizante hegemônico nas novas doutrinas. Posso acrescentar que as críticas de Machado tanto às tendências da nova geração de poetas quanto ao realismo estavam ligadas ao que ele percebia como efeitos das novas teorias, tais como uma visão de mundo otimista pouco crítica, um uso instrumental do conhecimento por modismo e distinção, um afastamento de princípios humanista

⁸² Todas as citações a romances de Machado de Assis presentes nesse trecho não contêm número da página porque opto por usar as edições online dos romances disponibilizadas no portal <www.machadodeassis.net>, como já comentei na introdução dessa dissertação.

⁸³ SCHWARZ, 1992, p. 156-7.

que forneciam um ângulo de análise para a vida num quadro relacional, moral, social. Embora resistente, Machado não ignorou esse confronto de paradigmas, sobretudo no que respeita à criação literária. Assim, cabe perguntar como o escritor assimilou as novas doutrinas em sua literatura, qual o impacto delas em sua própria criação. Ivo Barbieri, que se propôs a uma primeira investigação sobre os títulos relacionados à psiquiatria no que restou da biblioteca pessoal do escritor, salienta a coincidência entre “a guinada no percurso literário de Machado de Assis, verificada na década de oitenta” e “o persistente interesse do autor pelas novidades trazidas ao domínio do conhecimento”, por “modalidades de discursos expositivos, concebidos à época dentro do rigor metodológico exigido das ciências naturais”⁸⁴. Uma das tarefas desta dissertação, além de conhecer melhor o papel de Hartmann como uma fonte esquecida do horizonte intelectual contemporâneo a Machado, é a incursão também por esses outros títulos, estabelecendo mais mediações entre o paradigma científico das novas teorias e a prosa machadiana pós 1880.

Mais de uma teoria tem sido apontada pela crítica como a fonte satirizada no Humanitismo. Sidney Chalhoub em *Machado de Assis historiador* demonstrou como as correntes de orientação pós-darwinistas, marcadas pela extensão ao mundo social e moral da ideia de evolução das espécies, baseada na sobrevivência do mais apto pela seleção natural, parecem a principal dominante de pensamento na construção da sátira de Machado. Chalhoub pontua que a associação entre o Humanitismo e o positivismo de Comte tem bem menos fundamentos do que o darwinismo social, especialmente no lastro que esta corrente produzia em termos da explicação para a origem e a reprodução das desigualdades sociais. Para Chalhoub, a associação entre Humanitismo e positivismo se limita à semelhança entre as “leis dos estágios de evolução da humanidade” do sistema comteano e os estágios de Humanitas descritos por Quincas, isso porque Comte

⁸⁴ BARBIERI, Ivo. O lapso ou uma psicoterapia de humor. In: JOBIM, José Luís et al. **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro, RJ: Academia Brasileira de Letras, Topbooks, 2001, p. 337.

punha o foco principal na transmissão cultural, não na determinação biológica, não há nada remotamente análogo ao mecanismo da seleção natural e sobrevivência do mais apto na teoria de Comte, ele opunha-se firmemente à guerra e outras formas de conflito, considerava patológicos o egoísmo extremo, os conflitos de classes, as conquistas coloniais e as guerras modernas, e concebia a sua doutrina como um novo consenso moral capaz de eliminar tais flagelos, a máxima de Quincas, vida é luta, fica assim sendo anátema ao positivismo comteado⁸⁵.

De outra parte, como já aponte na seção anterior, a própria analogia dos estágios de Humanitas parodia de modo bem mais alentado as características dos estágios do Inconsciente de Hartmann. Essa tendência em organizar o entendimento da história da humanidade em estágios evolutivos, num sentido progressivo, é ainda um influxo maior e mais abrangente no pensamento do XIX que aparece mesmo em Hegel, também uma fonte principal do pensamento de Hartmann. No espectro filosófico, David Kenneth Jackson⁸⁶ lembra que o Humanitismo também congrega o otimismo panglossiano do personagem de Voltaire com a metafísica de Schopenhauer. Jackson pontua o Humanitismo como uma formulação original do canibalismo como constante filosófica da literatura e cultura Ocidental, em que a prática do canibalismo remete a um imaginário sobre o homem em estado de natureza, um estado social e mental mais próximo, supostamente, da condição original, do homem pre-cultural e selvagem. A devoração do campo de batatas pelas tribos em luta seria um exemplo de como o canibalismo aparece na retórica do Humanitismo, sua afinidade com um imaginário mítico-primitivista, também presente na metáfora da devoração do homem pelo homem na luta por sobrevivência e supremacia. Os movimentos de Humanitas são explicados por meio de metáforas corpóreas, sobretudo ligadas à fome e à digestão – “Humanitas tem fome” é a máxima que exprime o impulso primordial de Humanitas, que, sendo posto como a origem de tudo, remete à fome como o que define o humano, reduzindo a concepção do humano e da cultura a um atributo da ordem natural e do imaginário primitivista. Assim, pode-se somar à sugestão de Jackson a ideia de que esse traço primitivista presente no Humanitismo tam-

⁸⁵ CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003, p. 124.

⁸⁶ JACKSON, K. David. **Machado de Assis: A Literary Life**. New Haven & London: Yale University Press, 2015, p. 199-220.

bém funciona como um laço semântico com as diversas teorias evolucionistas que recorriam a leis do mundo biológico para explicar o ser humano pelo recuo a determinações naturais, a um imaginário do homem “pré-civilizado”, em estado de natureza.

De tal sorte, o Humanitismo parece uma colcha de retalhos paródica e satírica da percepção de Machado sobre a “direção intelectual” hegemônica nas últimas décadas do XIX e do que via como característico daquelas “ideias novas” que “despovoaram o céu dos rapazes”. Sidney Chalhoub e John Gledson⁸⁷ interpretam ainda o Humanitismo como a sátira de uma formação mental típica da alta classe brasileira do Segundo Reinado, tanto em função das personagens que o formulam e propagam nas obras de Machado, quanto pelo que o Humanitismo representa em termos de uma visão da existência que lhes é conveniente, que se lhes presta a justificar a dominação social.

Tendo em vista que a concepção do Humanitismo aparece já no *Brás Cubas* e que o romance *Quincas Borba* foi escrito ao longo da década de 1880 e revisado até o final de 1890, ele vem a ser um dispositivo literário que Machado de Assis concebeu e do qual dispôs para navegar por um período considerável de seu tempo. A continuidade – e as descontinuidades – da concepção do Humanitismo permitem acompanhar de perto a construção da posição crítica de Machado sobre a formulação de visões de mundo em sua época. Com ele, Machado postula um ângulo para fazer a crítica de grandes tendências de pensamento, bem como sobre as particularidades dessas visões em nosso chão social e histórico. Enquanto dispositivo literário a característica central do Humanitismo não é afirmativa, uma vez que se trata de uma forma que se configura ela mesma como parte ironizada no interior do texto. Ou seja, o que supostamente seria uma estrutura firme a partir da qual se esclarece o mundo e se alcança a verdade – digamos, o papel de sistemas filosóficos e das ciências –, no entanto, em sua literatura, desmorona em face de uma leitura ética.

⁸⁷ CHALHOUB, 2003; GLEDSON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro**. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

Sendo o Humanitismo a sátira de uma forma de pensamento que se quer filosófica e científica, mais uma vez a *Filosofia do Inconsciente* pode figurar na lista das fontes parodiadas, justamente pela tentativa de conciliar a pretensão de cientificidade com a tradição metafísica. Se considerados os índices cronológicos das *Memórias Póstumas*, o Humanitismo não pode ser tomado como sátira estrita de uma dessas teorias, pois seria um anacronismo, já que ele aparece no enredo por volta de 1850. O Humanitismo, especialmente no *Brás Cubas*, tem o aspecto de uma colcha de retalhos da percepção de Machado sobre a direção intelectual hegemônica, do que via nelas de pernicioso e caricato. Talvez pela característica de amálgama de princípios de diversas teorias e por Hartmann ter se tornado uma referência obscura para o cânone da filosofia, ou por suas ideias serem tão devedoras da metafísica schopenhaueriana, a *Filosofia do Inconsciente* nunca foi apontada pela crítica como uma das fontes do Humanitismo, embora possam ser elencados diversos pontos em que Machado a estaria parodiando, sobretudo naqueles em que suas pretensões seriam mais antípodas – tanto a pretensão à cientificidade quanto a que sua filosofia pudesse suprimir as necessidades religiosas da humanidade; a pretensão de desvelamento da causa de todas as coisas, de um princípio único agindo por trás de tudo e fundando a explicação cosmogônica para o universo. O determinismo também compõe a lógica de ambos, mas no que em um ele degenera em pessimismo, em outro resulta em otimismo: enquanto a visão pessimista de Hartmann se apoia na explicação do sofrimento como um *fait accompli*, um resultado inexorável da objetivação do Inconsciente, o Humanitismo posta todo o sofrimento humano como a percepção ilusória de uma etapa da objetivação dos movimentos de Humanitas, de modo que todo o sofrimento e toda a miséria devem ser eliminados enquanto tal e pensados como sacrifício feliz e necessário à substância universal.

O problema da agência dos indivíduos face ao determinismo do princípio metafísico é um ponto nevrálgico da leitura crítica de Machado sobre as filosofias de Hartmann e Schopenhauer. Em um sentido amplo, Machado de Assis parece ter se interessado pelo modo como a filosofia e as ciências propõe-se a explicar o mundo, e o sentido das ações de seres humanos. Schope-

nhauer é considerado, para a história da filosofia, o primeiro a dar à perspectiva pessimista, cuja principal indagação recai sobre o valor da existência, a estrutura de sistema filosófico⁸⁸.

Na metafísica de Schopenhauer, a Vontade é a essência do mundo, de tudo aquilo que o mundo contém, e, por conseguinte, o próprio substrato da existência humana. A premissa de que é possível conhecer a essência que está para além da existência fenomênica do mundo – a Vontade equivalendo à coisa-em-si – é a base metafísica dessa compreensão. A compreensão de Schopenhauer sobre a natureza da Vontade sustentará o juízo inexoravelmente pessimista do valor da existência. Em todos os níveis da Natureza, incluindo-se nela o ser humano, Schopenhauer vê a manifestação da multiplicidade de forças atuando na luta constante pela renovação e transmissão da vida, pela conquista da matéria na qual a Vontade quer se objetivar. Assim, sendo a Vontade universal e cósmica, ela se manifesta em todos os espectros da Natureza como a força cega, o impulso que opera incessantemente atendendo apenas ao fim de se objetivar em vida. O *modus operandi* da Vontade é essa luta constante que não encontra sua satisfação em um objetivo final, mas busca sempre se objetivar. Schopenhauer considera que para cada satisfação particular de vontade, resta sempre outras dez insatisfações, pois a receptividade do ser humano para a dor seria muito maior do que a possibilidade do prazer. O mal fundamental do mundo reside nessa luta, pelo que se afirma o caráter ao mesmo tempo pessimista e determinista de sua concepção metafísica. Por essas razões descompensadas, o mundo todo padece e é incessante sofrimento.

Fernand Vial chama a atenção para o fato de que, no argumento de Schopenhauer, o agir da Vontade, no âmbito humano é, sobretudo, inconsci-

⁸⁸ Há na tradição da crítica machadiana um entendimento de que a perspectiva de Machado de Assis seria pessimista e, por vezes, entendida como tributária ao pessimismo como formulado na filosofia de Schopenhauer. Esse entendimento foi revisado recentemente, em tese de doutorado, que, de outro modo, propõe que o pessimismo, e mais especificamente, o niilismo, na obra de Machado é abordado como um objeto de riso, “a ser galhofado”, e não como a própria visão de Machado, conferir CEI, Vitor. **A voluptuosidade do nada: niilismo e galhofa em Machado de Assis**. São Paulo: Annablume, 2016.

ente – e mesmo contrário à consciência enquanto razão⁸⁹. Como um equivalente da Natureza, a Vontade está por trás de todos os fenômenos conscientes ou inconscientes do corpo e da mente, transcende e antecede o intelecto humano, e opera nos seres humanos à sua revelia. Daí a constante oposição entre o intelecto, como o âmbito da racionalidade e da moralidade, e o real objetivo por trás desse incessante querer, implacável por sua natureza, e mesmo pernicioso. Assim, na seara da subjetividade e do comportamento humano, a característica inconsciente da Vontade rende uma série de implicações quando se consideram as sensações, as funções corporais, o entendimento da psique humana. O amor, entendido como atração sexual e que recebe um capítulo à parte na obra de Schopenhauer, é explicado, por exemplo, como uma forma de ilusão pela qual a consciência humana tenta se haver com a Vontade, pois se a consciência humana apresenta para si mesma seu interesse amoroso como um interesse pessoal, o amor é na verdade o interesse cego da Vontade em atender a seu próprio fim, que é perpetuar a espécie, dar continuidade à vida. A Vontade é indiferente ao indivíduo enquanto tal e o sacrifica impietosamente à espécie. Nessa estreita contradição entre o pressuposto metafísico e a agência do indivíduo reside um centro de interesse de Machado de Assis na filosofia de Schopenhauer. O texto de Machado em que melhor isso se evidencia é uma crônica de 16 de junho de 1895, publicada na *Gazeta de Notícias*, na qual Machado era responsável pela coluna “A semana”.

O cronista remete a um caso hediondo ocorrido em Porto Alegre e abordado pelas folhas da Corte. Abílio, uma criança de dois anos, viera a falecer depois de ter recebido maus tratos dos pais, que o abandonaram em uma estrebaria, onde ele passou três dias de privações, recebendo bicadas de galinhas, estando coberta por chagas. A crueldade do fato não causa no cronista qualquer expressão de revolta ou compaixão. Antes, a notícia vira um mote para que ele demonstre seu domínio da filosofia de Schopenhauer e a grandeza e alcance – ironizados – de sua explicação metafísica para o valor e a razão da existência:

⁸⁹ VIAL, 2009, p. 26.

Se não fosse Schopenhauer, é provável que eu não tratasse deste caso diminuto, simples notícia de gazetilha. Mas há na principal das obras daquele filósofo um capítulo destinado a explicar as causas transcendentais do amor. Ele, que não era modesto, afirma que esse estudo é uma pérola. A explicação é que dois namorados não se escolhem um ao outro pelas causas individuais que presumem, mas porque um ser, que só pode vir deles, os incita e conjuga. Apliquemos esta teoria ao caso Abílio⁹⁰.

O plano metafísico vira um “cenário” ficcional onde o leitor é convidado a ver o menino Abílio antes do nascimento, na condição absurda de “menino que ainda não era menino nem nada”. Nesse plano, a criança aparece como a responsável pelo enamoramento dos pais, pois ele fizera da paixão que um sentia pelo outro uma fachada, atrás da qual se impunha a vontade imperativa de se objetivar no mundo.

Abílio teve momentos de Hamlet. Uma ou outra vez haverá hesitado e meditado, como o outro: “Ser ou não ser, eis a questão. **Vale-rá a pena sair da espécie para o indivíduo, passar deste mar infinito uma simples gota d’água apenas visível**, ou não será melhor ficar aqui, como outros tantos que se não deram ao trabalho de nascer? Nascer, viver, não mais. Viver? Lutar quem sabe” *It is the rub*, continuou ele em inglês, nos termos do poeta, tão universal é Shakespeare, que os próprios seres futuros já o trazem de cor⁹¹.

O contraste entre a teoria metafísica e a realidade é fortíssimo pois o sentido da perpetuação da espécie parece irrisório diante de uma vida que se esvaiu na violência, ou que, no máximo, se imprimiu como ligeira banalidade dos *faits divers* de jornal. O contraste do “caso diminuto”, na mistura de violência cruenta, com galinheiro, com privações, com chagas, sua dor e sofrimento reais, extremo que expõe a condição humana da vulnerabilidade, rebaixa e contesta a razão metafísica, distante e abstrata, do filósofo alemão. No satírico confronto das premissas filosóficas com o real, aquelas se mostram como uma desumana – e arrogante – peça de fantasia. O cronista enfatiza cruamente os maus-tratos recebidos pela criança em sua breve trajetória, que começa como a abstração da espécie no plano metafísico, depois, vem a ser a objetivação em indivíduo, até a solução final, em que é transformado em alimento de galinhas. Abílio, diante de tal circunstância, teria se perguntado: “Quem mandou aqueles dois casarem-se para me trazerem a este mundo? [...]”

⁹⁰ ASSIS, Machado de. A semana. In: **Gazeta de Notícias**. Ano XXI, n. 167, jun, Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta de Notícias, 1895, p.1.

⁹¹ *Ibid.*, negritos meus.

Que mal lhes fiz eu antes, se não era nascido?”⁹². Ao que Schopenhauer, na suposição do cronista, teria respondido, “com sua velha irritação”:

Cala a boca, Abílio. Tu não só ignoras a verdade, mas até esqueces do passado. Que culpa podem ter essas duas criaturas humanas, se tu mesmo é que os ligaste? [...] Foi a tua **ânsia de vir a este mundo que os ligou sob a forma de paixão e de escolha pessoal**. Eles cuidaram fazer o seu negócio, e fizeram o teu. Se te saiu mal o negócio, a culpa não é deles, mas tua, e não sei se tua somente... Sobre isto, é melhor que aproveites o tempo que ainda te sobrar das galinhas, para ler o trecho da minha grande obra, em que explico as coisas pelo miúdo. É uma pérola. Está no tomo 2. Livro 4, capítulo 44... Anda, Abílio, a verdade é verdade ainda na hora da morte. Não creias nos professores de filosofia, nem na peste de Hegel...”

E Abílio, entre duas bicadas:

— Será verdade o que dizes, Artur; mas é também verdade que, antes de cá vir, não me doía nada e se eu soubesse que teria de acabar assim, às mãos dos meus próprios autores, não teria vindo. Ui! ai!⁹³

O ponto que mobiliza a crítica de Machado sobre a metafísica schopenhaueriana parece ser o modo como o filósofo explica o sentido da existência humana, e as razões e motivos por trás das próprias ações humanas. Aflora aqui uma lógica no limiar de um ponto de vista antiético, em que não há sujeito responsável por suas ações, já que tudo está explicado e determinado pelas finalidades ocultas do princípio metafísico. Tal lógica não só desresponsabiliza e esvazia o sentido da ação dos indivíduos no mundo, como serve de justificativa para a violência – ou ainda pior, pois a vítima se torna o único sujeito responsabilizável. Em última instância, a ironia mordaz de Machado sobre a posição do filósofo diante do inumano, e do narrador que o imita, nos faz colocar em questão essa própria posição, desde onde se determina o valor da vida humana por um princípio abstrato e determinista, pelo qual se retira o ser humano de uma ordem ética baseada em relações de reciprocidade, da responsabilidade de cada um diante da condição humana de vulnerabilidade fundamental.

O recurso à metafísica é parte do modo como se fundamenta a posição do narrador, que utiliza uma retórica lógica para analisar os dados da notícia, criando um distanciamento analítico entre o “caso diminuto” e as razões

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid.

eternas da metafísica, encenando uma perspectiva alheia ao conteúdo desumano, impassível e distante diante da atrocidade. Benedito Nunes já assinalara a recorrência com que, ao se aproximar do discurso filosófico, por meio da construção da posição do narrador, Machado o submete a um rebaixamento caricatural, gerando riso. Segundo Nunes, ou Machado rebaixa a filosofia da “condição de saber das causas primeiras ou das significações ocultas”, produzindo uma disjunção entre a seriedade de sua retórica e o conteúdo analisado, baixo e singular, comezinho e trivial; ou, pela construção da posição do narrador, “é a filosofia que se trivializa ou deixa-se usar como instrumento de prestígio social⁹⁴”. O gesto do narrador dessa crônica é caricatural em sua demonstração de erudição – e imita por sua vez, o próprio gesto do grande filósofo, imodesto e vaidoso com sua verdade totalizante, aliás, o mesmo traço de personalidade do filósofo Quincas Borba, encantado com a “sublimidade” de sua doutrina. Porém, a mim parece ainda mais assombroso o eco na representação gestual da velha irritação do filósofo, com seu “cala boca, Abílio”, e a juvenil irritação do sinhozinho de escravos Brás Cubas, montado no pajem com seu “cala boca, besta”, um indício do acerto da tese de Chalhoub (2003) de que há uma contiguidade entre as “novas teorias” e a justificação que a elite procura dar para a dominação.

Além da paródia de teorias, uma estratégia de composição da sátira do Humanitismo foi enraizá-la na perspectiva do sujeito que o concebeu, produzindo contiguidades entre forma de pensamento e figura do pensador, implicando na filosofia a perspectiva e o caráter do personagem Quincas Borba. Um exemplo disso está no perfil que Brás faz de Quincas ainda menino: nas brincadeiras ele sempre desejava uma posição de “supremacia, qualquer que fosse”. O Humanitismo é um decalque desse ponto de vista afetivamente atrelado aos de cima, ao poder, que se posta desde cima, por cima do que quer que fosse. Depois desse pequeno retrato da infância de Quincas, teremos outro instantâneo seu, ao redor dos 40 anos, transfigurado em um esquálido mendigo que repugna e entristece o amiguinho de infância. O gracioso meni-

⁹⁴ NUNES, Benedito. Machado de Assis e a filosofia. In: **Travessia**. 2 (19), Florianópolis: SC, 1989, p. 10.

no de outro tempo tivera “uma vida de misérias, de atribulações e de lutas”, uma sorte que, no entanto, é referida pelo próprio Quincas sem comoções. Esse reencontro com Brás ocupa dois capítulos, que apesar de breves, são marchetados de detalhes reveladores, tanto sobre o narrador das *Memórias* quanto sobre Quincas – por isso aqui tão somente enfoco alguns detalhes pertinentes para mapear a gênese do Humanitismo. Mesmo abjeta, a figura do Quincas Borba ainda guarda “certa graça indolente” e “certo ar escarninho, que lhe era peculiar”, parecendo a Brás “indiferente à fortuna”, “talvez contente”, “com certeza impassível”. A impassibilidade e o escárnio com que ele olha a própria miséria parecem uma compensação inusitada de sua personalidade em face da realidade degradante.

Nesse reencontro, Brás dá ao arruinado companheiro de escola uma nota suja de cinco mil réis, a qual ele *beija como se fosse a cruz vislumbrada pelo imperador Constantino* (a comparação é do próprio Brás). Não bastando esse gesto, a nota é ainda congratulada por Quincas com um brado: “In hoc signo vinces!” – *por este sinal vencerás!* Na cena tristemente cômica, o dinheiro aparece para Quincas Borba como a fórmula sagrada da vitória. Em contraste, Brás Cubas, que nunca comprou o pão com o suor do próprio rosto, diante de tal exortação, subordina o dinheiro à dignidade do trabalho, dizendo ao amigo que trabalhe para conseguir mais notas como aquela. Vindo de quem vem, a recomendação é cínica e vazia, abaixo até mesmo do desdém do Quincas Borba, que, com mais sinceridade, denega a tal ética burguesa do trabalho. A cena é ligeira, contudo, fornece outro traço significativo: a relação de Quincas Borba com o dinheiro está completamente imersa no fetichismo – o dinheiro é um artefato mágico, signo da vitória, preferivelmente desvinculado do trabalho. Para arremate do encontro, Quincas Borba furta o relógio de bolso de Brás.

Depois disso, Borba some do enredo para reaparecer por meio de uma carta, cuja finalidade era restituir o furto, referido por ele como “empréstimo”. Quincas aproveita o ensejo para anunciar a Brás a sua filosofia:

peço licença para ir um dia destes expor-lhe um trabalho, fruto de longo estudo, um novo **sistema de filosofia**, que não só **explica e descreve a origem e a consumação das cousas**, como faz dar um grande passo adiante de Zenon e Sêneca, cujo estoicismo era

um verdadeiro brinco de crianças ao pé da **minha receita moral**. É singularmente espantoso esse meu sistema; **retifica o espírito humano, suprime a dor, assegura a felicidade, e enche de imensa glória o nosso país**. Chamo-lhe Humanitismo, de Humanitas, **princípio das cousas**. Minha primeira ideia revelava uma grande ênfase; era chamar-lhe borbismo, de Borba; denominação vaidosa, além de rude e molesta. E com certeza exprimia menos. Verá, meu caro Brás Cubas, verá que é deveras um monumento; e se alguma coisa há que possa fazer-me esquecer as amarguras da vida, é o gosto de haver enfim apanhado **a verdade e a felicidade**.⁹⁵

Esse anúncio do Humanitismo explicita dois grandes intuitos por trás de sua concepção: explicar e descrever o mundo, desde a origem à consumação dos tempos, e consolar a humanidade, suprimindo a dor e assegurando a felicidade. Dadas as implicações de seus princípios, a doutrina forneceria igualmente uma prática de vida. Há ainda funções semelhantes entre o Humanitismo de Quincas e o emplasto de Brás como duas formas diversas de uma mesma fantasia farsesca de apaziguar os sofrimentos da humanidade e o ego de seus proponentes com o inebriante prestígio social. Considerando o veículo em que estavam sendo publicadas as *Memórias*, os lucros e glórias que a Nação viria a ter com o advento de tal filosofia podem ser lidos como um chiste de Machado, pois a *Revista Brasileira*, como se anunciava em seu programa, pretendia trazer “uma amostra da competência dos brasileiros distintos por suas grandes faculdades e luzes, alguns ainda pouco conhecidos neste vasto império”. Como se um recado recôndito estivesse sendo dado: uma tal filosofia como a do Humanitismo é a que melhor se acomoda à ambição de entrada da Nação na era moderna.

A visita proposta na carta chega com o capítulo denominado “O filósofo”, em que Quincas apresenta mais alguns detalhes de seu sistema para Brás. Quincas está restituído às características com que foi pintado na infância, mas agora acrescido dos contos herdados de parentes de Barbacena. Gozando a fortuna recebida, Quincas anuncia que a prática de sua doutrina “acomodava-se facilmente com os prazeres da vida”. O Humanitismo é pensado para justificar o gozo e acomodá-lo moralmente em uma fruição sem culpa,

⁹⁵ ASSIS, 2009b, negrito meu.

como se evidencia, finalmente, no capítulo “O Humanitismo”, em que o desejo do gozo é transferido para o próprio princípio metafísico:

Humanitas - dizia ele -, o princípio das cousas, não é outro senão o mesmo homem repartido por todos os homens. Conta três fases Humanitas: a estática, anterior a toda a criação; a expansiva, começo das coisas; a dispersiva, aparecimento do homem; e contará mais uma, a contrativa, absorção do homem e das coisas. A expansão, iniciando o universo, sugeriu a **Humanitas o desejo de o gozar**, e daí a dispersão, que não é mais do que a multiplicação personificada da substância original⁹⁶.

Na explanação, o uso da retórica logicista contrasta compensatoriamente com a pura arbitrariedade da suposição do princípio de Humanitas, paródia de monismo metafísico que determina uma mesma unidade transcendental e apriorística para tudo, imitando também a narrativa cosmogônica do Inconsciente. Embora cheia de semelhanças estruturais, a paródia de Machado opera um deslizamento importante em relação aos sistemas filosóficos de Schopenhauer e Hartmann: se tanto a Vontade quanto o Inconsciente desejam se objetivar em vida na materialidade do mundo, resultando esse processo em sofrimento, Humanitas deseja gozar o universo e esse princípio vira a chave do pessimismo inexorável dos sistemas de ambos para um otimismo, igualmente fatalista.

Quincas também recorre a doutrinas orientais filosófico-religiosas, valendo-se da metáfora do corpo que justifica mitologicamente as desigualdades da ordem social, para justificar a arbitrariedade e o determinismo do princípio de Humanitas:

Explicou-me que, por um lado, o Humanitismo ligava-se ao Bramanismo, a saber, na distribuição dos homens pelas diferentes partes do corpo de Humanitas; mas aquilo que na religião indiana tinha apenas uma estreita significação teológica e política, era no Humanitismo **a grande lei do valor pessoal**. Assim, descender do peito ou dos rins de Humanitas, isto é, ser *um forte*, não era o mesmo que descender dos cabelos ou da ponta do nariz⁹⁷.

Esse paralelo perderá força dentro da continuidade do Humanitismo no romance *Quincas Borba*, que vai focar a justificativa das desigualdades na luta e na figura do vencedor, noções também correntes nas filosofias de Schopenhauer e Hartmann, neste último ainda cumuladas pelo darwinismo. A

⁹⁶ Ibid., negrito meu.

⁹⁷ Ibid.

referência ao Bramanismo importa como remissão geral à religião como um dos pilares da concepção do Humanitismo, e também à religião como fonte tradicional de autoridade, não por outro motivo Brás utiliza a noção do califa, usada para referir o papel que Quincas Borba gostaria que ele tivesse em relação à doutrina. Na mesma sequência, e em outras, o Humanitismo é considerado uma forma de religião, “religião, a do futuro, a única verdadeira”⁹⁸, embora não fale em Deus, substituindo-o por Humanitas. Quincas copia fórmulas do campo das religiões, como os mitos, o ritual e o culto, mas elimina Deus e os valores morais de seu sistema, para em lugar deles fazer a apologia do egoísmo e do gozo: “Nota que eu não faço do homem um simples veículo de Humanitas; [...] ele é o próprio Humanitas reduzido; daí a necessidade de adorar-se a si próprio”⁹⁹. Gledson pontua essa inversão moral de transformar o egoísmo em valor máximo como o nexos forte do Humanitismo¹⁰⁰.

Outro elemento contundente da paródia se refere ao valor absoluto e abstrato da vida como forma de objetivação do princípio metafísico, um valor fechado em si mesmo, acima das formas de suas manifestações particulares: “a vida é o maior benefício do universo” proclama o Quincas Borba “e não há mendigo que não prefira a miséria à morte (o que é um delicioso influxo de Humanitas) [...]. Porquanto, verdadeiramente há só uma desgraça: é não nascer”¹⁰¹. O delírio de Brás às portas da morte é um exemplo de como sua visão é (de)formada pelo Humanitismo – Benedito Nunes¹⁰² já o comentara como o domínio de uma farsa metafísica que encena o encontro de Brás com “a *origem* e a *consumação* das coisas”, repetindo os mesmos termos e a abrangência da narrativa cosmogônica-filosófica do Quincas. Na origem de tudo, a mente delirante de Brás pinta uma figura mitológica com uma palheta retórica natural-cientificista, a Natureza, ou Pandora, que é ao mesmo tempo mãe, como origem biológica, e inimiga, por sua potência destrutiva e devorado. A Natureza mostra a Brás que a marcha incessante da humanidade é movida

⁹⁸ Mais uma vez, a sátira em relação à metafísica do Inconsciente, bem como a outra obra de Hartmann *La religion de l’avenir*.

⁹⁹ ASSIS, 2009b.

¹⁰⁰ GLEDSON, 1991, p. 142.

¹⁰¹ ASSIS, op. Cit.

¹⁰² NUNES, 1989.

pelo impulso *cego e inexplicável de luta pela vida*, pelo desejo de estar vivo – exatamente como se traduz na dimensão humana o peso fatal da Vontade na filosofia de Schopenhauer, do Inconsciente em Hartmann e do princípio de Humanitas, do Quincas Borba. Diante da possibilidade de ser tragado pela morte, Brás suplica à Natureza: “Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, senão tu? [...] eu amo a vida¹⁰³”.

No entanto, o valor da vida se relativiza sempre que a finalidade de uma vida pode ser submetida ao gozo de outro ser, independentemente dos meios empregados para isso, como explica Quincas Borba:

eu não quero outro documento da sublimidade do meu sistema, senão este mesmo frango. Nutriu-se de milho, que foi plantado por um africano, suponhamos, importado de Angola. Nasceu esse africano, cresceu, foi vendido; um navio o trouxe, um navio construído de madeira cortada no mato por dez ou doze homens, levado por velas, que oito ou dez homens teceram [...]. Assim, este frango, que eu almocei agora mesmo, é o resultado de uma multidão de esforços e lutas, executados com o único fim de dar mate ao meu apetite¹⁰⁴.

No Humanitismo, o sentido da vida do outro deve ser sempre redutível ao gozo de quem goza, uma vez que esse gozo é entendido como a realização do princípio abstrato. Não existe contradição entre gozo e sacrifício, pois este se reduz àquele: “sendo Humanitas a substância criadora e absoluta, cada indivíduo deveria achar a maior delícia do mundo em sacrificar-se ao princípio de que descende”¹⁰⁵, uma forma de alienar a consciência humana de qualquer visão crítica sobre as misérias. Brás Cubas, como aplicado discípulo do Humanitismo, acomoda-se perfeitamente com a sugestão do Quincas de que, desde que ele próprio é uma manifestação de Humanitas, e se ele goza, então opera-se a realização tranquila e ajustada do princípio. Assim é que ele justifica e contrasta a vida de misérias de Dona Plácida com seu gozo na relação adúltera: “se não fosse D. Plácida, talvez os meus amores com Virgília tivessem sido interrompidos, ou imediatamente quebrados, em plena efervescência; tal foi, portanto, a utilidade da vida de D. Plácida”¹⁰⁶. Esse distanciamento irônico – e muito cômodo à sua posição de privilégio – se repete quan-

¹⁰³ ASSIS, op. Cit.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

do Brás Cubas em outro momento se autoriza a dizer o que a vida de Dona Plácida é e a inquirir sobre sua razão :

Dessa conjunção de luxúrias vadias [entre um sacristão e uma doceira] brotou D. Plácida. É de crer que D. Plácida não falasse ainda quando nasceu, mas **se falasse podia dizer aos autores de seus dias: - Aqui estou. Para que me chamastes?** E o sacristão e a sacristã naturalmente lhe responderiam: - Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia".¹⁰⁷

Um ponto impressionante nesse trecho é o uso da mesma expressão da crônica analisada anteriormente, em que o destino terrível da criança torturada pelos pais e devorada por galinhas contrastava, ironicamente, com o “motivo” metafísico de sua vida, a cegueira imperativa da Vontade de perpetuar a espécie pela objetivação no mundo, ainda que sua vida tenha se reduzido a objeto de violência. A visão cínica de Brás corrói a existência de Dona Plácida para achar-lhe a razão nos serviços prestados ao seu próprio gozo, basicamente a mesma leitura que Quincas Borba faz sobre a razão da vida do escravizado africano: uma etapa no processo que lhe rendeu o gozo de chupar uma asa de frango. Sidney Chalhoub pontuou ainda em outras figuras da retórica das *Memórias Póstumas* a presença da concatenação do darwinismo social com a perspectiva da classe senhorial, como quando Brás considera, a partir de uma reflexão cheia de espírito sobre a utilidade do nariz, que o equilíbrio das sociedades depende da subordinação do universo inteiro a um nariz somente. Em todas essas passagens, Chalhoub identifica a expressão da política de domínio da classe senhorial escravista brasileira, de uma dominação social que não prevê qualquer ruptura na distribuição dos privilégios sociais e na continuidade das desigualdades¹⁰⁸.

Além da exposição dos princípios do Humanitismo, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* mostram como Brás e Quincas os mobilizam como um instrumento racional para explicar as circunstâncias à sua volta. As análises

¹⁰⁷ Ibid., negrito meu.

¹⁰⁸ CHALHOUB, 2003, p. 120.

do Quincas relativas às diversas esferas da vida social e do comportamento humano pelas lentes do Humanitismo basicamente justificam sentimentos moralmente condenáveis como o egoísmo, a inveja, o capricho, ou mesmo diferentes modalidades de violência, como o estripamento (!), e a guerra. Ao longo do romance, o filósofo Quincas Borba também vai ditando para Brás Cubas uma série de condutas baseadas no Humanitismo, as quais geralmente foram acolhidas com entusiasmo, como nesta passagem: “*acomoda-te com a lei, e trata de aproveitá-la. Vê-se nas menores cousas o que vale a autoridade de um grande filósofo. As palavras do Quincas Borba tiveram o condão de sacudir o torpor moral e mental em que andava*”¹⁰⁹. O programa do jornal que Brás pretendia publicar era uma aplicação política do Humanitismo, pelo que, com emoção, Quincas Borba o congratula como seu “discípulo amado”; para além de todas as vezes em que Brás declara a grandeza de Quincas Borba e de sua filosofia, podemos encontrar os efeitos do Humanitismo em outros momentos do romance que não são apenas seu emprego mordaz na análise das misérias alheias. Daí cabe a pergunta: em que medida Brás Cubas aderiu ao Humanitismo e representa uma visão de mundo (de)formada por ele? Guardando-se sempre a observação da ironia em relação a tudo que a pena da galhofa de Brás Cubas escreveu, pode-se considerar que ele, ao menos em vida, esteve convencido da verdade daquele sistema filosófico – facilmente convencido por sua conveniência.

Esses momentos de aplicação da lógica do Humanitismo nos remetem à lúcida consideração de Benedito Nunes de que deveríamos atentar sempre para quem é o sujeito das posições filosóficas que aparecem no texto literário de Machado, obrigando-nos a tomar a filosofia dentro de sua obra com as devidas mediações. De modo semelhante, para Ivo Barbieri, a convicção e presunção baseada no valor do científico como assegurador da verdade também se tornam um traço emblemático da atitude de vários personagens machadianos, por vezes na posição de narradores:

A ideia fixa de Brás Cubas, o Humanitismo de Quincas Borba-Rubião, as hipóteses psiquiátricas do alienista da Casa Verde, a teoria das duas almas, a interior e a exterior, do Alferes Jacobina re-

¹⁰⁹ ASSIS, op. Cit.

duzem ambições pretensamente científicas à caricatura de proclamações dogmáticas e extravagantes. Em franca oposição ao que pregava a retórica otimista da época, a mordacidade crítica do narrador machadiano desmonta o aparato de verdades científicas que as mascaravam e abala no leitor os fundamentos de certezas em que se assentavam o valor gnosiológico e a eficácia positiva que elas prometiam.¹¹⁰

Em uma volta ainda mais perversa da lógica do Humanitismo, há uma atração pelo gozo com o padecimento humano, como na reflexão jubilosa de Quincas Borba diante de uma briga de cães de rua:

Fez-me observar **a beleza do espetáculo**, lembrou o objeto da luta, concluiu que os cães tinham fome; mas a privação do alimento era nada para os efeitos gerais da filosofia. Nem deixou de recordar que em algumas partes do globo o espetáculo é mais grandioso: as criaturas humanas é que disputam aos cães os ossos e outros manjares menos apetecíveis; luta que se complica muito, porque entra em ação a inteligência do homem, com todo o acúmulo de sagacidade que lhe deram os séculos, etc.¹¹¹

O que se repete nesses trechos não é tão somente a máxima do Humanitismo segundo a qual o sentido da vida do outro deve ser sempre redutível ao gozo de quem goza, como realização de um princípio abstrato. Há especialmente na visão de Quincas Borba um regozijo perverso com o sofrimento humano, quicá o substrato profundo de que resulta a racionalização dessa perversão sob a forma de um sistema filosófico. Na posição do cronista, na do filósofo, na do sinhozinho e depois defunto autor, *uma distância impassível se estabelece entre o padecimento de um ser vivente em sua vulnerabilidade e uma forma de racionalização*, pondo à prova a capacidade humana de compaixão e empatia, bem como a proposição, na falta de outro termo melhor, de uma antiética inumana do imperativo do gozo sobre o sofrimento. Machado constrói esse ponto de vista desumano, ironicamente chamado Humanitismo, justamente como uma máxima provocação ao leitor, pois no interior do texto não há outra perspectiva que o conteste. Embora a legitimidade do Humanitismo já esteja posta em questão pelo mecanismo da sátira e do rebaixamento pelo humor, esse movimento não se constrói como um contraponto em si mesmo, uma vez que o humor é um efeito que depende da adesão do leitor, que, ao ser disposto tão próximo desse ponto de vista, tem sua humanidade

¹¹⁰ BARBIERI, 2001, p. 338.

¹¹¹ ASSIS, op. Cit., negrito meu.

interpelada – desafio crucial da literatura machadiana; e um desafio que permanece vivo igualmente para percorrer o romance *Quincas Borba*.

Trocas metafísicas: do Humanitismo ao Inconsciente

O Humanitismo perdurou na prosa de Machado como uma forma de visão de mundo e “doutrina moral” ao longo de mais de uma década. Ocorre, no entanto, que na primeira versão do *Quincas Borba* ele é mencionado apenas duas vezes, em contexto burlesco, como parte da excentricidade e demência do filósofo. A primeira menção se dá na explanação de Quincas sobre o motivo por que dera ao cão o seu próprio nome, em que predomina o monismo metafísico: “Desde que Humanitas, segundo a minha doutrina, é o princípio da vida e reside em toda a parte, conforme a graduação dos seres e das cousas, existe também no cão, e este pode assim receber um nome de gente”¹¹². Na segunda ocorrência, Quincas se refere ao princípio de Humanitas como a causa de sua descoberta de que era Santo Agostinho: “de repente, sem nenhum propósito, pensei em Santo Agostinho. O vir fora de propósito é que me fez impressão; evidentemente era uma sugestão de Humanitas. Corri à biblioteca do meu amigo, e verifiquei que éramos a mesma pessoa”¹¹³ – aqui, Humanitas parodia a ação do Inconsciente de Hartmann, em sua “capacidade” de inspiração, de estar por trás de uma ideia que chega à luz da consciência, noção dada especialmente no capítulo em que Hartmann especula sobre a ação do Inconsciente em casos de clarividência e premonição – porém no contexto da seriedade da hipótese filosófica.

A sátira do Humanitismo, portanto, saiu de cena durante a primeira redação pública do romance *Quincas Borba* e só retornou com força em sua finalização para o livro. Na primeira versão do *Quincas Borba* há, todavia,

¹¹² ASSIS, 2009.

¹¹³ ASSIS, 2009.

uma instigante recorrência do sentido de inconsciente que lhe é única, o que, antes de tudo, faz parte do significativo investimento de Machado na psicologia como uma fonte estética, pois a psique humana é uma dominante, temática e formal, tanto na versão do romance em livro, quanto na da revista. A obra de Eduard von Hartmann, como visto, penetra a seara da psicologia humana de um ponto de vista que se esforçava por congregar metafísica e ciência. Minha hipótese é a de que, durante a publicação seriada do *Quincas Borba*, o interesse de Machado pela metafísica e pelas novas teorias não foi abandonado, mas explorado em outras possibilidades que não apenas a da sátira do Humanitismo.

O entendimento da psicologia no século XIX estava ainda muito polarizado em torno da dualidade corpo/espírito. A respeito dessa questão epistemológica, Machado possuía a obra *Prolégomènes à la Psychogénie moderne* (1880), de Pietro Siciliani¹¹⁴, professor de filosofia da Universidade de Bolonha. Siciliani propõe uma sistematização dos modos de abordagem e pesquisa da psicologia humana, partindo de grandes tendências em oposição: a da psicologia do cérebro e a da psicologia da consciência, herdeiras, por sua vez, das duas perspectivas filosóficas em oposição, a materialista e a metafísica, cada qual centrada em um dos termos da dualidade corpo-matéria *versus* espírito-ideia. Para o acadêmico, ambas as abordagens caíam em alguma forma de dogmatismo, por isso, ao fim da exposição dos modos de abordagem da psicologia humana produzidos pelo aporte dessas duas grandes tendências, Siciliani propõe o método que seria o mais adequado a uma abordagem científica, interrogando sobre a possibilidade de a psicologia humana ser objeto de uma ciência. O objeto de uma ciência, segundo ele, deveria poder ser observável, calculável e verificável, explicitando, assim, o próprio pressuposto sobre o que seria fazer ciência. Os fatos psíquicos, as atividades psíquicas ou ainda as atividades da “alma considerada em si”, estariam, em sua visão, para além das possibilidades do método científico, escapando-lhe e não podendo ser submetidos ao cálculo, ao teste, à medição direta. No entanto, Siciliani

¹¹⁴ SICILIANI, Pietro. **Prolégomènes à la Psychogénie moderne**. Paris: Germer Baillière etcie, 1880.

propõe que o que pode sim ser objeto de uma ciência é a atividade psíquica enquanto força, necessariamente ligada ao corpo, enquanto algo pertencente ao corpo. Assim é que a psicologia poderia ser objeto de uma ciência positiva. Esse método ou escola capaz de fazer uma verdadeira ciência do psiquismo é chamado por ele de “realismo fenomênico”, e teria por premissa a inseparabilidade e irreducibilidade do movimento mecânico conformado em matéria ao pensamento como expressão do espírito, ou ainda em outros termos, a irreducibilidade do fato fisiológico ao fato psíquico, e vice-versa.

A noção de pertencimento do ser humano à Natureza recebeu, com o desenvolvimento das ciências no XIX, um novo peso e uma nova medida que afetaram a própria compreensão do humano. Frederick Albert Langue em sua vasta obra *Geschichte des Materialismus* (em português *História do Materialismo*), publicada pela primeira vez em 1865 e reeditada em 1873, traz um interessante testemunho do impacto do materialismo científico sobre a concepção do ser humano no mundo ocidental. Na espirituosa percepção de Langue, o darwinismo, com a teoria da seleção natural e da descendência do homem dos primatas, não causou apenas uma ferida narcísica em muitos membros da espécie humana “who lose their wits, if any doubt is raised of the genuineness of their ancestral tree”¹¹⁵, o darwinismo e as diversas pesquisas científicas de então postaram um desafio à compreensão de um *modus operandi* da natureza alheio aos parâmetros do entendimento humano. Segundo Langue, uma das implicações da teoria de Darwin foi o rompimento do paradigma antropocêntrico de qualquer sentido ou propósito para a natureza, comparável aos cálculos da inteligência humana, aos ideais humanos postos na explicação do mundo:

Toda a teleologia tem suas raízes na visão de que o construtor do universo age de tal modo que o homem deve, pela analogia da razão humana, chamar sua ação propositada. Esse é mesmo essencialmente a visão de Aristóteles, e até a doutrina Panteísta do propósito ‘imanente’ mantém a ideia de um propósito correspondente aos ideais humanos, ainda que abandone a pessoa extramundana que à maneira humana primeiro concebe e depois leva a adiante tal propósito. Agora não se pode mais duvidar que a natureza procede de uma maneira que não guarda nenhuma similaridade

¹¹⁵ LANGUE, Frederick Albert. “Darwinismo and teleology”. In: **The history of materialism – and criticism of its present importance**. London: Routledge & K. Paul, 1950, p. 26-27.

com o ideal humano de propósito; não, seu meio mais essencial é tal que, medido pelos parâmetros humanos de compreensão, pode apenas ser comparada com o mais cego acaso.¹¹⁶

Além desse modo de encarar a Natureza, a perspectiva materialista científica esforçava-se por arredar toda a forma de explicação para o mundo que implicasse em recorrer a causas e explicações supranaturais ou místicas, que não pudessem ser inteligíveis no plano material e científico, daí a forte recusa à via metafísica. Machado não passou incólume a essas trepidações na concepção do lugar do humano na natureza, e da natureza no humano – e sabia que conceber um princípio como o inconsciente implicava em tomar a metafísica como par nessa valsa. O delírio de Brás apresenta uma noção marcante de natureza – egoísta e dissolvente – por vezes tomada como a própria visão de Machado de Assis, contudo, como discutido, é preciso levar em conta que muito do delírio passa pelo filtro do Humanitismo, inclusive o modo como a natureza é caracterizada. O escritor não apresenta seus personagens – seu modo de conceber e compreender o humano a partir deles – como seres apartados da natureza, eles *são* natureza, mas sua condição abre justamente um espaço moral que é o propriamente humano.

O conto *Noite de almirante*, publicado primeiro na *Gazeta de Notícias*, e depois, no mesmo ano de 1884, na coletânea *Histórias sem data*, permite assinalar os meandros da concepção de natureza¹¹⁷ que aparece na literatura de Machado, sobretudo quando aproximada do humano e da questão moral. A trama do conto nos apresenta a história do desencontro amoroso de Deolindo e Genoveva.

Deolindo, um homem negro, livre e pobre, retorna para o Rio de Janeiro depois de uma longa viagem em que estivera servindo de marinheiro. Na

¹¹⁶ Ibid, p. 33. Tradução minha de: “All teleology has its root in the view that the builder of the universe acts in such a way that man must, on the analogy of human reason, call his action purposeful. This is essentially even Aristotle’s view, and even the Pantheistic doctrine of an ‘immanent’ purpose holds to the idea of a purposefulness corresponding to human ideals, even though it gives up the extramundane person who in human fashion first conceives and then carries out this purpose. It can now, however, be no longer doubted that nature proceeds in a way which has no similarity with human purposefulness; nay, that her most essential means is such that, measured by the standard of human understanding, it can only be compared with the blindest chance”.

¹¹⁷ O tratamento privilegiado desse conto sobre a noção de natureza foi sugestionado pelo professor Alcides Vilaça, quando acompanhei seu “Minicurso sobre os contos de Machado de Assis”, ocorrido no Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, em maio de 2016.

bagagem, além de algumas bugigangas, ele carrega o juramento de fidelidade amorosa que trocara, quando de sua partida, com Genoveva, “caboclinha de vinte anos, esperta, olho negro e atrevido”. Fiando-se nesse “contrato”¹¹⁸ celebrado tão somente com a força da palavra, Deolindo o toma como a garantia para receber da moça, finalmente, sua “noite de almirante”. Para Deolindo, o juramento se perpetra em uma espécie de imperativo moral férreo, “obrigação eterna”, com ascendência definitiva sobre sua conduta: “jurei e cum-pri”¹¹⁹, repete a si mesmo; fora fiel, voltando para Genoveva intocado por outros amores. Genoveva, no entanto, assume o juramento como uma verdade relativa: apesar de um período de sofrimentos pela ausência do Deolindo, com o passar do tempo, apaixonara-se por outro homem, de modo que seu afeto por Deolindo deixara de ser uma verdade, e, por conseguinte, o juramento, que para ela estava condicionado à verdade do afeto, caducara. Ao tomar conhecimento disso, Deolindo a acusa de ingratidão e falsidade, mas ela “não se defendia de um erro ou de um perjúrio, não se defendia de nada”, considera o narrador, “faltava-lhe o padrão moral das ações”¹²⁰.

Lógicas distintas são armadas e postas em confronto no conto. Enquanto Genoveva age guiando-se tão somente pela verdade do que sente – e o que sente muda –, Deolindo vive quase que cegamente comprimido pelo “padrão moral das ações”, que lhe impõe uma eternidade. Deolindo está continuamente associado à perspectiva moral do narrador, que, por sua vez, também não consegue de todo reduzir Genoveva ao “padrão moral”. Quando ela

¹¹⁸ Embora não seja o foco da discussão neste momento, cabe sublinhar os termos usados pelo narrador no conto para se referir ao laço firmado entre Deolindo e Genoveva. Depois de reproduzir a jura amorosa em discurso direto, o narrador pontua: “Estava celebrado o contrato”. A ideia do contrato aparece aqui como parte do gesto quase compulsivo do narrador desse conto em traduzir para a linguagem do (seu) mundo burguês as formas de associação dos pobres. Como discutirei a diante na segunda parte desta dissertação, o contrato do matrimônio vem a ser um articulador central das relações sociais de sujeitos assimilados à ordem burguesa em “implantação” no Brasil. O contrato do matrimônio exige das partes que sejam reconhecidas como indivíduos capazes de firmar contrato, ou seja, com a propriedade em si. A contradição dessa forma reside não apenas da ideia do indivíduo que possui a propriedade em si, mas também no fato de que uma das partes do contrato, a mulher, é e não reconhecida como indivíduo. Ela não faz parte da “fraternidade universal” dos indivíduos, mas pode fazer contratos alienando a propriedade de si para um marido. A jura de Deolindo e Genoveva não recorre ao contrato matrimonial burguês, se estabelecendo tão somente na performatividade da palavra. Será por meio da mutabilidade do afeto amoroso que Genoveva vai transgredir esse “contrato”.

¹¹⁹ ASSIS, 2008b, p. 419.

¹²⁰ Ibid., p. 420.

explica a Deolindo a sinceridade com que lhe amou e com que, depois, lhe deixou de amar, o narrador faz um malabarismo de paixões humanas para tentar apreender a singularidade de Genoveva – e desiste de dominá-la. Confessando o fim do afeto como se diante de um padre estivesse, Genoveva “Não sorria de escárnio. A expressão das palavras é que era uma mescla de candura e cinismo, de insolência e simplicidade, que *desisto de definir melhor*. Creio até que insolência e cinismo são mal aplicados.”¹²¹ Curiosamente, o modo de ser de Genoveva é franco e cândido, enquanto Deolindo é facilmente tomado por ideações de violência e vingança. Deolindo inquire Genoveva sobre o mascate, seu novo amor, e ela responde com uma interrogação que o lance num “padrão moral” diverso, contra o machismo implicado na cobrança, pois impede Deolindo de reclamar a um homem a responsabilidade sobre o conflito que dizia respeito a ela tão somente:

Que mal lhe fez ele?

Pode ser que qualquer outra mulher tivesse igual palavra; poucas lhe dariam uma expressão tão cândida, não de propósito, mas involuntariamente. **Vede que estamos aqui muito próximos da natureza. Que mal lhe fez ele? Que mal lhe fez esta pedra que caiu de cima? Qualquer mestre de física lhe explicaria a queda das pedras.**¹²²

O narrador, mais uma vez, busca uma linguagem burguesa¹²³ (desta vez a da ciência) para, com ironia, tentar resolver sua inquietude em relação à figura moral de Genoveva, comparando o modo de pensar da mulher com a lei da gravidade. Essa lei, como expressão ocidental da lógica da natureza, é tomada como indiferente ao campo moral – não existe mal ou bem na força que faz as pedras caírem, mesmo que desabem na cabeça de um vivente. Há, no entanto, duas incongruências nessa tentativa de extensão retórica. Genoveva acabara de inquirir Deolindo: “Que mau lhe fez ele?”, partilhando o campo moral. De outra parte, o próprio narrador não consegue ser absoluto:

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid., p. 421., negrito meu.

¹²³ Devo a Antônio Sanseverino a observação por estender aos narradores dos contos a mesma atenção dedica aos fundamentos ideológicos e de classe da perspectiva dos narradores dos romances, mesmo quando em terceira pessoa. Sobre esse exercício crítico, ver o artigo SANSEVERINO, Antonio Marcos Vieira. Esquisitas e desmioladas: o narrador, o adultério e a representação feminina no conto machadiano. In: **Revista Cerrados**. Brasília, v. 26, n. 45, 2017, pp. 55-73. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/28948/20389>>. Acesso em 09 de abril de 2018.

estamos muito próximos da natureza não equivale a dizer que Genoveva age numa ordem amoral. Genoveva age no mundo guiada pela aceitação da transitoriedade dos afetos humanos, que como tudo *na natureza*, como natureza eles mesmos, nascem, se transformam, e perecem. A racionalidade dos imperativos morais em sua pretensão de imutabilidade vai contra o reconhecimento disso. No conto, apesar das ironias do narrador, não há condenação moral da conduta de Genoveva, a não ser por parte de Deolindo. Ao contrário, o que resta como embaraço moral é a posição do próprio Deolindo. Ele é o único que verdadeiramente se envergonha e mente. Primeiro dizendo a Genoveva que iria se matar, ao que ela, muito inteligente, adverte “Qual o quê! Não se mata, não. Deolindo é assim mesmo; diz as cousas, mas não faz. Você verá que não se mata. Coitado, são ciúmes”. Em seguida, por mentir aos companheiros de marinha, pois ao ser cumprimentado pela noite de almirante que teria tido com Genoveva, Deolindo “respondia a tudo com um sorriso satisfeito e discreto, um sorriso de pessoa que viveu uma grande noite. Parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir”¹²⁴. O título, finalmente, e com ironia, traz ao primeiro plano o “verdadeiro” conflito moral, que não diz respeito à conduta da mulher, mas sim à do homem.

Em ambas as versões do *Quincas Borba*, a palavra natureza, enquanto substantivo, geralmente é parte de um arranjo retórico irônico do narrador. Retoricamente, ações atribuídas à natureza são qualificadas com sentidos próprios de ações humanas, ou seja, a natureza é antropomorfizada, em geral com um forte senso irônico, e também os personagens antropomorfizam a natureza conforme seu estado moral. Assim, a natureza *pensa* antes do homem, ela *tem precauções sublimes e piedosas*, ela *faz homenagens nupciais*, ela *é equânime* ao compensar desequilíbrios, ela *é impudica* ao fazer da gestação da mulher um fenômeno público. A natureza também aparece como criadora dos afetos humanos, por mais contraditórios sejam: “Seria singular que esta mulher [Sofia], que não tinha amor àquele homem [Rubião], não quisesse dá-lo de noivo à prima, mas *a natureza é capaz de tudo*, amigo e senhor. Inventou

¹²⁴ Ibid., p. 423.

o ciúme de Otelo e o do cavaleiro Desgrieux, podia inventar este outro de uma pessoa que não quer ceder o que não quer possuir”¹²⁵.

O corpo e as sensações fisiológicas também fazem a passagem entre a ordem da natureza e a sua antropomorfização. As pernas de Sofia são “um belo trecho da natureza”. Um dos comensais de Rubião ao aplacar a fome em sua casa finalmente fica “em paz com a natureza”. Maria Benedita, quando grávida, sofre as intromissões da natureza: “Náuseas vieram interrompê-la neste ponto das reflexões. A natureza lembrava-lhe uma razão de Estado – **a razão da espécie**, – mais instante e superior aos tédios do marido”¹²⁶. Aqui, o narrador carrega a retórica de um valor associativo entre o poder das forças da natureza e o poder político, organização humana e social por excelência. A natureza impacta o corpo humano, tanto nos efeitos físicos da gravidez quanto na “razão da espécie” e a analogia se constrói pela associação entre poderes supra individuais, um pertencente ao campo do humano, outra ao natural, ou ainda, um sendo vocabulário político, outro científico.

Essas estratégias retóricas do romance fundam seu diálogo com as teorias da época de um modo muito próprio, que não é o da aplicação estreita das teorias biológicas à observação literária da realidade (menos ainda da terminologia cientificista ao estilo), mas um tensionamento dos próprios pontos de vista humanos que observam a Natureza à sua imagem e semelhança, ou constroem sua observação de modo a produzir condições de empatia e humanização. A inversão que o romance *Quincas Borba* faz entre a humanização do animal, do cão Quincas Borba, e os processos de desumanização dos humanos, sobretudo na exposição de seus gestos de crueldade, grandes ou íntimos, é uma observação corrente de seus leitores. O próprio narrador se vê às voltas com os limites da (des)humanização, identificando-se melancolicamente com o cão:

Mas já são muitas ideias, - são ideias demais; em todo caso são ideias de cachorro, poeira de ideias, - menos ainda que poeira, explicará o leitor. Mas a verdade é que este olho que se abre de quando em quando para fixar o espaço, tão expressivamente, parece traduzir alguma coisa, que brilha lá dentro, lá muito, muito

¹²⁵ ASSIS, 2009.

¹²⁶ QBIV, cap. CLXX, negrito meu.

ao fundo de outra coisa que não sei como diga, para exprimir uma parte canina, que não é a cauda nem as orelhas. **Pobre língua humana!**

Afinal adormece. Então as imagens da vida brincam nele, em sonho, vagas, recentes, farrapos daqui, remendo dali. Quando acorda, esqueceu o mal; tem em si uma expressão, que não digo seja melancolia, para não agravar o leitor. Diz-se de uma paisagem que é melancólica, mas não se diz igual coisa de um cão. A razão não pode ser outra senão que **a melancolia da paisagem é de nós mesmos**, é a sensação que esta nos traz por certas combinações de forma e de cor, enquanto que **atribuí-la ao cão é deixá-la fora de nós**. Seja tristeza, porque também a coruja é triste. Seja o que for, é alguma coisa que não é a alegria de há pouco; mas venha um assobio do cozinheiro, ou um gesto do senhor, e lá vai tudo embora, como **este sol da manhã em que escrevo**, depois de três dias de chuva aborrecível.¹²⁷

A língua humana é pobre diante da alteridade canina. Entre o narrador e o leitor projetado por ele, em posição de interlocutor, põe-se um conflito entre natureza e perspectiva humana sobre a natureza, em que atribuir ao cão valores e sensações humanas seria agravar o leitor, para quem o cão só pode possuir menos ainda que poeira de ideias. Essa tocante empatia construída para com o cachorro, empatia que transborda apenas na primeira versão, é responsável pela melancólica humanização do animal, bem como da perspectiva do narrador, em contraponto com o processo de desumanização das pessoas humanas do romance e da perspectiva intelectual do fim de século. Em um romance em que os duros processos de reificação das relações entre humanos chega a causar angústia no leitor, esse trecho constrói um poderoso – e irônico – contraponto. É preciso ainda chamar atenção para como nessa passagem a instância narrativa deixa a posição do discurso de terceira pessoa e imprime no enunciado marcas de sujeito, não apenas utilizando a primeira pessoa, mas situando-se espacial e temporalmente, e identificando-se enquanto escritor dentro do próprio universo ficcional. Assim como o sol dispersa a melancolia do narrador-escritor que enfrentou três dias de chuva aborrecível, as atenções do cozinheiro e do senhor dispersam no espírito do cachorro Quincas Borba a lembrança física da crueldade dos maus tratos.

Machado possuía ainda obras de outros nomes marcadamente situados no espectro da abordagem materialista-biológica do ser humano. Na área

¹²⁷ QBIV, cap. XXVIII.

da psicologia humana, consta a obra *Les maladies de la mémoire* (1881) de Théodule Ribot, para quem “a memória é, por essência, um fato biológico; por acidente, um fato psicológico”¹²⁸. Segundo Ribot, toda a manifestação psíquica deve ser compreendida a partir de uma base fisiológico-cerebral. Sua análise dos distúrbios de memória e personalidade consideram que todas as manifestações da vida psíquica podem ser conscientes ou inconscientes, diferença que estabelece o “estado” de cada fenômeno. Nesse sentido, embora considere que a maior parte da vida psíquica, dos processos mentais, seja inconsciente, inconsciente aqui é uma qualidade, um adjetivo que expressa o estado de algo. Essa perspectiva não se baseia em um princípio inconsciente-metafísico, mas se propõe compreender fenômenos psíquicos tomados como ações fisiológico-cerebrais que são inconscientes no sentido de estarem reconhecidas pelo eu, daí sua predileção pela análise de casos clínicos de distúrbios marcados por estados inconscientes. Segundo Sávio Passafaro Peres e Marina Massimi¹²⁹, as análises que Ribot oferece dos curiosos casos de dupla personalidade podem ter inspirado Machado em sua rica representação do processo de enlouquecimento de Rubião, que se apresentaria a partir de uma ideia fixa e da oscilação de duas personalidades autônomas em relação uma a outra, embora o romance ofereça uma abordagem diversa daquela de Ribot, sempre preocupado em apoiar sua explicação para a origem/causa do distúrbio em uma base orgânica-fisiológica.

O conto *O lapso* de Machado de Assis foi interpretado por Ivo Barbieri justamente como em interlocução paródica-satírica com *Les maladies de la mémoire*, pois Jeremias Halma, personagem que é uma mistura de psiquiatra com cientista, toma a peito resolver o caso de Tomé Gonçalves, acometido pelo mal de se esquecer de pagar seus credores. Para Jeremias, o caso de Tomé não representa uma falha de sua constituição moral, mas sim um distúrbio de memória, no sentido de uma falha orgânica-mnemônica que o faz es-

¹²⁸ RIBOT, Théodule. *Les maladies de la mémoire*. Paris: F. Alcan, 1906, p. 1, tradução minha de “la mémoire est, par essence, un fait biologique; par accident, un fait psychologique.”

¹²⁹ PERES, Sávio Passafaro; MASSIMI, Marina. O conceito de loucura no romance de Machado de Assis “Quincas Borba”. In: *Lat. Am. j. fundam. psychopathol. online*, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 238-252, nov, 2007. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-03582007000200010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 05 maio 2017.

quecer a ideia aprendida de pagar as dívidas¹³⁰. Embora a ciência de Jeremias consiga resolver o problema dos credores de Tomé Gonçalves, pois ele reaprende a pagá-los, a eficácia de seu método é ironizada: ao final Jeremias é o único que não é pago por seus serviços.

Como argumentado na seção anterior, no escopo da filosofia, ou mais especificamente, do pensamento de Schopenhauer e, sobretudo, de von Hartmann, o inconsciente ou caracteriza de modo fundamental a lógica de uma compreensão metafisicamente estruturada do mundo, ou possui o estatuto de conceito metafísico que fundamenta todo o mundo fenomenal. Essa ligação com a metafísica, no entanto, não foi a única maneira pela qual o sentido de inconsciente circulou no campo intelectual do século XIX. Na voga do estabelecimento da psicologia como uma disciplina científica, a noção de inconsciente foi um aparato teórico, tendo a psicologia experimental utilizado o termo de modo significativo, porém partindo do pressuposto de que toda a manifestação psíquica deveria ser compreendida a partir da fisiologia e do cérebro, ou seja, submetendo sempre a explicação do psíquico ao material – e Machado de Assis estava igualmente a par dessa corrente denominada materialista, como atestam as obras comentadas, que ele possuía em sua biblioteca.

Ao adentrar a seara da psicologia humana, a metafísica permitiu ao intelecto – e à literatura – explorar aquilo que resta como mistério, como a porção do humano que não se mensura, não se repete em contexto experimental e não se testa, a porção apenas sondada, intuída ou sentida, ainda que inapreensível materialmente, e resistente ao selo da verdade conferido pelo método científico. A partir da metafísica, a concepção do inconsciente se imbrica nas interrogações sobre o comportamento humano, sobre as finalidades e motivos de suas ações, em problemas como determinismo e agência, de modo que a suposição do inconsciente traz implicações para os vários ângulos de consideração da vida humana, mental e social. O inconsciente figura nesse contexto como um conceito que se posta na soleira da porta do mistério – um

¹³⁰ BARBIERI, 2001, p. 342-43.

mistério sondado com grande interesse por Machado de Assis, como apenas a primeira versão de seu romance *Quincas Borba* permite antever.

Na primeira versão desse romance, chamou-me a atenção tanto a recorrência do termo inconsciente, quanto a impressão de que, nele, a noção de inconsciente parece mais específica do que aquela de sentido corrente. Antes de associar e comparar diretamente o uso do termo ao modo como ele aparece nos sistemas filosóficos metafísicos ou na psicologia experimental da época, pesquisei a utilização do termo inconsciente nos próprios romances de Machado de Assis¹³¹. Com isso, um parâmetro do modo como ele o utilizou ao longo do tempo pode ser estabelecido, o que permitiu distinguir se no *Quincas Borba* haveria de fato uma diferença, tanto quantitativa, quanto qualitativa em seu uso. No dicionário de língua portuguesa Caldas Aulete, de 1881, é possível ter uma ideia de como o termo era usado correntemente:

Inconsciência [...], s. f. (psicol.) falta de consciência, de percepção de certos atos morais ou intelectuais. || Ausência de imputação ou de alcance moral no ato que se pratica. || (Med.) Estado patológico, comum a várias doenças, em que o enfermo não tem consciência do que se lhe passa em redor. || Ação que a consciência reprova. || (Fig.) Falta de caridade [...]

Inconscienciosamente [...], adv. inconscientemente. || Contra a consciência. [...]

Inconsciente [...], adj. (psic.) que não tem consciência de si mesmo, dos seus atos: A fúria inconsciente do oceano popular. (Lat. Coelho.) || Feito sem consciência: Ação *inconsciente*. [...]

Inconscientemente [...], adv. de modo inconsciente; sem ter conhecimento, sem pensar.¹³²

Nota-se que em 1881 o dicionário¹³³ sequer registra a possibilidade de inconsciente como substantivo, em sentido conceitual como já aparecia em

¹³¹ A pesquisa foi facilitada pelas edições online, de todos os romances de Machado de Assis, disponíveis no portal <<http://www.machadodeassis.net>>, usado como referência nesta parte da dissertação.

¹³² AULETE, Caldas. **Dicionario contemporaneo da lingua portuguesa**. Direção de Antonio Lopes dos Santos Valente. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881, p. 947.

¹³³ Também consultei esses verbetes em SILVA, Antônio de Moraes. **Dicionarios da lingua portuguesa**. 8. ed. Vol. 2. Lisboa: Literatura Fluminense, 1889, p. 470, o qual registra praticamente os mesmos usos: “Inconsciência, s. f. (t. psic.) Falta de consciência, de percepção de certos atos morais ou intelectuais. § Estado do enfermo que não tem consciência de si, nem do que se passa em seu torno. § Ação reprovada pela consciência. Inconscienciosamente, adv. Inconscientemente. § De nodo inconsciencioso; contra a consciência. Inconsciencioso, a, adj. Não consciencioso, pouco consciencioso. Inconsciente, adj, 2 g, (t. psic.) Que não tem consciência de si mesmo, do seu estado psíquico, de seus atos morais ou intelectuais. § Que se faz sem consciência. Inconscientemente, adv. De modo inconsciente; com inconsciência; sem propósito, sem pensar.”

contextos mais específicos como na filosofia ou na psicologia. Na busca pelo modo como Machado mobilizou esse termo em seus romances, foram consideradas também outras formas morfológicas da mesma base semântica, isto é, o uso desse sentido nas funções de substantivo, advérbio e adjetivo, como inconscientemente e inconsciência, assim como, por extensão do mesmo sentido, o termo incôncio.

No romance *Ressurreição*, de 1872, há duas ocorrências. Uma está na advertência, em que Machado usa o termo inconsciente como adjetivo para qualificar o que não é de plena consciência para um sujeito¹³⁴. A outra aparece também como adjetivo, mas agora para qualificar um sujeito como ingênuo, irresponsável, insensato, que não reflete¹³⁵.

Em *A mão e a luva*, de 1874, não há ocorrência do termo.

Em *Helena*, de 1876, há quatro ocorrências¹³⁶, preponderando o uso adjetivo em dois sentidos. No primeiro, o de que algo não é dado para a consciência de alguém, qualificando a natureza de algo de que o sujeito não se dá conta. No segundo, o sentido é o de qualificar algo/alguém como insensato, inconsequente, que não se apercebe das circunstâncias à sua volta. Três dessas ocorrências se dão no capítulo XXIII e envolvem o mesmo assunto: o amor supostamente incestuoso de Helena e Estácio¹³⁷, contexto em que a qualidade de ser inconsciente ameniza a gravidade moral de tal afeto.

Em *Iaiá Garcia* (1878), são também quatro ocorrências. E duas delas, no capítulo VI, aparecem também atreladas ao afeto amoroso, em que incons-

¹³⁴ “Esta não é talvez a lei dos gênios, a quem a natureza deu o poder quase inconsciente das supremas audácias; mas é, penso eu, a lei das aptidões médias, a regra geral das inteligências mínimas.”

¹³⁵ “Criança inconsciente que te supões alar às regiões do sol, que sabes tu dos precipícios da viagem, que conheces tu das voragens do coração?”

¹³⁶ A primeira no capítulo IX “A figura [de Eugênia] era realmente graciosa; mas Estácio quisera-a mais inconsciente, menos preocupada do efeito que [sua beleza] produzia”, as demais estão citadas na nota subsequente.

¹³⁷ “Teu coração é um grande inconsciente; agita-se, murmura, rebela-se, vaga à feição de um instinto mal expresso e mal compreendido”, “- Maus instintos, não - respondeu Melchior -, um desvio da lei social e religiosa, mas desvio inconsciente” e “Helena não saberá que ama, mas ama. Ora, um amor clandestino, de parceria com esse outro amor incestuoso, embora inconsciente, provaria da parte de Helena uma perversão que ela não pode ter, e que, em tal idade, faria dela um monstro”.

ciente é a qualidade do que não é de completa consciência para um sujeito¹³⁸. Dentre os outros dois usos, um é adverbial, com sentido de ato irrefletido, não calculado¹³⁹, e o outro é adjetivo, na forma “incôncio”, para qualificar um olhar desligado da autopercepção do sujeito, da consciência de si¹⁴⁰.

Como destaquei no comentário de Roberto Schwarz, no início da seção “Machado de Assis entre a sátira da metafísica e a porta do mistério”, o uso que Machado faz da noção de inconsciente já em sua primeira fase aparece como a observação meticulosa das relações intersubjetivas em que os afetos das personagens apontam para outros dinamismos da vontade dos sujeitos, alheios a suas próprias autojustificativas conscientes e morais.

Nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), há apenas uma ocorrência, na função de adjetivo¹⁴¹, qualificando o estado de um sujeito que não está ciente de sua participação em algo, que não percebe as circunstâncias a sua volta.

Já ao longo da publicação do *Quincas Borba* (1886-1891) na revista *A Estação*, Machado recorreu nove vezes ao termo. Dessas, quatro foram eliminadas da fatura do romance em livro. Como Machado não fez nenhum acréscimo no uso do termo nas três edições do romance que revisou, mantendo apenas cinco das que constavam na primeira, analiso as ocorrências a partir da versão da revista, assinalando se e como foram mantidas ou não nas edições em livro¹⁴².

¹³⁸ “O resto foi obra de Iaiá, obra dividida em duas partes, uma voluntária, outra inconsciente. Voluntária, porque também a menina, no silêncio laborioso de seu cérebro, construíra o projeto de os unir [Estela e Luís Garcia], e o dissera mais de uma vez a um e a outro. Inconsciente, porque o amor que a ligava a Estela foi a mais poderosa força que modificou o pai.”

¹³⁹ “No fim, quando leu o próprio nome, teve um movimento de tédio, e inconscientemente amarrotou o papel; mas emendou-se logo, alisou a carta com a mão e restituiu-a silenciosamente”.

¹⁴⁰ “O olhar desvairado e incôncio parecia antes de loucura que de indignação”.

¹⁴¹ “Nhonhô era um bacharel, único filho de seu casamento, que, na idade de cinco anos, fora cúmplice inconsciente de nossos amores”.

¹⁴² O cotejo entre as edições foi feito a partir da “Introdução Crítico-Filológica” da Comissão Machado de Assis presente de sua edição do *Quincas Borba*. Considerei apenas as edições revisadas pelo escritor, que foram, além da primeira redação pública do romance na revista *A Estação*, a primeira edição em livro, de 1891, a segunda edição, de 1896 e a terceira, de 1899, ambas publicadas pela Garnier.

A primeira vez que o termo inconsciente foi empregado no *Quincas Borba* possivelmente foi¹⁴³ no contexto da memória de Rubião sobre a cena do enforcamento de um escravo, no capítulo XLVII. O personagem acabava de deixar a casa do Palha, aquela ainda no morro de Santa Tereza, após ter avançado uma declaração de amor sobre Sofia. Vinha confuso, oscilando entre remorso e culpa e um estado de regozijo por ter liberado o afeto há tanto reprimido, e por achar que Sofia parecia lhe corresponder em alguma medida. A hesitação entre esses estados morais de remorso e regozijo afeta a trivial escolha de um tálburi para voltar para casa, momento em que a memória do enforcamento irrompe e Rubião se deixa tomar por ela:

Rubião, depois de hesitar ainda, deu consigo dentro do tálburi que lhe ficava à mão, e mandou tocar para Botafogo. Então lembrou-se de um velho episódio esquecido, ou foi o episódio que lhe deu **inconscientemente** a solução. Uma ou outra coisa, Rubião guiou o pensamento, com o fim de escapar às sensações daquela noite¹⁴⁴.

O termo está na função de advérbio justamente quando o sujeito da ação deixa de ser Rubião e passa a ser o velho episódio esquecido. A memória do enforcado *age* sobre a consciência de Rubião no presente, e ele se evade nela para fugir de sua confusão mental. A memória estava encriptada no esquecimento, de onde emerge com uma função decisiva para o presente. Embora a noção de que um afeto ou uma ideia inconsciente possam agir sobre o sujeito já tivesse aparecido antes na obra machadiana, nesse episódio do *Quincas Borba*, a memória inconsciente faz parte da construção de um entrecho bem mais complexo, através da associação e da sobreposição de temporalidades, e não por uma relação racional, em que um afeto escondido ou dissimulado apenas explica uma conduta.

O segundo uso da noção de inconsciente aparece no capítulo LI, somente na versão da revista. Na reescrita do romance, Machado eliminou exatamente o parágrafo dedicado a sugerir a ideia do inconsciente como um princípio metafísico, pertencente à natureza humana e transcendente à cons-

¹⁴³ Utilizo o condicional aqui porque o número da Estação de 15 de janeiro de 1887, em que teria saído o trecho do romance que contém justamente a cena do enforcamento, permanece até hoje desaparecido. Contudo, o capítulo que o precede menciona o enforcado, de modo que, embora não saibamos exatamente se o conteúdo da versão em livro é igual ao da primeira versão, sabemos ao menos que a cena já constava na publicação em fascículos.

¹⁴⁴ ASSIS, 2009, cap. XLVII.

ciência. Na sequência da declaração de amor de Rubião, o narrador nos leva à intimidade do casal Sofia e Palha onde discutem privadamente a declaração recebida pela mulher; embora Sofia quisesse cortar relações com Rubião, teve sua vontade contrariada pelo fato de que o marido devia a ele muito dinheiro. Vendo-se obrigada a lidar ainda com o Rubião, ela encerra a conversa alegando uma dor de cabeça:

coisa digna de reparo, só então [na manhã seguinte] é que lhe apareceu a dor de cabeça, que ela dizia ter na véspera. Pode ser que fosse mera coincidência; pode ser também que, como escreve um poeta, a natureza pense antes do homem, e Sofia dissesse que lhe doía a cabeça, **inconscientemente** e por antecipação. Mas tudo isso é metafísica; melhor é crer que falou da dor comoalaria dos aspargos do jantar, que achou deliciosos¹⁴⁵.

O advérbio indica que a personagem, quando declarou a dor de cabeça, não possuía consciência sobre o motivo por traz da alegação de dor, uma vez que não a sentia de fato. Os comentários do narrador especulam sobre a declaração inconsciente da personagem como se ela pertencesse à natureza – uma natureza que, sendo parte da pessoa, ainda assim “raciocina” antes de sua consciência. A falsa dor de cabeça é anterior ao cálculo da consciência e pertence à inteligência inconsciente da natureza. Na sequência, o narrador qualifica seu próprio comentário como metafísica. A ideia de que a natureza *pensa* antes do homem opõe no sujeito o fato da razão, da sua autoconsciência, e o fato de que é parte de uma ordem da natureza que transcende sua consciência – e mais além, uma ordem que não é puramente material, mas metafísica. O julgamento de que a ideia de que a natureza pense seja metafísica pode ser tomado como uma referência indireta a Hartmann – indireta porque Machado não menciona o filósofo, mas parece ter buscado as palavras do tal poeta em uma epígrafe da *Filosofia do Inconsciente*, como indica uma nota da edição *online* do *Quincas Borba* em *A estação*: “É possível que Machado tenha colhido [essa referência] em *Philosophie de l’inconscient*, obra de E. Hartmann [...]: “D’après Herder, ‘La nature pense avant l’homme’.” [...] a citação de Herder (1744-1803) vem na [...] seção denominada “Additions à la philosophie de l’inconscient”.

¹⁴⁵ QBIV, cap. LI, grifos meus.

No capítulo LXIX – mesma numeração e mesmo trecho para todas as versões –, há outras duas ocorrências em contexto em que ficamos sabendo como e por que razão Rubião se tornara sócio do Cristiano Palha na empresa de importação. Enquanto acompanhamos os sinais de ascensão social e econômica do casal Palha, Rubião, ao contrário, começa a perceber os primeiros sinais de que sua fortuna está diminuindo, o que fazia o herdeiro sopesar os prós e os contras em emprestar grande quantia de dinheiro para a sociedade com o Palha:

Atrás dos motivos de recusa vieram outros contrários. E se o negócio rendesse? Se realmente lhe multiplicasse o que tinha? Acrescia que a posição era respeitável, e podia trazer-lhe vantagens na eleição, quando houvesse de propor-se ao parlamento, como o velho chefe da casa Wilkinson. Outra razão mais forte ainda era o receio de magoar o Palha, de parecer que lhe não confiava dinheiros, quando era certo que, dias antes, recebera parte da dívida antiga, e a outra parte restante devia ser-lhe restituída dentro de dois meses.

Nenhum desses motivos era pretexto de outro; vinham de si mesmos. Sofia apareceu no fim, sem deixar de estar nele, desde o princípio, ideia latente, **inconsciente**, uma das causas últimas do ato, e a única dissimulada. Rubião abanou a cabeça para expeli-la, e levantou-se. Sofia (dona astuta!) recolheu-se à **inconsciência** do homem, respeitosa da liberdade moral, e deixou-o resolver por si mesmo que entraria de sócio com o marido, mediante certas cláusulas de segurança. Foi assim que se fez a sociedade comercial; assim é que Rubião legalizou a assiduidade das suas visitas¹⁴⁶.

O primeiro uso, na função de adjetivo, inscreve a noção de inconsciente numa via dupla. Não se trata apenas de uma ideia sobre a qual Rubião não tem plena consciência. Trata-se de uma “ideia latente, inconsciente” que o sujeito não quer que venha à tona, a qual a consciência resiste em reconhecer por ser a causa última e moralmente vexatória por traz da decisão de emprestar o dinheiro. Nesse contexto, a recusa em reconhecer esse motivo sobre a forma de ideia é um ato de auto ilusão do sujeito. A sociedade com Palha dissimula o objetivo de justificar a assiduidade com que Rubião passaria a ter acesso à Sofia. A ideia inconsciente responde a outra lógica, diferente daquela da consciência de si, mas ainda assim direciona as decisões do sujeito. Na sequência, por um processo de metonímia, Sofia passa a ocupar o próprio lugar semântico da ideia latente, figurando o deslizamento dos significantes. Sofia

¹⁴⁶ Ibid., cap. LXIX, grifos meus.

resume e representa o conteúdo da ideia – o desejo amoroso mal reprimido – mas se recolhe à inconsciência, “respeitosa da liberdade moral” (que é na verdade a liberdade de autoengano). Aqui, fica explícita também a noção de que há um reduto inconsciente na mente dos sujeitos. A consciência, instância da reflexão, maquina uma série de argumentos nos quais Rubião prefere crer como aqueles que justificam o empréstimo. Contudo, pelo acesso privilegiado do narrador, sabemos que a fonte da decisão é inconsciente e, cifrada no signo da dona astuta, se recolhe na inconsciência. O trecho foi mantido idêntico nas edições em livro.

Se uma das marcas da literatura machadiana é o apreço por explorar o velado, as motivações dissimuladas de gestos e ações, o uso do termo inconsciente na primeira versão do *Quincas Borba* demarca uma dimensão do sujeito que não é a da autoconsciência ou do pleno controle sobre si. A quinta e a sexta ocorrências do termo constam apenas na versão da revista e aparecem no mesmo capítulo LXXXV. Ambas reforçam a ideia de uma topografia da mente cindida entre consciente e inconsciente:

- E por que não [casar]?, repetiu a mesma voz misteriosa.

Só agora advertiu Rubião que a boca invisível estava dentro dele; a voz emergia das **profundezas do inconsciente** para interrogá-lo. Sim, por que não havia de casar? continuou andando e raciocinando, alvoroçado com essa ideia tão simples e tão complexa, tão fácil e tão difícil. Casando, esquecia tudo. Mataria a paixão tardia e adúltera que o ia comendo aos poucos, sem esperança nem consolação. Demais, era a porta de um mistério... [...] Viu mãos de padre e ombros de mulheres, ramalhetes de cravos brancos entremeados de hissope, olhos claros, olhos de todas as cores e tamanhos, bênçãos, risos, lágrimas, carruagens, tudo de mistura, sem poder saber onde é que cada coisa principiava nem acabava.

Dias e dias vieram vindo e passando, sem adiantar nada; mas a ideia conjugal persistia. Que ele é preciso deixar aqui bem claro - a ideia de casar não era só isto, - nem também, como o nosso amigo presumia, - unicamente um modo de matar a paixão adúltera. Era, antes de tudo, **uma coisa obscura e inconsciente**¹⁴⁷.

Na primeira ocorrência, o inconsciente é um “lugar”, uma instância profunda da mente de Rubião, donde emergem ideias, agora articuladas por uma voz alheia, de uma boca invisível dentro dele, que lhe causa estranheza. Machado dá um passo adiante na construção do sentido do inconsciente co-

¹⁴⁷ Ibid., cap. LXXXV, grifos meus.

mo um conceito, e não apenas um qualificativo: nem somente uma fantasia repleta de luxo, nem uma solução ideada para liquidar a paixão por Sofia – o casamento, a ideia conjugal, é o signo de “uma coisa obscura e inconsciente”, tem origem e finalidade que não pertencem ao escopo da consciência e da racionalização, e são insinuadas em uma terceira via – a porta de um mistério. Mistério perscrutado no capítulo seguinte, LXXXVI:

Sim, leitor profundo. A vida de Rubião carecia de unidade. Sem o perceber, o que ele buscava no casamento era a unidade que a vida não tinha. Sentia-se disperso e confuso; era como um morador de hospedaria, que passa [...] Não convive, não mora [...].

Mas, ainda assim, a vida pode ter unidade, - ou na alma ou na situação do homem. Nem a situação nem a alma do nosso homem estava em tal caso. A vida partira-se-lhe. Vivera mais de metade em outro lugar, com outras gentes, outros meios, outros horizontes. Não tinha aqui família; as relações eram de acaso e recentes, não cimentadas pelo tempo nem explicadas por outras causas mais íntimas e profundas. Nenhuma falava da existência anterior. Também não falava dela nenhuma coisa da cidade, um marco de pedra, uma esquina, uma loja, - uma botica velha que fosse, - nada lhe trazia à memória um passo da adolescência ou da mocidade.

A alma era a mesma coisa. Não achava equilíbrio nem alimento em si própria. Acabara o alvoroço dos primeiros tempos. A solidão, que é para outros uma janela aberta, era para ele cárcere fechado. A casa, a despeito do luxo, estava nua. [...]

Rubião, às vezes, com saudades de Minas, recompunha a existência obscura de outro tempo. Obscura, não, senhor; era muito mais notória que a atual, que se perdia na multidão de tantas vidas. Era simples, limitada ao pouco, mas igual a si mesma e estável; entre o homem e o meio existia comunhão de ideias, de reminiscências, de amor ou de aversão, de nojo ou de alegria, - de hábitos, ao menos. [...] Cá tudo era novo; nada fazia sentir nada.

Crê, leitor, tal foi a **origem secreta e inconsciente da ideia conjugal**. As outras explicações são boas, por serem razoáveis e até honestas, mas a verdadeira e única é a que aí fica. Crê ou fecha o livro. Assim, por exemplo, se o próprio Rubião dissesse que o casamento era um modo de calafetar o capital que abria água, podes aceitar essa explicação, não como causa, mas como efeito. [...]

A causa era a que ficou dita. O matrimônio enfeixaria os esforços, recolheria em si o homem disperso, embora ele não soubesse nada dessa causa verdadeira e única. Que sabe a

aranha a respeito de Mozart? Entretanto, ouve com sumo gosto a guitarra e o piano¹⁴⁸.

Esse longo trecho, presente apenas na primeira versão do *Quincas Borba*, flagra a bonita entrega de Machado de Assis ao exercício reflexivo em que expõe seu modo de conceber personagens como sujeitos. A ideia de se casar advém do inconsciente e aparece como a cifra de um mistério, o qual Rubião tenta capturar racionalmente pela justificativa da necessidade de alguém que lhe desse o controle financeiro que ele não se via capaz de ter. Mas a justificativa de Rubião é apenas um meio, que sua consciência representa como o fim; o narrador é quem desvela “a causa verdadeira e única” por trás da ideia. Há aqui um paralelo com o modo como Schopenhauer e Hartmann compreendem o amor: ele é a forma ilusória que a consciência apresenta para si como um fim, mas “a causa verdadeira e única” por trás de tal impulso é a vontade inconsciente pela perpetuação da espécie – que, no entanto, não vem a ser a causa proposta no romance, que é o laço social. A esta altura, Rubião ainda não apresentava escancaradamente os sintomas da loucura, mas já era um homem “disperso” em uma vida oca de sentido, estado que permite ao narrador desdobrar uma tese inusitada: a da busca por uma unidade para a vida, cifrada na ideia do casamento, como uma espécie de impulso de autopreservação do sujeito, de sua unidade psíquica. Evito a palavra instinto de autopreservação porque a ideia da busca pela unidade não é apresentada como uma força biológica ou fisiológica que se impõe e determina a ação do sujeito, mas antes como um princípio de sua psique. A unidade do sujeito não se apresenta como um estado acabado, mas como um delicado gradiente que depende dos vínculos de pertencimento do sujeito com o mundo, um sujeito que se estrutura em relação. No mesmo sentido, Peres e Massimi consideram que Machado apresenta uma abordagem da loucura fundamentada na dinâmica do sujeito com o seu meio social:

Machado de Assis trabalha nesta obra a noção de que a unidade do eu ou sua perda está vinculada à relação entre o mundo exterior e interior. Isso porque o “eu” se completa e se faz no mundo. [...] Machado, no conto “O espelho” atualiza uma ideia que reincide em várias de suas obras: é o papel

¹⁴⁸ Ibid., cap. LXXXVI, grifos meus.

social que dá consistência ao eu. [...] a psique humana está aberta ao mundo, de tal modo que não é possível discernir onde começa o interior, onde ele acaba. O resultado é que o mundo interior não pode ser compreendido sem se levar em consideração o mundo exterior¹⁴⁹.

Machado deixa expostas suas especulações sobre a psique humana, fundamentadas em um princípio profundo e inconsciente, o da busca pela unidade, a partir de um sujeito que começa a se desarticular pela falta de vínculos com o mundo. Os vínculos de Rubião com o mundo exterior, a Corte, não produzem experiência, história ou memória, ele não encontra ali experiências, afetos ou memórias compartilhados, ou seja, vínculos pelos quais ele pudesse reconhecer a si, e nos quais os outros o reconhecessem como Rubião, logo não há sustento para sua consciência de si, nem ele pode ver nesse mundo em que vive o seu rastro de sujeito. No momento em que se pressente sua cisão, algo obscuro e inconsciente emana, sob a forma de uma ideia, um imperativo pela busca de algo que lhe permitisse estruturar-se como uma unidade coerente, que lhe permitisse perceber-se e manter-se articulado enquanto sujeito – uma relação amorosa que em sua imaginação veste os trajes nupciais do matrimônio. O narrador é bastante incisivo em sua teoria sobre a busca da unidade como a causa inconsciente por trás da ideia do casamento, para ser mais precisa, sua posição é dogmática: ou o leitor *crê* nela e a aceita como o *sentido verdadeiro e único*, ou pode fechar o livro. O comentário final sobre as aranhas que apreciam a guitarra e o piano sem nada saber a respeito de Mozart, além de galhofeiro, parece sugerir a noção de que não precisa haver consciência sobre algo para que isso exista ou produza efeitos – como as aranhas não precisam ter consciência sobre Mozart para que sejam afetadas por sua música.

Na reescrita para a publicação em livro, esses dois capítulos foram drasticamente reduzidos a apenas um, o LXXX. Os usos do termo inconsciente, bem como o dogmatismo sobre a causa “verdadeira e única” por trás da ideia do casamento foram apagados:

Sim, [a ideia do casamento] podia ser também um modo de **restituir à vida a unidade que perdera**, com a troca do

¹⁴⁹ PERES; MASSIMI: 2007, p. s/n.

meio e da fortuna; mas esta consideração não era propriamente filha do espírito nem das pernas, mas de **outra causa, que ele não distinguia bem nem mal, como a aranha**. Que sabe a aranha a respeito de Mozart? Nada; entretanto, ouve com prazer uma sonata do mestre. O gato, que nunca leu Kant, é talvez um animal metafísico. Em verdade, o casamento podia ser o laço da unidade perdida. Rubião sentia-se disperso¹⁵⁰.

Toda a noção de inconsciente nesse trecho foi, digamos, sublimada: pode apenas ser inferida nas palavras do narrador, mas não é mais imposta por ele como a causa verdadeira e única – e o que resta de metafísica se deposita na consideração hipotética e galhofeira sobre a natureza do gato que nunca leu Kant. No entrecho da versão em livro, há uma ênfase em mostrar como o corpo de Rubião age autonomamente, sem que ele tenha plena consciência de si, agitação de onde brota a ideia do casamento, que ainda assim *não é filha nem do corpo, nem do espírito*. A reflexão sobre a razão por trás da ideia do casamento ser a de “restituir à vida a unidade que perdera”, o “laço da unidade perdida” permanece, não como pertencente ao discernimento de Rubião, mas sim às especulações do narrador.

No *Quincas Borba*, sobretudo em sua primeira versão, o termo inconsciente não apenas é recorrente, como Machado associou a ele essa tese sobre a unidade psíquica do sujeito. A mente das personagens aparece em duas instâncias: uma consciente, outra inconsciente. Na primeira, residem as representações que o sujeito faz de si, sua autoimagem, bem como as que faz do outro. Trata-se do domínio onde transcorre o raciocinar deliberado sobre gestos e ideias, e suas causas, razões, justificativas e finalidades. Na segunda, habita toda sorte de matéria psíquica (ideias, significantes, intenções, afetos, memórias) que pode vir à tona ou não, sendo recusada ao reconhecimento pela consciência. Não raro, as causas ou origens secretas e verdadeiras de ações, pensamentos e intenções são inconscientes – e do domínio do narrador. O inconsciente ainda é a origem de forças e impulsos que pertencem ao sujeito e lhe afetam, mesmo que ele não os domine ou dê por isso. Pela noção de inconsciente explicita-se a tese da busca do indivíduo por uma unidade que lhe dê coerência e sentido como uma “proteção” psíquica. Finalmente, o

¹⁵⁰ ASSIS, 2009, cap. LXXX, negritos meus.

inconsciente liga o humano a uma outra lógica da natureza, também inconsciente, inerente ao sujeito e capaz de afetá-lo, no entanto apenas passível de ser aventada pela via da metafísica. Nesse mesmo sentido, para Peres e Marimi (2007) a noção de inconsciente apresentada no *Quincas Borba* não designa apenas “o lugar onde desejos e emoções inconfessáveis se escondem. Trata-se de um *sentido geral da existência* [...] uma espécie [de] busca natural que o homem tem pela unidade psíquica por meio do contato com outros homens”¹⁵¹. A busca paradoxalmente posta como natural e metafísica é parte de um sujeito que se estrutura e mantém sua coerência enquanto tal em relações de reciprocidade. De modo que nessa versão do romance abre-se o leque especulativo sobre como se define a pessoa humana e moral, desde a ideia de natureza, passando pela metafísica, até o paradigma da condição humana dada pela reciprocidade fundamental.

O processo de escrita da primeira versão do *Quincas Borba* deixa ver uma encruzilhada intelectual. De um lado, a hegemonia de teorias centradas nas ciências naturais subsumia a compreensão do humano a determinismos postos como leis da natureza; estreitando a busca da verdade e sua legitimidade ao aparato científico. De outro lado, o paradigma humanista, e de saberes que não se estabelecem pela cientificidade, herdados por Machado através da filosofia e de antigos preceitos estéticos sobre a arte como o palco das contradições das paixões da pessoa humana e moral, pareciam sob ameaçado de extinção. A ênfase na psique e mesmo a consideração de um princípio como o inconsciente, são pistas sobre essa encruzilhada intelectual. Na primeira versão do *Quincas Borba*, Machado se aproximou das especulações metafísicas, pela suposição do inconsciente, como uma força misteriosa e psíquica, ainda assim distante da animalidade, em sua conotação primitivista, presente no imaginário das teorias pós-darwinistas. Tudo isso para perscrutar uma parte humana que não é *filha do espírito nem do corpo*, não é pura natureza, nem pura razão, reposicionando a perspectiva da pessoa humana e moral nos estreitos espaços que restavam dos determinismos – tanto cientificistas, quanto metafísicos. Na revisão do romance para a publicação em livro, Ma-

¹⁵¹ Op. Cit., p. s/n.

chado recuperou a força crítico-satírica do Humanitismo, e “esfriou” a concepção do inconsciente como aproximação da metafísica.

Talvez fosse desejável que eu apontasse um entendimento mais conclusivo sobre como Machado de Assis, em sua literatura, encara a metafísica: ela representa um instrumento filosófico que articula e justifica arbitrariedades e horrores ou ela proporciona os recursos racionais para especular sobre as regiões misteriosas do humano que o rigor epistêmico da ciência materialista não pode auscultar? Forçar uma resposta unívoca a essa pergunta seria negligenciar os problemas encontrados no texto e nas diferenças de ambas as primeiras versões do *Quincas Borba*, problemas também disseminados em contos e crônicas.

Pouco antes de dar início ao romance na *Estação*, Machado publicou em 1885, na *Gazeta de Notícias*, o conto *O cônego ou metafísica do estilo*, no qual utiliza ambos os entendimentos, reforçando a resistência a uma síntese conclusiva. O conto anuncia e expõe a “descoberta psico-léxico-lógica” de que “as palavras têm sexo” e de que é de sua procura amorosa que nasce o estilo. A validade da descoberta estaria assentada no lastro cerebral-fisiológico, que, no entanto, é apenas sua “base” – “o principal” é a descrição da verdade metafísica sobre como se dá a origem e o *casamento* das palavras, feita desde dentro da cabeça do cônego que forcejava por escrever um sermão. Ivo Barbieri (1998)¹⁵² já apontou para a obra de Hartmann como uma das principais fontes do conto, a começar por seu título, uma alusão ao subtítulo do primeiro volume da *Filosofia do Inconsciente – Metafísica do Inconsciente*. Segundo a análise de Barbieri, Machado o faz de modo irônico-satírico, não seguindo à risca as conclusões de Hartmann sobre como o inconsciente atua na criação intelectual/artística, mas acolhendo e expandindo, em outro sentido, a ideia de que a arte e a linguagem têm origem no inconsciente, por meio de um processo inconsciente comandado por um “impulso misterioso”, uma “afinidade secreta”. A postura do narrador, verdadeira moldura de sua tese metafísica, encena com comicidade o arbitrário e o autoritário do filósofo e sua filosofia,

¹⁵² BARBIERI, Ivo. O cônego ou invenção da linguagem. In: **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n 133/134, abr./set., 1998, p. 23-34.

que se apresenta como um dogma que requer do leitor crença e fé, à semelhança de uma revelação religiosa:

sei que não acredito em nada do que vou dizer. Di-lo-ei, contudo, a despeito da tua pouca fé, porque o dia da conversão pública há de chegar. Nesse dia, – cuido que por volta de 2222, – o paradoxo despirá as asas para vestir a japona de uma verdade comum [...]. As filosofias queimarão todas as ideias anteriores, ainda as mais definitivas, e abraçarão esta psicologia nova, única verdadeira, e tudo estará acabado. Até lá, passarei por absurdo, como se vai ver¹⁵³.

Como na crônica do menino Abílio, a metafísica propicia as configurações de um cenário ficcional, reforçando a potência do discurso filosófico como gerador de fantasias. A cena metafísica é, paradoxalmente, o inconsciente como um lugar dentro do cérebro do cônego, onde uma dupla de categorias gramaticais ganha vida autônoma. Em sua metafísica do estilo, não há inspiração transcendente ou divina, o estilo nasce na imanência do processo mental onde se descobre que o combustível da força que move e associa as palavras é o amor e o desejo, em meio a uma coleção de matérias mnemônicas acumuladas ao longo de uma existência particular:

Enquanto o cônego cuida em cousas estranhas, eles [o substantivo e o adjetivo] prosseguem em busca um do outro, sem que ele saiba nem suspeite nada. Agora, porém, o caminho é escuro. Passamos da consciência para a inconsciência onde se faz a elaboração confusa das ideias, onde as reminiscências dormem ou cochilam. Aqui pulula a vida sem formas, os germens e os detritos, os rudimentos e os sedimentos; é o desvão imenso do espírito. Aqui caíram eles, à procura um do outro, chamando e suspirando. Dê-me a leitora a mão, agarre-se o leitor a mim, e escorreguemos também. Vasto mundo incógnito. [...] Grupos de ideias, deduzindo-se à maneira de silogismos, perdem-se no tumulto de reminiscências da infância e do seminário. Outras ideias, grávidas de ideias, arrastam-se pesadamente, amparadas por outras ideias virgens. [...] Memórias pias e familiares cruzam-se e confundem-se [...]; farrapos de sensações esvaídas, aqui um medo, ali um gosto, acolá um fastio de cousas que vieram cada uma por sua vez, e que ora jazem na grande unidade impalpável e obscura. [...] vão rasgando, levados de uma força íntima, afinidade secreta, através de todos os obstáculos e por cima de todos os abismos. Também os desgostos hão de vir. Pesares sombrios, que não ficaram no coração do cônego, cá estão, à laia de manchas morais

¹⁵³ ASSIS, 1885, p. 1.

[...]. Tudo isso vão eles cortando, com a rapidez do amor e do desejo [...]. Amam-se e procuram-se. Procuram-se e acham-se. [...] Unem-se, entrelaçam os braços, e regressam palpitando da inconsciência para a consciência [...]. Nisto, o cônego estremece. O rosto ilumina-se-lhe. A pena cheia de comoção e respeito completa o substantivo com o adjetivo [...] no sermão que o cônego vai pregar um dia destes, e irão juntinhos ao prelo, se ele coligir os seus escritos, o que não se sabe¹⁵⁴.

O posicionamento sobre a metafísica que pode ser mapeado ao longo de diversos textos de Machado de Assis, orienta uma compreensão crítica de sua aproximação do pensamento de von Hartmann. Talvez a melhor forma de compreender com que espírito o escritor brasileiro teria incorporado esse “*best-seller*” do século XIX seja manter em aberto essa via ambígua produzida pela contradição de um sistema filosófico que encena sua própria arbitrariedade e seu potencial de objeto risível, mas força a razão a mirar, por meio da metafísica, a concepção do inconsciente como uma lógica outra, como um estrangeiro habitando no interior da morada da razão.

¹⁵⁴ Ibid., p. 1-2.

PARTE II PESSOAS NO IMPÉRIO DO INDIVÍDUO PROPRIETÁRIO

Na primeira parte dessa dissertação, abordei o conto “Noite de almirante” para destacar o contraste de entendimento das lógicas do “padrão moral” das ações humanas e a ausência de moralidade das ações da Natureza. A história colocava em situação o rompimento de uma jura de fidelidade amorosa que ligava Genoveva e Deolindo. Deolindo segue a jura ferreamente, como uma força imperativa sobre sua conduta. Genoveva, no entanto, relativiza a validade do juramento, submetendo-a à verdade do afeto que sente: jurou amor, perecido o afeto, percia também o juramento, de modo que, para ela, a verdade do afeto era a baliza do pacto. O valor do eterno, criado nesse pacto de reciprocidade, aparece como diametralmente oposto à Natureza, cuja lei é a da transformação e da perecibilidade de todas as coisas. O conto contrasta a moralidade como fruto gerado entre pactos humanos e a amoralidade como característica da Natureza, cuja lógica é exemplificada pela lei da gravidade que faz pedras caírem – se acaso caem na cabeça de um vivente não há nessa ação qualquer sentido moral, elas não caem com vistas no bem ou no mal que porventura façam. O conto enfoca as “vergonhas” morais do Deolindo, e não a conduta de Genoveva, que aparece guiada por uma lógica moral incompreensível para a perspectiva masculina, moralista e científica. O conto apresenta uma meditação sobre a fragilidade dos pactos humanos e seus valores forjados na chama alta da imaginação, e sobre os afetos como um cordão tensamente esticado entre a natureza e a ordem moral humana.

Quase dez anos mais tarde, em 1892, Machado apresenta, nas páginas da *Estação*, outra Genoveva, outra singular traidora de promessas amorosas, mas desta vez uma Genoveva burguesa e viúva, “um bom negócio para qual-

quer moço ativo”. O conto se intitula “Um sonho e outro sonho”¹⁵⁵ e trabalha novamente com a relativização da moral, pontuada agora pelos sonhos. Ele é de interesse aqui pela reiteração do significado do paradigma da pessoa moral e humana como norteador da narrativa literária.

A situação inicial do conto é a de uma viúva tão cortejada quanto obstinadamente indisponível aos pretendentes. Ela continuava a cumprir a jura de amor eterno estabelecida no matrimônio, mesmo depois que a morte a tivesse separado do cônjuge¹⁵⁶. Vai se não, um advogado, depois de serviços prestados à mãe da viúva Genoveva, passa a frequentar lhe a casa. De partida, Genoveva crê que se tratava de mais um pretendente, dadas as gentilezas do varão. Contudo, a hora de frustrar-lhe a intenção casadoira parece não chegar, pois “as maneiras do homem estavam em desacordo com quaisquer projetos”. Embora se comportasse de um modo muito solícito, Oliveira não faz nenhuma indicação objetiva de interesse na mão de Genoveva, que passa a se indagar sobre a causa da conduta deliciosíssima, para usar o superlativo de José Dias, do advogado, sobre que motivos estariam por trás de suas ações. Meses correm até que, em uma conversa com a viúva, o Oliveira conta-lhe

¹⁵⁵ ASSIS, Machado. **Um sonho e outro sonho**. Edição eletrônica organizado por SENNA, Marta de et al., 2014. Disponível em <http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos10.htm>. Acesso em 9 de fevereiro de 2018.

¹⁵⁶ Segundo a mãe de Genoveva, o caso era romanesco: ambos se enamoraram um do outro pela admiração mútua ao dito romance A bela do sepulcro, “cuja heroína era uma moça que, havendo perdido o esposo, ia passar os dias no cemitério, ao pé da sepultura dele. Um moço que ia passar as tardes no mesmo cemitério, ao pé da sepultura da noiva, viu-a e admirou aquela constância póstuma, tão irmã da sua; ela o viu também, e a identidade da situação os fez amados um do outro. A viúva, porém, quando ele a pediu em casamento, negou-se e morreu oito dias depois. /Genoveva tinha presente este romance do marido. Havia-o lido mais de vinte vezes, e nada achava tão patético nem mais natural”. O conto brinca com as repetições e dissimetrias da fábula dentro da fábula e com o gradiente moral e patético de uma e de outra. A mãe da viúva está certa de que Genoveva não tornará a casar jamais – assim como a mana Rita do Memorial de Aires aposta que a viúva Noronha não casaria novamente, face à aura romanesca que povoava a história de seu primeiro matrimônio. Nesse sentido, “Um sonho e outro sonho” e “Noite de almirante” apresentam variações de um mesmo tema já encontrado em “O anjo das donzelas: conto fantástico”, conto de juventude de Machado, publicado em 1864. Nesse conto, a personagem Cecília, ávida leitora de histórias romanescas, certa noite, depois de concluir uma de suas leituras, entre sonho e delírio, crê ter sido visitada por um anjo que lhe mete um anel no dedo e propõe-lhe um pacto de amor eterno. Na manhã seguinte, acorda de fato com um anel e, comovida, sela o pacto com o anjo. A moça é muito cortejada, mas dada sua observância imponderada e imutável ao misterioso pacto de amor eterno feito com o anjo, ela acaba envelhecendo, e nunca se casa. Anos mais tarde, um primo que à época era apaixonado por ela, revela ter sido ele quem lhe colocara o anel no dedo na fatídica noite. O conto, publicado no Jornal das Famílias, enfeixa o apelo de que as moças não se deixem governar por fantasias romanescas.

que uma vez em criança chegara a querer ser padre, mas se desinteressara do destino religioso, ao qual se voltaria apenas diante de uma circunstância: se enviuvasse. Genoveva perde a paz com tal declaração e dispende horas tentando entender a que vinha. Oliveira provoca Genoveva, emulando sua condição, fantasiando uma “identidade de situação”, porém com a importante diferença de que se chegasse a casado e depois enviuvasse, ou seja, se estivesse na situação dela, meteria-se logo em um mosteiro. Como se vê, tal confissão tem um subtexto de provocação à viúva: se está tão decidida a manter a viuvez à maneira de um voto sagrado, por que não assumir de uma vez o voto religioso? Oliveira, sub-repticiamente, desafia Genoveva a levar às últimas consequências sua demonstração de devoção inexorável ao pacto amoroso feito ao primeiro marido.

Ao mesmo tempo em que se constrói essa provocação sinuosa à viúva, ela vai sendo mostrada em sua posição de analista-perscrutadora das atitudes do advogado: “Mas que razão havia para desejá-la recolhida a um mosteiro?”, ela se pergunta em seu íntimo, e o narrador a corrige:

Pergunta torta; parece que a pergunta direita seria outra: ‘Que razão haveria para não desejá-la recolhida a um mosteiro?’ Mas se não era direita, era natural, e **o natural é muitas vezes torto**. Pode ser até que, bem exprimidas as primeiras palavras, deixem o sentido das segundas; mas **eu não faço aqui psicologia, narro apenas**¹⁵⁷.

O narrador deixa ver no comentário a quase contiguidade entre narrar e fazer psicologia, isto é, o engajamento racional-cognitivo em explicar os móveis do comportamento humano, e de humanos em particular, encontrar o rastro das motivações encobertas pela expressão sinuosa que assumem sob o holofote da consciência. O trecho coloca em primeiro plano um dos princípios do que significa tomar a pessoa como mediação da prosa realista. Trata-se daquilo que Machado apontara como ausente na “doutrina realista”: a “análise de paixões e caracteres”, para falar em sua linguagem de fins da década de 1870. Essa análise, que se traduz como o esmerilamento dos motivos psicológicos e morais da conduta, do que lhes determina o proceder, suas ações e inações, funciona como um metrônomo dessa narrativa breve, pois

¹⁵⁷ ASSIS, 2014, negrito meu.

lhe pontua a própria progressão. Todos os níveis da narrativa reiteram esse princípio – é praticado nas digressões do narrador, cosidas contiguamente à matéria narrada, é ainda praticado largamente pelas personagens, sobretudo por Genoveva, e, por fim, estendido ao leitor como parte da exegese do conto. A raiz dessa prática é recobrada por Alfredo Bosi (2007) como estando na “tradição analítica e moral seis-setecentista”, ou no que se identifica literariamente como o *moralisme* francês, de La Rochefoucauld, Pascal, Montaigne. Esses pensadores formam uma tradição que comparte o gesto nuclear, na máxima e no ensaio, da interpretação da conduta humana, mostrando-se interessados em perscrutar seus móveis, bem como os mecanismos das “paixões e humores”, considerados a força mais primária que nos agita. Menos do que a prescrição da moral como um sistema fechado de valoração da conduta, o gesto literário desses moralistas se traduz como o daquele que observa, descreve e constata a verdade, geralmente pessimista, sobre o caráter humano, sobretudo pelo gesto do desvelamento, de apanhar a ponta de uma ação ou costume, e levantar-lhe o véu para mostrar um móvel diferente daquele que aparece, ou que quer se fazer aparente em primeiro plano.

Encaro essa sobrevida de princípio do moralismo francês no fundamento estético da prosa de um escritor brasileiro do século XIX no sentido de um exercício de contraposição, ou mesmo de antagonização, a tendências de sua contemporaneidade. A prática do moralismo que aparece em sua prosa faz parte das fundações de um refúgio crítico desde onde Machado buscou afirmar outra posição frente às implicações das formas modernas de determinismo, no horizonte intelectual de modo amplo, e no fazer literário de modo particular¹⁵⁸. Nesse sentido, não penso que se trate de abordar o ponto nos termos estritos de um avanço ou de um retrocesso técnico-epistêmico em relação às poéticas literárias coetâneas. Naquele Brasil das últimas décadas do XIX, Machado viveu a “epidemia” dos determinismos em formas de visão e entendimento de mundo aparentemente tão distantes quanto a metafísica e a ciência. O exemplo máximo e paradoxal disso se escancara na obra de um

¹⁵⁸ De modo geral, e em estudos de perspectivas tão diversas quanto a de um Roberto Schwarz ou de um Alfredo Bosi, a fortuna crítica de Machado de Assis tem concordado em torno desse ponto.

Hartmann, com seu conceito de Inconsciente, um determinante metafísico que tenta se afirmar e se traduzir na linguagem da ciência. Mas para além dessa figura específica de pensador, diversas das “ideias novas” em circulação reclamavam a validade científica e positiva de seus determinismos, trazendo implicações para o modo de encarar o ser humano, agora o corpo biológico determinado indiferentemente pela ideia de leis de fundamento natural-evolucionista, em que o ser humano passa a indivíduo cujos móveis estão aquém (ou além) do campo de sua humanidade.

Não obstante, há mais de um meio de constatar que, em seu fazer literário, Machado não reproduziu simplesmente uma compreensão da pessoa moral e humana como a marionete das paixões ou na senda de um universalismo moral generalista. Segundo Roberto Schwarz, Machado perfaz justamente um salto para além dessa base, ao performar, em suas narrativas, o uso retórico do moralismo, mostrando sua impropriedade no tempo de seu presente histórico. De outra parte, a incursão de Machado de Assis pela noção de inconsciente, na primeira versão do *Quincas Borba*, é um dos índices do modo como o escritor continuava elaborando sobre o significado de tomar a personagem como pessoa humana e moral, do que significa tomá-la como mediação da mimesis realista do romance. Como discutirei ao longa dessa segunda parte, o inconsciente traz à tona forças dissolventes das lógicas raciais burguesas. A especulação estética em torno da hipótese do inconsciente deixa ver que a noção do que seja a pessoa humana e moral, tão fundamental para sua poética, estava sob inquérito no *Quincas Borba*.

Quanto ao destino daquela pessoa moral e humana de “Um sonho e outro sonho”, devo acrescentar que, uma vez tomada pelas sutis provocações de Oliveira, Genoveva volta a fitar o retrato do esposo falecido como costumava fazer nos primeiros tempos de viuvez cerrada, não tanto como prova da devoção de antes, se não como um gesto que encobre certa culpa. Genoveva acaba sonhando com o falecido, que lhe aparece à moda dos defuntos, mas com olhos bem vivos de uma tristeza de morte, dirigindo-se a ela cheio de imprecensões: por que ela o estava perturbando? por que o tinha esquecido? já amava a outro! Genoveva nega tudo e acaba por jurar ao defunto que o ama

ainda e que não acederia a outro homem, apesar do esquecimento, e de ser ele agora hóspede dos vermes. Ambos dançam uma valsa lúgubre e fantástica que termina ao pé do caixão, para onde o marido retorna acenando para Genoveva:

De si para si, aceitou aquela visão do marido e as suas palavras como **determinativas do seu proceder**. Ao demais, **jurara, e este vínculo era indestrutível**. Examinando a consciência, reconheceu que estava prestes a amar a Oliveira, e que a notícia desta afeição, ainda mal expressa, tinha chegado ao mundo onde vivia o marido. Ela cria em sonhos; tinha para si que eles eram avisos, consolações e castigos. Havia-os sem valor, sonhos de brincadeira; e ainda esses podiam ter alguma significação. Estava dito; acabaria com aquele princípio de qualquer coisa que Oliveira conseguira inspirar-lhe e tendia a crescer¹⁵⁹.

Esse trecho vem na sequência do primeiro sonho, e alude à pergunta com que o narrador abre o conto, interpelando diretamente a leitora: “Crês em sonhos? Há pessoas que os aceitam como a palavra do destino e da verdade. Outras há que os desprezam. Uma terceira classe explica-os, atribuindo-os a causas naturais”. A meio caminho do ensaio especulativo, o conto apresentará essas três atitudes diante dos sonhos. A primeira é análoga à relação do crente com a ordem místico-religiosa. A segunda, no outro extremo, é marcada pelo desprezo aos sonhos, e representa um ceticismo estéril. Já a terceira atitude parece movida pela vontade de saber, algo análoga à curiosidade científica, uma vez que se relaciona com os sonhos como “coisas naturais” a serem explicadas e compreendidas. Essa terceira disposição é a mais próxima àquela construída por Machado de Assis em relação aos sonhos no interior de sua prosa, uma vez que o escritor abraça o fenômeno onírico como um objeto de hermenêutica – eles não apenas fazem parte da psicologia de suas pessoas morais e humanas, como revelam muito a seu respeito, ainda que de modo cifrado, sobretudo a respeito de seus estados morais, seus conflitos íntimos e a linguagem que usam para expressá-los. Os sonhos de Machado são parte a ser interpretada, como peça do quebra-cabeça da construção simbólica da história narrada, de modo que o leitor, ao se engajar com suas narrativas, é chamado a encarar os sonhos com atitude hermenêutica.

¹⁵⁹ ASSIS, 2014, negrito meu.

Depois do primeiro sonho, Genoveva toma a resolução de “cortar inteiramente quaisquer esperanças que pudesse haver dado ao advogado”. Dias se passam e chega-lhe aos ouvidos um boato de que o Oliveira ia casar. A viúva fica mais uma vez sem poder conciliar tal possibilidade com o comportamento de Oliveira, tão dedicado a ela. O advogado, porém, lhe desmente o boato dizendo que não casará nunca, o que a deixa muito satisfeita – tão satisfeita que “naquela noite, Genoveva, ao deitar-se, olhou ternamente para o retrato do finado marido, rezou-lhe dobrado, e tarde dormiu, com medo de outra valsa; mas acordou sem sonhos”¹⁶⁰. A narrativa progride, assim, pontuada por dobras em que a viúva vai dormir e acorda sem sonhos, avivando sempre a expectativa sobre o “outro sonho”, anunciado no título. De tal sorte, a construção do *prazer* desse conto está deslocada em relação ao desfecho da peripécia, não está depositado nesse tortuoso, e quase fastidioso, jogo de conquista e negaceio entre o advogado e a viúva, cujo desfecho aliás, é quase óbvio, fato que o narrador comenta:

Que poderá haver entre uma viúva que promete ao finado esposo, em sonhos, não contrair segundas núpcias, e um advogado que declara, em conversação, que jamais se casará? Parece que nada ou muito; mas é que o leitor não sabe ainda que este Oliveira tem por plano não saltar o barranco sem que ela lhe estenda as duas mãos, posto que a adore, como dizem todos os enamorados. A última declaração teve por fim dar um grande golpe, por modo que a desafiasse a desmentir-se. E pareceu-lhe, ao sair, que algum efeito produzira, visto que a mão de Genoveva tremia um pouco, muito pouco, e que a ponta dos dedos... Não, aqui foi ilusão; os dedos dela não lhe fizeram nada.

Notem bem que eu não tenho culpa destas histórias enfadonhas de dedos e contradedos, e palavras sem sentido, outras meio inclinadas, outras claras, obscuras; menos ainda dos planos de um e das promessas de outro. Eu, se pudesse, logo no segundo dia tinha pegado em ambos, ligava-lhes as mãos, e dizia-lhes: casem-se. E passava a contar outras histórias menos monótonas. Mas **as pessoas são estas**; é preciso aceitá-las assim mesmo¹⁶¹.

¹⁶⁰ Haveria outros caminhos instigantes a serem desdobrados a partir dessa curiosa atitude da personagem, como por exemplo o modo como se desenha a relação amorosa nesse conto, entre o desejo de Genoveva, o que representa a figura do marido morto, e as atitudes do Oliveira. Nesse entrecho, o finado marido aparece como uma espécie paradoxal de santo-zelador do desejo interdito de Genoveva: ela deseja o Oliveira e por isso fica atordoada com a possibilidade de que ele assuma um laço amoroso com outra mulher. Mas Oliveira declara que não casará jamais, ou seja, que não há ameaças à realização do desejo de Genoveva, e ela, em paga, reza dobrado ao marido defunto como se ele fosse o santo de sua causa secreta, que é o amor por outro homem.

¹⁶¹ Ibid.

A tarefa da narrativa, esclarece o narrador, é lidar com pessoas naquilo que elas são, lidar com o que as faz serem singulares – o pormenor de sua subjetividade é posto em primeiro plano¹⁶². E apesar da tentativa de se eximir da culpa de narrar uma história trivial, alegando simplesmente mimetizar a realidade, é claro que é o narrador quem delinea os traços dessas pessoas de ficção e o real que delas vem. A moral da história de “Um sonho e outro sonho”, assim como da “Noite de Almirante”, não se apanha no plano do desfecho do conflito. Ambos mantêm um subtexto que comenta a relativização ou quebra da eternidade dos pactos morais feitos por pessoas postas em situação; ambos propõem a observação e análise dos caminhos insubmissos do amor/desejo diante de um estreito (e fantasioso) quadro moral. Finalmente farto com a própria estratégia, Oliveira decide simplesmente declarar seu amor e pedir a viúva em casamento, ao que ela acede, rompendo a promessa feita em sonho ao defunto. O fecho do conto não está nessa resolução do conflito, que de outra parte já se insinuava desde o princípio da narrativa. O fecho se dá com o outro sonho, que vem pouco antes do casamento. Genoveva encontra novamente com o defunto marido, que, à moda de um Deolindo, vem lhe cobrar a promessa feita. Posto Genoveva tenha a boca tapada pelas mãos de um carrasco, figurado no sonho como o próprio Oliveira, ela sequer pode responder ao inquérito moral. O ex-marido a condena ao inferno, palavra que transforma a cena onírica numa paisagem dantesca, e pouco antes de tudo se esvaír, o defunto a amaldiçoa: “Morrerás se casares!”. A viúva acorda estremecida pelo sonho, mas passado o susto, dessa vez, “ao cuidar do caso, dizia consigo: ‘São sonhos’. Casou e não morreu”.

Esse conto repete em (con)texto brando a ideia do narrar a partir da mimesis de pessoas, ou ainda, expõe essa mediação mimética que se funda na abordagem das personagens como pessoas humanas e morais, dando ênfase às suas particularidades psicológicas e aos afetos, no caso o amor, como princípio contraditório dos esquemas morais. Assim, esse conto, mesmo trazendo uma história mezinha na consideração de seu próprio narrador, isola parte

¹⁶² Sobre a função do pormenor no realismo de Machado conferir o ensaio GOMES, Eugenio. O microrrealismo de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. (Escritores Brasileiros, 1).

fundamental da estética machadiana, a qual tentarei apanhar em níveis mais complexos no romance *Quincas Borba*. Nesta segunda parte da dissertação, abordarei outra valência da concepção da personagem como pessoa humana e moral, a qual se constituiu em objeto de verdadeira dissecação no romance *Quincas Borba*. Ela não substitui esses sentidos cumulados até aqui, antes os expande. Trata-se de flagrar os arranjos na ordem das relações intersubjetivas de suas pessoas, pelo que Machado adentra a condição humana dada fundamentalmente pela relacionalidade.

Com que gramática se estruturam as relações *entre* as pessoas do *Quincas Borba*? A complexidade da forma do romance por si já exige uma gramática que está muito além de um falso universalismo (por que sempre escorado em uma normatividade específica) de paixões. A língua dessas relações pode ser auscultada nas metáforas que lhes dão sentido, como certas metáforas empregadas no romance dão sentido ao modo como as personagens vivem e como buscam estruturar suas relações. Há nesse romance todo um campo semântico que orbita em torno da noção de posse e domínio, tratando-se de uma valência expressa tanto na primeira redação pública do *Quincas Borba*, quanto na versão definitiva em livro. As tensões da subjetivação são mostradas em relação a um modelo de inscrição dos sujeitos que os define a partir de relações de posse. Nelas, pode-se antever como o indivíduo possessivo, essa visão antropológica do ser humano decalcada do capitalismo e formulada pelo pensamento liberal moderno, se sobrepõe a certas formas de estruturar e operacionalizar relações interpessoais, por sua vez, próprias daquela sociedade ainda escravista. Essas últimas colocam particularmente a figura do ser proprietário em primeiro plano, condensando aí o processo econômico e social de transe de uma sociedade escravocrata para a ordem moderna e capitalista de relações monetarizadas.

O ponto nevrálgico que expõe as contradições implicadas nesse processo social e nessa forma de subjetivação é a ordem do desejo e do corpo da mulher, uma vez que ambos se apresentam como resistentes e dissolventes, mal contendo seu potencial desviante em relação às estruturas de determinação. De um lado, o desejo erótico e o corpo da mulher são cooptados para o

cálculo racional que usa os afetos como *commodity*. Este cálculo se dá no interior do contrato matrimonial, sendo assegurado pelas formas de dominação patriarcal. Por meio desse contrato, se executa a capitalização das relações interpessoais. Isso se expressa sistematicamente em metáforas que dão significado à ordem dos afetos e à noção da possessibilidade do indivíduo, bem como na sobreposição e continuidade de formas de relação baseadas nas estruturas escravistas. No contrapé dessas relações estruturadas pela posse, Machado expõe as impropriedades, alienações e (auto)ilusões da forma de subjetivação do indivíduo proprietário diante da indeterminação do desejo. Ainda o debate sobre o romance de Eça de Queiroz ecoa aqui em temas cruciais, o adultério e a erotização da mulher – para mencionar os mais decisivos –, como se Machado quisesse ainda dar sua versão de como abordar aqueles objetos alvo de polêmica, de como apresentar a dimensão erótica na mulher sem a reificar, ou, antes, ao invés de reificá-la, apresentar os mecanismos de reificação, atestando a prerrogativa de que seria possível dizer mais sobre tudo isso, em literatura, sem *explicitar* quase nada

O casamento da mulher de salão com o rei Candaules moderno

Em carta de 1878, mesmo ano em que recebeu a crítica de Machado, Eça de Queiroz esclarece a Teófilo Braga sua intenção de “espelhar” a sociedade lisboeta com *O primo Basílio*. Ao comentar as estratégias de composição do romance, o moralismo em sua perspectiva e a negatividade da personagem Luísa são ostensivos. O sentido de moralismo aqui não diz respeito àquele gesto literário característico do moralismo francês, senão ao sentido de conjunto de valores subjacentes a dada perspectiva e que balizam o julgamento de comportamentos de indivíduos ou identidades coletivas segundo a conformidade a esses valores. Dizia Eça:

eu não ataco a família – ataco a família lisboeta – a família lisboeta produto do **namoro**, reunião desagradável de **egoísmos** que se contradizem, [...] centro de **bambochata**. No *Primo Basílio* que

apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem **a burguesia de Lisboa**; – a senhora **sentimental, mal-educada, nem espiritual** (porque **cristianismo** já o não tem; **sanção** moral da justiça, não sabe o que isso é), arrasada de romance, **lírica, sobreexcitada** no temperamento pela **ociosidade** e pelo mesmo fim do casamento peninsular que é ordinariamente a **luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral**, etc., etc. – enfim **a burguesinha da Baixa**¹⁶³.

Primeiro, o escritor explicou-se ao amigo dizendo que não visava atacar a família, “instituição eterna”, mas sim a família *lisboeta burguesa*. O rol dos defeitos capitais de Luísa inclui não ter valores cristãos nem disciplina moral e corporal. A ousadia das cenas eróticas do romance contrasta com essa compreensão da sexualidade enquadrada ao mesmo tempo pela noção tradicional e cristã de família e pela medicina higiênica. Embora se exponham conteúdos erótico-sexuais no romance, eles constituem práticas do tipo atacado, cuja condenação fica timbrada no destino da personagem que pratica sua sexualidade fora dos limites da norma higiênica e da moralidade tradicional-cristã. Eça de Queiroz escolheu retratar um tipo social pelo qual sentia no mínimo desprezo, quem sabe alguma misoginia. Sua apreensão do tipo a que Luísa corresponde está profundamente organizada pela dualidade corpo-espírito, em que ao corpo se associa o mau, o pecado, o baixo, o irracional, enquanto ao espírito, o bem, a virtude, o alto, o racional. Luísa é dominada pelo polo da corporeidade como determinativo de seu proceder, ela é sobretudo um corpo erotizado e indisciplinado. Dentro desse quadro, o desejo sexual da mulher aparece como luxúria, sobre-excitação e nervosismo. Luísa reúne assim características insuportáveis para tal visão de mundo, a qual necessita purgá-la pela doença e puni-la com a morte. Em função disso tudo, torna-se mesmo difícil esperar que Eça a compusesse como uma personagem psicologicamente complexa e capaz de gerar a “empatia humana e universal” no leitor do modo como queria Machado.

No entanto, tal como Eça de Queiroz recorrera ao tipo da “burguesinha da baixa” na caracterização de Luísa, Sofia pode ser tomada como a versão de Machado de Assis de certo tipo social. *Quincas Borba* enceta nos idos de 1867,

¹⁶³ QUEIROZ, Eça de. **O primo Basílio**. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP: Ediouro: Publifolha, 1997, p. 413.

quando vamos conhecer a personagem Sofia na condição de bela esposa de 28 anos do Cristiano Palha, o “zangão da praça”, então um especulador de negócios comerciais e transações financeiras. Filha de um “velho funcionário público”, Sofia provém de uma família de classe mediana e urbanizada. Em *Ordem Médica e Norma Familiar*, estudo sobre o papel da ideologia médico-higiênica do XIX na conversão do universo familiar à norma urbana, Jurandir Freire Costa descreve o tipo social da mulher de salão¹⁶⁴ contrastando-o com o da “mulher colonial”, antigo padrão dos hábitos da mulher branca e remediada no Brasil:

A mulher colonial tornou-se, com a urbanização, uma anacronia. A penetração do capitalismo industrial europeu no Brasil dinamizou a vida social, [...] e a vida privada. As “enclausuradas nas alcovas” tornaram-se “antifuncionais”. A corte requeria a “mulher de salão”, a “mulher da rua” [...] [que] deveria saber receber as visitas do marido, estar presente à mesa e às conversações [...], abandonando seus antigos hábitos e europeizando seu corpo, seus vestidos e seus modos [...]. As mulheres tinham que expor-se ao mundo em teatros, recepções oficiais e restaurantes públicos [...]. A semelhança física e de costumes com os europeus [...] era indispensável ao reconhecimento social e ao sucesso econômico da família¹⁶⁵.

Sofia é perfeitamente exemplar da mulher educada para desempenhar essas novas funções junto ao marido, e ela terá mesmo um papel de *agente de mobilidade* imprescindível na construção do prestígio e do sucesso econômico de sua incipiente célula familiar – uma agência, em última instância, capturada para os fluxos das trocas orientadas pelo valor abstrato do dinheiro. Como assinalado por John Gledson (1986), o romance *Quincas Borba* abrange justamente o notável período histórico de dinamização da vida urbana e mobilidade social do Segundo Reinado, aspectos implicados em seu enredo como em nenhum outro romance de Machado de Assis. A observação precisa e minuciosa das componentes que possibilitam ler esse tipo social na personagem não são características ornamentais ou traços reforçados de um gesto satírico, antes põem o campo das ações possíveis, e em termos estéticos, a verossimilhança interna e externa da vida da personagem. Desde o ângulo da

¹⁶⁴ Embora teça comentários sobre escravos e brancos livres e pobres, Jurandir Freire Costa deixa claro o recorte de seu estudo: quando utiliza o termo “mulher” e “família”, subentende-se um recorte racial e de classe, uma vez que as normas higiênicas eram voltadas à família branca de pos-
ses.

¹⁶⁵ COSTA, 1999, p. 119-20.

condição das personagens mulheres, o romance transcende a documentação histórico-social do tipo para abranger o que essa tipicidade faz pensar sobre os fundamentos e contradições da série de relações intersubjetivas que se busca apanhar.

No epicentro do *Quincas Borba* está uma mulher que vem a desempenhar um papel social de considerável prestígio e poder, mas ainda assim conformada pela hierarquia patriarcal, calcada na diferença e subordinação de gênero, e na invisível, porém contundente, barreira posta para a mulher em relação à cidadania. O tipo de Sofia dá a unidade de um “sistema de medição” do ser social da mulher, que se desvaloriza gradativamente conforme se afasta desse tipo. Por exemplo, no extremo decadente, figura ainda o tipo da mulher colonial, representado por D. Maria Augusta, tia da personagem. Sua condição de viúva de um fazendeiro senhor de escravos é também a da viuvez simbólica de uma ordem social em que todo o prestígio possível da mulher era mero reflexo do *status*¹⁶⁶ do homem, o que fica eloquentemente posto no momento em que ela reclama o valor de sua mãe por ter sido afilhada de Luís de Vasconcelos, o vice-rei.

Sofia sabe dançar desde *os nove anos de idade (aos doze, dança pela primeira vez com um moço*¹⁶⁷), sabe tocar piano e costurar; sabe ler e escrever, inclusive em língua estrangeira – embora seu francês fosse *estritamente adequado* às “cousas do vestido, da sala e do galanteio”. Vale lembrar aqui a natureza do lugar onde o romance era publicado e lido pela primeira vez: a revista *A Estação*, dedicada ao público feminino, e que tinha a moda, e sua reprodução em âmbito doméstico, como principal conteúdo. O próprio veículo de publicação do romance, assim, fazia parte desse aparato de formação

¹⁶⁶ *Status* aqui se associa à seguinte formulação política, comentada por PATEMAN (1993:26), coerente justamente em relação a passagem de uma sociedade colonial para a de um Estado-Nação Independente, como se queria o Brasil: “o patriarcado é encarado como sinônimo de *status*, como na famosa caracterização de sir Henry Maine da transformação do antigo mundo no novo enquanto um ‘movimento do *status para o contrato*’. O contrato ganha, desse modo, seu significado como liberdade, em contraste e em oposição à antiga ordem da sujeição do *status* ou patriarcado. [...] A discussão de Maine dizia respeito à substituição do *status*, no sentido de autoridade paterna absoluta na família patriarcal, por relações contratuais, bem como à substituição da família pelo indivíduo como ‘unidade’ fundamental da sociedade. ‘*Status*’, no sentido de Maine, abrange os dois sentidos em que esse termo é comumente utilizado hoje.”

¹⁶⁷ Esse grau de especificidade se constrói apenas na primeira versão.

requisitada às mulheres de salão, ao incentivar a leitura e as habilidades manuais. O dado sobre o letramento de Sofia é eloquente para entender, em negativo, o modo como o papel social define e estrutura profundamente o ser mulher que se disciplina pelo corpo. Para homens, como um Machado de Assis, era naturalizada, se não incentivada, a possibilidade de desenvolver habilidades linguísticas em função de seu desenvolvimento intelectual, para se expressar e se articular, sobretudo publicamente, em espaços como a imprensa e o parlamento. Mulheres, como Sofia, eram letradas para se fazer reconhecer como corpo de mulher em *certos* espaços de sociabilidade. O valor dessas habilidades se coloca imediatamente *nela* e tem sua validade porque lido *nela*, menos no sentido do que essas habilidades produzem como objeto no mundo e mais no sentido daquilo que performam, ou em outros termos, no espaço público, ela deve ser *o corpo de mulher* como o que mostra e o que performa valores. Esse corpo de mulher se exprime em uma complicada ordem de mínima articulação falada e máxima simbolização em si mesmo.

De outro ângulo, as habilidades que tornam Sofia uma mulher cultivada não possuem o fim de integrá-la à ordem social enquanto força de trabalho. São antes habilidades pessoais para garantir-lhe o desempenho do papel social de mulher-esposa, necessariamente atrelado à família e ao casamento. Esse é um padrão-típico da maioria das heroínas machadianas, mulheres cheias de habilidades, mas que atuam exclusivamente nesse espectro da família alicerçada pelo contrato matrimonial, com a interessante exceção de Estela, que, justamente, com a morte da contraparte do homem-marido, emprega-se como diretora de um estabelecimento de educação em São Paulo. Isso não significa que às margens dessas heroínas não se poste uma miríade de personagens mulheres, quase sem nome, que têm habilidades como as de Sofia transformadas em força de trabalho. O próprio *Quincas Borba* mostra suas costureiras, e as *Memórias Póstumas*, a figura de dona Plácida – nos contos de Machado, mulheres livres e pobres que usam suas habilidades como

força de trabalho chegam a ter centralidade na trama¹⁶⁸. O trabalho, embora marcado como um destino de baixíssima cotação social para as mulheres, já acena nas franjas da vida prática do romance e mesmo no cálculo de vida de suas personagens. Para convencer D. Maria Augusta a consentir que sua filha Maria Benedita aprendesse “o mínimo dos adornos de uma educação de sala”, Palha argumenta que essas são habilidades que poderiam ser transformadas em força de trabalho, caso ela visse a se desamparar da família, “Basta que os saiba para estar em condições melhores”, considera o zangão. Mas este é um destino definitivamente indesejado; assim, logo em seguida, Palha sobrepõe com entusiasmo a via desejável do emprego de tais habilidades e conhecimentos: “achar marido rico”.

A finalidade do emprego dessas habilidades determina seu prestígio social e ajuda a compreender as mudanças nos arranjos de poder no interior da família oitocentista. No argumento de Palha, se entrevê a complexidade da situação social da mulher brasileira branca em inícios da década de 1870, bem como a estreiteza do espectro de possibilidades e de reconhecimento de papéis sociais. A mãe de Maria Benedita representa a velha ordem do patriarcado de base rural, para a qual as mulheres “da roça” não precisam ter habilidades burguesas como ler, tocar piano, conversar em francês – nem mesmo as brancas e “de família” –; uma ordem em franco declínio, que é obrigada a aceder às reconfigurações do papel da mulher na nova família patriarcal urbana¹⁶⁹. Nela, as mulheres devem ser educadas, não no sentido da educação formal para o exercício da cidadania, mas no das “prendas de sociedade”. O valor que adquirem encontra dois destinos muito diversos: um, prestigiado e bem aceito – a formação de uma célula familiar dentro de um contrato matrimonial – outro, se possível, desprezável – o de virar força de trabalho.

¹⁶⁸ Cf. SILVA, Eliane da Conceição Silva. Folha rota, de Machado de Assis: mulheres livres e pobres na ordem patriarcal. In: *Acta Scientiarum Language and Culture*. Maringá, v. 31, n. 1, p. 23-30, 2009.

¹⁶⁹ A análise clássica sobre esse processo de decadência da família patriarcal rural e sua reconfiguração em um patriarcado urbano está na obra de Gilberto Freyre *Sobrados e mocambos*, em que se delineia essa dualidade fundamental em oposição – e a posição, dentro dela, de homens e mulheres –: a casa, reduto do poder do pater familias, e a rua, o espaço público.

O contrato matrimonial é um articulador fundamental das relações no romance *Quincas Borba* e um exemplo modelar de como a noção do indivíduo possessivo estrutura a subjetivação e os laços sociais. Ele medeia quase todas as relações intersubjetivas do romance, mesmo aquelas exclusivamente masculinas. A força simbólica do contrato matrimonial é tão ubíqua, que ela serve para explicar com precisão o caractere fracassado do ser social de Camacho, apresentado como um “solteirão” da política. Além disso, o contrato matrimonial organiza as contradições morais das personagens, seja na via de sua infração, o adultério, seja na via de sua observância. Ele é um articulador-chave da ordem do desejo, do corpo e do erotismo das personagens, e as enraíza na forma de subjetivação de indivíduos possessivos.

O conceito de indivíduo possessivo foi primeiramente pensado no campo das ciências políticas, e recebeu na década de 1990 uma importante atualização com o trabalho de Carole Pateman, sobretudo em suas obras *O contrato sexual* (1993) e *Contract and domination* (2007). Fundamental para a teoria do contrato social, bem como da sociedade civil, o conceito de indivíduo possessivo está igualmente no centro da crítica de Pateman ao patriarcalismo moderno e à ficção política em torno da origem da ordem social, dada pelo contrato entre indivíduos, uma ficção que se sustenta na dominação e subordinação sexual. Pateman, concentrando-se na análise do contrato matrimonial, aponta as contradições fundamentais do conceito de indivíduo, tal como concebido no interior do liberalismo moderno, caracterizado como aquele que possui a propriedade em si, ou que o indivíduo detém a propriedade em sua pessoa – o indivíduo é o proprietário de seus atributos e de sua pessoa, ele possui seu corpo e suas aptidões como propriedades¹⁷⁰. Além dis-

¹⁷⁰ Opto pelo trabalho de Pateman aqui pois a autora fez um estudo sistemático e comparativo dos autores do liberalismo clássico, bem como por trazer como centro de sua discussão específica o problema de que o contrato social pressupõe um contrato sexual. A análise do mesmo conceito de indivíduo possessivo tal como decalcada de pensadores clássicos do liberalismo também pode ser conferida em FRANCO, 1993 e SAFATLE, 2015, que serviram igualmente como fonte para elaboração desse argumento na dissertação. Safatle destaca desse conceito a predicação: “Um predicado é algo que possuo, que é expressão do que faz parte das condições que estabelecem o campo da minha propriedade. Por isso, ao definir a predicação como modo privilegiado de reconhecimento, eleva-se a possessão a um modo naturalizado de relação, [...] [em que os sujeitos se definem pela] determinação por predicação, ou ainda, da determinação por possessão de predicados, por aquilo que indivíduos podem possuir (SAFATLE, 2015, p. 28-31). Carvalho Franco, centrada na obra de John Locke, identifica a propriedade como noção que funda uma antropologia, pois desig-

so, o contrato social que garante que essa propriedade seja defendida e não violada é um contrato de reconhecimento mútuo entre indivíduos: “Uma condição necessária para tal proteção é que cada indivíduo reconheça o outro como detentores de propriedade, como ele o é. Sem esse reconhecimento os outros vão parecer ao indivíduo mera propriedade (potencial), não detentores de propriedade, e assim a igualdade desaparece”¹⁷¹.

Na teoria, o contrato é a forma que estabelece a concepção moderna de relações políticas livres entre indivíduos iguais por sua natureza de proprietários. Parte do problema reside no fato de que, seja quando consideram que as mulheres são *politicamente* (relações de poder) submetidas pelos homens, seja quando consideram que as mulheres são *naturalmente* (por exemplo, por capacidade de corpo e de mente) inferiores, “somente os seres masculinos são dotados das capacidades e dos atributos necessários para participar dos contratos”. E no entanto, as mulheres devem participar do contrato matrimonial, ou seja, a teoria do contrato nega e supõe ao mesmo tempo que as mulheres podem fazer contratos. A subordinação de uma das partes aponta a antinomia de um contrato em que uma das partes, ao mesmo tempo, é e não é reconhecida como indivíduo. Nisso, Pateman identifica uma situação análoga a da dialética da relação do senhor e do escravo:

A dúvida sobre se existe seres humanos que não são nada mais do que propriedades também surge em outros contextos; por alguns motivos, os senhores de escravos não puderam deixar de reconhecer que sua propriedade também era humana. A contradição inerente à escravidão, de que a humanidade do escravo deve ser negada e afirmada ao mesmo tempo, reaparece de várias formas mais ou menos dramáticas no patriarcado moderno. As mulheres são propriedades, mas também pessoas; diz-se que as mulheres

na aquilo que é específico, que é próprio do homem. O homem teria em si encerrado um poder, o de tornar as coisas sua propriedade, o qual, ao ser mobilizado o constitui enquanto homem. Assim, a propriedade é posta como o nexa entre homem e mundo e aquilo que define a natureza humana. Trata-se de uma categoria assenta em uma noção de natureza, pois os indivíduos fazem parte de uma mesma espécie por possuir uma mesma qualidade, a qualidade daqueles que exercem o atributo de apropriar-se, de produzir propriedades suas. Só aquele que se apropria participa da natureza racional e justa dessa espécie, só o proprietário participa da comunidade dos humanos. Portanto, liberdade e igualdade só se aplicam a homens proprietários. Os que “se deixam ficar” inativos, que não se tornam proprietários, caem na ordem dos inferiores, dos criminosos, justificando-se assim seu jugo e exploração por outros indivíduos. Com isso, Carvalho Franco entende que o liberalismo centrado na noção de propriedade como atributo definidor do humano pode produzir uma concepção de indivíduo – e de sua ética – afinada com nossa base social escravista do XIX.

¹⁷¹ PATEMAN, 1993, p. 88.

têm e não têm as aptidões necessárias para fazer contratos – o contrato exige que sua feminilidade seja negada e afirmada¹⁷².

O contrato matrimonial é um articulador fundamental daquela sociedade em transição. Embora sua legitimidade se descreva sempre por uma relação acordada em reciprocidade, ele possui pesos muito diferentes a depender do gênero de cada parte do contrato. Primeiro por que, como salienta Pateman, ele se sustenta na contradição fundamental de reconhecer e não reconhecer uma das partes contratantes como indivíduo, de forma a aparentar equidade entre indivíduos, mas na prática se determinar pela subordinação de uma parte à outra. As mulheres do *Quincas Borba* nos informam com precisão em detalhes sobre a contradição nos “pesos” desse contrato entre indivíduos livres. Para Rubião, o matrimônio aparece como uma sugestão, o signo de um laço intersubjetivo e objetivo que poderia atá-lo à realidade, mas nunca como um imperativo que define a própria razão, dada social e tacitamente, de sua vida no mundo. Já para uma das mulheres do polo bem-sucedido do romance, Dona Fernanda, qualquer marido é melhor que marido nenhum. Dona Tonica, a sofrida caricatura da solteirona velha casadoira, chega mesmo a se tornar um sujeito extremamente cruel e ressentido, um Calígula no corpo de uma mulher que não consegue realizar esse imperativo social.

No romance, o detalhe que traz a singularidade da nova condição da mulher naquela sociedade parece ser sua relação com o domínio não-doméstico, a utilitarização de seu corpo para performance de valor. As práticas e ingerências de Sofia, embora não se coloquem para a esfera pública e do trabalho social como valor de troca, isto é, como força de trabalho, também não se restringem à clausura doméstica, pois elas têm valor porque mostradas, *em ato*, em esferas públicas de sociabilidade, situação exemplar do novo lugar social das mulheres, no limiar entre o público e o privado. Sofia pode organizar uma Comissão de mulheres que intervém social e publicamente, com um fim declarado de filantropia que, ao mesmo tempo, impulsiona o casal aos altos circuitos sociais da Corte – abrindo para o marido contatos com

¹⁷² Idem, p. 93.

capitalistas, políticos e banqueiros, ou seja, gerando valor de troca indiretamente. Palha *depende das funções* que ela pode/deve exercer em espaços diversos de sociabilidade, as quais não se restringem ao âmbito privado, e têm um impacto decisivo em benefício de sua (auto)imagem e do casal enquanto uma célula social. Com uma vocação tão desenvolta para os negócios da Matrimônio S/A, Sofia chega ao final do romance com trinta anos, um palacete em Botafogo e nenhum filho, escanteando até mesmo o destino ainda primeiro e “natural” das mulheres para a maternidade. Embora submetida a uma organização do poder hierarquicamente demarcada pela desigualdade de gênero, Sofia vive uma redistribuição do poder e da agência no interior de seu casamento, uma relação de poder diversa daquela fundada na soberania da vontade, do *status* e da violência arbitrárias, prerrogativas legítimas ao homem na família patriarcal de base rural.

No romance, além de sua performance social, o próprio corpo da mulher, e sua afetividade, ambos erotizados, serão reclamados como instrumento para angariar capital, como fica destacado em qualquer resenha de seu enredo, que tem por um de seus fios condutores a empresa de ascensão social na qual o casal se empenha e que se realiza por meio da fortuna de Rubião. A paixão que ele sente pela esposa do sócio fundamenta a transferência de capital de sua herança para os negócios do zangão, operação sustentada por um intrincado jogo de autoinstrumentalização de Palha e Sofia para manipular os afetos e expectativas de Rubião.

O episódio do “caso do jardim”, em que o sócio rompe a contenção que até ali represava seu desejo amoroso por Sofia, desvela os caminhos e descaminhos desse jogo. O episódio permite rastrear como se sobrepõem e se enlaçam sistemas de valores diversos daquela sociedade em transe. Como prelúdio do episódio, Rubião recebe ao almoço uma cesta de morangos com um bilhete assinado por Sofia, e é incitado por Carlos Maria e Freitas a interpretar tal gentileza como um insinuante convite ao adultério. Rubião acaba beijando o nome da mulher no bilhete, “nome dado na pia de batismo, repetido pela mãe, entregue ao marido como parte da escritura moral do casamento, e agora roubado a todas essas origens e **posses** para lhe ser mandado a

ele, no fim de uma folha de papel..."¹⁷³. Vale notar que, às expensas do machismo, o adultério é motivo de congratulação entre os homens – e não de censura. Como para coroar o engano patético do Rubião, pouco mais adiante, o leitor vai ser informado *en passant* que o dito bilhete com ares de alcova havia sido concebido pelo próprio marido de Sofia, e que ela se limitara a fruí-lo em sua caligrafia.

À noite, naquele mesmo dia, em jantar na residência do casal, Sofia convida Rubião a irem observar a lua, quando ele arbitra entornar em seus ouvidos uma declaração amorosa de “palavras mimosas”, mas “devorando a moça com olhos de fogo” e retendo-a com força: “Sofia ficou pasmada. De súbito endireitou o corpo que até ali viera pesando no braço de Rubião. Estava tão acostumada à timidez do homem [...] Trouxera ao colo um pombinho, manso e quieto, e sai-lhe um gavião, – um gavião adunco e faminto”¹⁷⁴. A ofensiva de Rubião se embasa em “uns modos, uns olhos, uns requebros sem explicação”, “palavrinhas doces”, “atenções particulares” de Sofia para com ele. Já a surpresa da dama com a declaração mostra que, até esse episódio, os jogos de sedução transcorriam em águas sobre as quais ela presumia ter pleno domínio. No encontro com o desejo do outro, porém, emerge na situação algo que lhe escapa ao controle, algo que não se acomoda aos contratos e acordos racionais mediadores das relações entre indivíduos – algo que não se deixa predicar como atributo da pessoa individualizada.

Ao final daquela noite, na intimidade do casal, Sofia, esposa, relata ao cônjuge o ocorrido, transformando em objeto de gerenciamento do matrimônio algo que fora endereçado a ela enquanto corpo de mulher erotizado. Nesse âmbito, emergem os meios contraditórios pelos quais o casal empreendia a manipulação dos afetos de Rubião em seu benefício. Quando Palha acusa a mulher de ser a culpada pelo atrevimento do outro, ela o lembra de que ele mesmo tinha recomendado que o tratasse “com atenções particulares”. Apesar de cúmplices na empresa, quando a instrumentalização do corpo e dos afetos escapa ao controle de ambos, costeando as margens do grande interdi-

¹⁷³ QB1V, cap. XXI (ii), *negrito meu*.

¹⁷⁴ *Ibid.*, cap. XXXVIII.

to (o adultério), a culpa deve ser da mulher. Embora Palha se sinta molestado por terem “lhe namorado a mulher”, algo mais forte o empenha em mitigar a gravidade erótica do episódio, enquanto Sofia insiste em que o casal se desvencilhe de Rubião.

Visto de fora, o diálogo na alcova beira o cômico ao expor e contrapor duas linguagens em dissonância. Sofia fala no código da moralidade do matrimônio; já as palavras de Palha são articuladas pelo interesse financeiro, formando um (ab)surdo diálogo de não-ditos. Palha não quer entrar nas “minudências” que o fazem resistir à proposta de cortar relações com Rubião; Sofia não quer entrar nas “minudências” da carga sexual envolvida no episódio, a qual Palha intui, mas insiste em não reconhecer. Entre o dito e o calado, aninha-se a contradição de dois sistemas de valores e referências, a princípio, independentes um do outro: os afetos e o corpo da mulher como propriedade da pessoa, clamando respeito aos termos do contrato do casamento e sua moralidade, em que a sexualidade da mulher é apenas legítima dentro dos limites de seu uso no interior do acordo matrimonial monogâmico, e as ambições de (re)produção de capital, que subsumem qualquer código moral.

Palha está em um impasse: não pode consentir com o “atentado” contra sua propriedade, com essa violação do contrato do matrimônio que o faz soberano sobre a sexualidade da mulher; mas também não pode arriscar a perda de sua fonte de capital. O marido tenta operar, primeiro, no domínio da racionalidade, através do embate argumentativo. Contudo seu argumento é insustentável pois não pode aceder ao código moral em jogo, como quer a mulher, ainda que precise ao mesmo tempo se valer de suas prerrogativas. A tensão irrompe em um arroubo patético: Palha “ficou sombrio, soltou a mão da mulher, com um gesto de desespero. Depois, agarrando-a pela cintura, disse em voz mais alta do que até então: – Mas, meu amor, eu devo-lhe muito **dinheiro**. [...] Sabes que **confio em ti**...”¹⁷⁵. Na sentença do homem se explicitam os dois termos que asseguram os códigos aparentemente em tensão – o primeiro está explícito em seu significante cristalino, o dinheiro; o segundo é mais complicado. Palha clama ter confiança na mulher, na mulher em seu

¹⁷⁵ Ibid., cap. L, negrito meu.

corpo, em que a mulher, na propriedade de seu corpo e afeto, atue submetendo-se plena e completamente ao contrato matrimonial, que assegura a ela a posse legítima. Desse modo, a subjetivação sob a forma do indivíduo possessivo se acopla ao processo social candente de monetarização das relações, em que o valor de troca orienta e estabelece o sentido do laço com Rubião, implicando um no outro. A razão do dinheiro se sobrepõe, e Sofia precisa submeter a moralidade do contrato matrimonial, seus valores e “cláusulas”, à aposta econômica, ficando, ainda por cima, a seu cargo zelar pela continuidade das relações da célula familiar com o sócio Rubião, fonte de capital dos negócios do marido.

Esse dado, que na trama do *Quincas Borba* parece quase obsceno, se posto em perspectiva com outros romances de Machado e com a percepção do escritor sobre a dominante de seu tempo, torna-se menos óbvio e mais contundente. Segundo o levantamento de Bergamini Jr (2013), antes das *Memória Póstumas de Brás Cubas* a presença de significantes monetários¹⁷⁶ é significativamente pequena: somados todos os quatro primeiros romances de Machado, as ocorrências desses significantes são apenas seis; já nas *Memórias* elas chegam a dezoito; no *Quincas*, são nada menos que trinta e quatro ocorrências, sendo este, dentre todos os romances de Machado, incluindo-se aí os subsequentes, o de linguagem mais monetarizada. Na interpretação de Bergamini Jr, esse dado aponta que a partir das *Memórias* “o interesse financeiro passou a fazer parte da estrutura do romance machadiano¹⁷⁷”, figurando como uma força de organização e interpretação, uma vez que o dinheiro se posta como um motivador central das ações de suas pessoas morais. O *Quincas Borba* é, portanto, o pico da expressão de Machado sobre a entrada do dinheiro como mediação das relações humanas.

De outro ângulo, a cena analisada mostra ainda o modo como Palha não pode impor sua vontade simplesmente exercendo o mando, pela coerção da força ou monopólio do poder e da violência que o patriarca encontrava no interior das relações familistas coloniais – embora para finalmente “conven-

¹⁷⁶ Sobretudo o termo “dinheiro”, mas Bergamini também destaca os termos “moeda” e “herança”. Conferir BERGAMINI JR, 2013, p. 247-8.

¹⁷⁷ Idem, p. 229.11

cer” Sofia, ele a agarre pela cintura e eleve o tom da voz, dois gestos corporais simbólicos de um resquício de poder baseado na simples violência, agora castrado na nova ordem patriarcal urbana. O episódio mostra a forma da contradição em que se sustenta o poder do homem sobre a mulher na nova forma do esquema patriarcal. Jurandir Freire Costa (1999) argumenta que o machismo foi incentivado pela medicina higiênica¹⁷⁸ como compensação face à perda que a figura do homem, no interior da família patriarcal urbana de hábitos burgueses, teve em relação ao antigo poder patriarcal do mando. A mulher torna-se o bem por excelência do machista a quem é arrogado o direito de concentrar sobre ela toda a carga de dominação, assegurada pelo senso de posse, e garantida pelo contrato matrimonial:

cada homem se dava ao direito de abordar a mulher do outro ao mesmo tempo em que afirmava a intocabilidade de sua própria mulher. À primeira vista, o jogo era desigual. Mas [...] Considerado em conjunto, o ritual “machista” era perfeitamente equilibrado, pelo fato de que toda mulher abordável era, em princípio, propriedade de um outro homem, provavelmente também “machista”¹⁷⁹.

Como vimos, a ação de Palha se torna possível por meio da contradição do código machista, cujo sustentáculo vem a ser a própria mulher. Da mulher, espera-se a dupla função de ser “abordável”, mas, ao mesmo tempo, não ceder à abordagem, de ser e não ser objeto ao mesmo tempo, mantendo a honra e a dignidade do código matrimonial que a coloca como propriedade privada do marido. Equilibrando-se nas instabilidades e contradições dessas prerrogativas, Palha e Sofia operam sua autoinstrumentalização.

De outra parte, Machado de Assis enraíza ainda o pormenor da psicologia de Cristiano Palha em um arquétipo patriarcal que, atualizado nesse esquema machista da família patriarcal urbana, o torna uma das figuras psicologicamente mais singulares de sua romanesca. Ao comentar o gosto de Palha por consumir os hábitos burgueses da Corte, como frequentar os salões e seguir as modas, agregando valores simbólicos ao seu estilo de vida, o nar-

¹⁷⁸ A própria revista *A Estação* continha uma seção assinada por médicos intitulado “Hygiene”, a qual muitas vezes inicia na mesma página em que termina a colaboração literária de um Machado de Assis, por exemplo. Seria interessante estudar as recomendações dessa seção para suas leitoras. Agradeço a observação sobre tal seção à minha colega Bruna Nunes.

¹⁷⁹ COSTA, 1999, p. 254.

rador mobiliza uma referência que liga o consumo desses hábitos a um traço de personalidade singular:

la muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia muito, - mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa espécie de vaidade impudica; decotava a mulher sempre que podia, e até quando não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares. **Era assim um rei Candaules, mais restrito por um lado, e, por outro, mais público**¹⁸⁰.

A comparação de Palha a Candaules, que reinou na Lídia aproximadamente no século VIII a.C., remete ao episódio da *perda da soberania* deste rei, narrado nas *Histórias* de Heródoto. Heródoto apresenta Candaules como um amante apaixonado por “sua própria esposa, e de tal modo que ele a considerava a mulher mais justa de todas”¹⁸¹. O rei possuía ainda o maior apreço por Giges, um de seus guardas, com quem gostava de conversar muito, sobretudo sobre essa paixão por sua própria esposa, sobre como a considerava positivamente a mais bela de todas as mulheres. Mas para o rei Candaules, não importava o quanto referisse as qualidades da rainha a Giges, ele achava que o outro só as reconheceria verdadeiramente se convencido por seus próprios olhos, por isso, Candaules propõe a Giges que a observasse nua. Giges fica horrorizado com a proposta e tenta dissuadir o rei pelos seguintes argumentos:

mestre, que coisa terrível a se dizer – que eu olhe para minha própria senhora nua! ‘Uma mulher sem roupas está também sem vergonha.’ Há muito, regras de propriedade foram descobertas por homens, leis que devem ser tomadas à risca. Dentre essas leis está esta: que um homem olhe pelo seu. Eu creio em ti – ela é a mais bela de todas as mulheres! – e eu lhe imploro: não me peça para fazer algo tão contrário aos costumes de nossa terra.¹⁸²

¹⁸⁰ QB1V, cap. XXXIV, negrito meu. Na versão do romance em livro, Machado fez as seguintes alterações: “Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares.” ASSIS, 2009, negrito meu.

¹⁸¹ Optei por utilizar a seguinte referência, pois foi a versão do texto de Heródoto mais recente e revisada, segundo o original em grego, que encontrei na biblioteca de Yale. Tradução minha de HERODOTUS. **The essential Herodotus, translation, introduction, and annotations by William A. Johnson**. New York, NY: Oxford University Press, 2017, p. 7: “fell passionately in love with his own wife, and so much so that he considered his wife much the fairest woman of them all”

¹⁸² Tradução minha de HERODOTUS, 2017, p. 8 “master, what a terrible thing to say – that I look upon my own mistress naked! ‘A woman without clothes is also without shame.’ Long ago rules of propriety were discovered by men, rules that must be taken to heart. Among these rules is this: that a man look to his own. I believe you – she is the most beautiful of all women! – and I beg you: don’t ask me to do something so against the customs of our land”.

Giges apela para duas regras fundamentais contra as quais o rei atenta ao fazer tal proposta. Uma, contra os costumes da terra, sobre o que Heródoto precisa adicionar o comentário: “Entre os Lídios, e de fato entre quase todos os povos estrangeiros, ser visto nu é uma profunda desgraça mesmo para um homem”¹⁸³, de modo que o rei estaria arquitetando uma grande ofensa contra o código moral observado por todos, uma ofensa que desgraça *até mesmo os homens*. A outra regra desatendida pelo rei não precisa ser comentada por Heródoto: homens sábios há muito advertem que cada um deve olhar pelo que é seu, e, sendo a mulher propriedade de um outro homem, no caso um marido que é também o rei, não cabe a ele, Giges, olhar para uma propriedade que não é sua¹⁸⁴. Mas Candaules assegura a Giges que, com tal proposta, não está testando a probidade nem dele, nem de sua esposa, acrescentando que dela não pode advir nenhum mal. Sem conseguir dissuadi-lo, Giges consente e, naquela noite, orientado por um estratagema do rei, espia a rainha nua. No entanto, a rainha o vê quando ele saía do quarto, momento em que ela “compreendeu então o que seu marido fizera; e ainda assim ela nem gritou de vergonha ou sequer deu qualquer indicação de que sabia. Pois ela tinha resolvido se vingar de Candules. [...] Por um certo tempo, então, ela nada revelou e manteve-se tranquila”¹⁸⁵. A arguta rainha conhece bem a “vaidade singular” do marido a ponto de compreender que ele tinha arquitetado a grande ofensa, diante do que, ela ainda se controla emocionalmente, uma vez que disso dependia para poder se vingar. O ato que daí decorre é ainda surpreendente, pois no dia seguinte ela chama Giges e o obriga a tomar uma das opções que lhe dá:

Giges, eu estou te dando uma chance. Há agora dois caminhos abertos a você e você pode escolher qual deles você quiser. Ou matar Candaules e me tomar como sua esposa e Lídia como seu reino, ou, para te fazer parar de obedecer Candaules em tudo e ver aquilo que você não deveria, você morrerá imediatamente. Um de

¹⁸³ Tradução minha de HERODOTUS, 2017, p. 8 “Among the Lydians, and indeed among almost all foreign peoples, it is a deep disgrace for even a man to be seen naked”.

¹⁸⁴ Lei moral similar àquela dos dez mandamentos do livro do Êxodo em que se condena a cobiça às propriedades do próximo, dentre as quais sua mulher.

¹⁸⁵ Tradução minha de HERODOTUS, 2017, p. 8: “understood then what her husband had done; and yet she neither cried out in her shame nor gave any indication that she knew. For she had resolved to take vengeance on Candaules. [...] For the time being, then, she revealed nothing and held her peace”.

vocês deve morrer: ou ele, que planejou isso, ou você, que me olhou nua e agiu contra os costumes de nossa terra.¹⁸⁶

Mais do que Giges, a mulher é ferrenha observadora das leis morais de sua terra. Sua vingança transcende a ofensa pessoal/privada, pois reclama um atentado contra as regras da terra, as quais ela compreende de modo muito particular, pois conhece igualmente seu estatuto de propriedade, e sabe que para que sua vingança tenha efetividade, precisa agir tomando isso em consideração. Como ser que é considerado propriedade de outro, e por tanto, coisa, ela projeta e executa a vingança usando e observando o poder que só pode ser investido por um homem. Sua ação é a de delegar a ação a um homem, que, por suas prerrogativas, seria capaz de tomar o poder. Assim, paradoxalmente, a rainha ao mesmo tempo age, transgredindo sua condição de coisa, mas precisa se submeter, no momento seguinte, ao poder patriarcal que a subsume. Também paradoxalmente, ela, mesmo em seu estatuto de coisa e agindo para delegar a ação a outro, se reinscreve na ordem humana pela vingança que reclama seu direito à moralidade. Giges obedece à rainha, escolhendo matar o rei e tornar-se o novo soberano, ao tomar ela e o reino para si.

A história do rei Candaules é fascinante sobretudo em dois de seus elementos imprevisíveis, ou seja, naquilo que escapa ao estreito funcionamento da lógica da possessibilidade. O primeiro se assenta na subversão da expectativa de Candaules de que “nenhum mal virá dela para você [Giges]”¹⁸⁷. Por que a mulher é, do ponto de vista do senhor, *res*, objeto de posse, o rei é incapaz de conceber que a rainha abra um espaço de agência, que vem a ser justamente o fator a transformar o curso da história, o fator que define a perda de sua soberania. O segundo elemento é que, mesmo sendo um sujeito investido de poder, não apenas do poder soberano, mas no caso, investido do poder de ter outro ser humano por sua propriedade, extensão de seus bens, o rei Candaules apresenta uma vaidade singular, uma fixação desmedida que

¹⁸⁶ Tradução minha de HERODOTUS, 2017, p. 9: “Gyges, I am giving you a choice. There are now two paths open to you and you can take whichever you wish. Either kill Candaules and take me as your wife and Lydia as your kingdom, or, to stop you from obeying Candaules in everything and seeing what you shouldn’t, you will die at once. One of you must die: either he who contrived this, or you, who looked on me naked and acted against the customs of our land”.

¹⁸⁷ Tradução minha de HERODOTUS, 2017, p. 7: “no harm will come to you [Giges] from her”.

reside na necessidade do olhar e da validação de outro homem sobre o valor de sua mulher, da mulher enquanto coisa sua.

A vaidade singular de Palha é mais *restrita* quanto à exposição do corpo de sua mulher, mas mais *pública* que a do rei Candaules, obcecado, em particular, pelo olhar de Giges. A relação entre publicidade e corpo é fundamental para se compreender essa forma moderna de estruturação do desejo pelo regime perverso da posse. Outra “mulher de salão” de Machado de Assis, a Maria Olímpia do conto “Senhora do Galvão”, de 1884, mostra o modo como o escritor percebia o papel social se inscrevendo profundamente na subjetividade das mulheres. O conto apresenta um deslocamento de conflito em relação ao que seria o nervo da situação dramática. Ao invés de colocar em primeiro plano o drama de Maria Olímpia *enquanto esposa cujo marido estava tendo um relacionamento adúltero* com sua amiga Ipiranga, Machado faz emergir como conflito a posição da mulher em relação à admiração pública.

Em artigo dedicado a analisar o modo como o vestuário e a aparência estruturam o comportamento da protagonista desse conto, Bruna Nunes¹⁸⁸ demonstra como a moda se configurava para a mulher como um dos poucos espaços de agência e protagonismo, uma das poucas formas socialmente aceitas para expressar sua individualidade por meio de relações de pertencimento. Através dos elementos do vestuário, a mulher constituía-se no âmbito público, tinha seus signos de poder validados, tornando-se alvo da admiração pública. A relação com esse olhar público estrutura a afetividade de Maria Olímpia de tal sorte que ela “achava na vida exterior [...] a sensação de uma grande carícia pública [...] a sua maneira de ser amada”¹⁸⁹. Maria Olímpia escolhe ignorar a infidelidade conjugal do marido bem como a traição da amiga, pois não é a honra de esposa, contraparte privada do marido, que move seus afetos. Seu ego só é ferido brutalmente quando a amiga Ipiranga recebe mais admiração pública do que ela ao portar uma tiara de diamantes há muito de-

¹⁸⁸ NUNES, Bruna da Silva. Os trajes de Maria Olímpia: moda e admiração pública em “A senhora do Galvão”. In: **Machado Assis em Linha**, São Paulo, v. 10, n. 20, p. 75-92, Abr., 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212017000100075&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 20 de outubro de 2017.

¹⁸⁹ ASSIS, 2008c, p. 438.

sejada por Maria Olímpia. Com a tiara, Ipiranga a destitui do objeto que faz a ponte entre a possibilidade de seu gozo e o gozar. Ao portar esse objeto metonímico do desejo, Ipiranga destitui a senhora do Galvão de seu gozo real, daquilo que permite sua maneira de ser amada, o que se configura para ela a verdadeira traição.

Como apontado por Nunes, o conto mostra como Maria Olímpia centra sua satisfação afetiva, seu senso de realização pessoal e mesmo sua subjetivação, em elementos voltados para seu reconhecimento público, e não para o que a determina como esposa. Mas seu modo de se vingar da amiga, de “humilhá-la bem” é recorrer ao signo do adultério, dizendo a ela no baile, um espaço de sociabilidade entre o público e o privado: “Ipiranga, você está hoje uma viúva deliciosa... Vem seduzir mais algum marido?”¹⁹⁰. Maria Olímpia recorre à sua posição legítima de esposa assegurada pelo contrato matrimonial, fundamento do código moral daquela sociedade, como o recurso soberano de máximo reconhecimento do papel da mulher no âmbito público. O conto encena, por outros meios, a questão da *publicação* da mulher, escrutinando esse intrincado jogo em que, embora a afetividade da mulher de salão fosse movida pelo reconhecimento público, a legitimidade de seu papel social dependia do contrato matrimonial.

Na lacônica história do rei Candaules, a mulher se desimplica do circuito triangular, não consentindo que a “vaidade singular” do marido, nos termos de Machado, se sobreponha à lei moral estabelecida. Na atualização moderna dessa vaidade singular, Sofia vai se habituar a extrair um gozo próprio sobre essa estrutura triangular de objetificação: “façamos justiça à nossa dama”, diz o narrador do *Quincas Borba*, “A princípio, cedeu sem vontade aos desejos do marido; mas tais foram as admirações colhidas, e a tal ponto o uso acomoda a gente às circunstâncias, que ela acabou gostando de ser vista, muito vista, para recreio e estímulo dos outros. Não a fazemos mais santa do que é, nem menos”¹⁹¹. Sofia aprende, ela também, a operar por meio de uma relação perversa com a lei, afirmando e negando a ordem moral ancorada no con-

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ QBIV, cap. XXIV.

trato sexual do matrimônio, afirmando e negando seu estatuto de indivíduo, com a propriedade de sua pessoa, e ao mesmo tempo, de coisa possuída, conforme a situação sobre ventos favoráveis às suas próprias fantasia de poder. Sofia conhece e aprende a manejar o senso de propriedade que orienta a *subjetividade possessiva* do marido em relação a ela. Dentro de uma estrutura de poder paradoxalmente tão estreita e tão frágil, resta-lhe a arte da dissimulação e da manipulação. Mais de um trecho do romance expõe essa dinâmica em que Sofia se confirma para Palha como sua propriedade, mas subverte esse estatuto, como se piscasse para o leitor. A título de exemplo, vejamos os efeitos do longo olhar de admiração em que o marido de D. Fernanda a envolveu, num certo dia:

Em verdade, estava nos seus melhores dias; o vestido que trazia sublinhava admiravelmente a gentileza do busto, o estreito da cintura e o relevo delicado das cadeiras; - era *foulard*, cor de palha.

- Cor de *palha*, acentuou Sofia rindo, quando D. Fernanda o elogiou, pouco depois de entrar. Cor de *palha*, como uma lembrança deste senhor.

Não é fácil dissimular o prazer da lisonja; o marido sorriu cheio de agradecimento, procurando ler nos olhos dos outros o efeito daquela prova minuciosa de amor. Teófilo elogiou também o vestido, mas era ainda menos fácil contemplá-lo sem contemplar também o corpo da dona; dali os olhos compridos que lhe deitou, sem concupiscência, é certo, e quase sem reincidência. Pois esse incidente da véspera, um gesto sem convite, uma admiração sem desejo, veio meter-se de permeio agora, quando Sofia cuidava na maldade da outra¹⁹².

A prova de amor de Sofia – assim Palha a enxerga e deseja que os outros também a reconheçam – é uma prova cheia de ambiguidade: do ponto de vista que os contratos querem, é a confirmação de uma sujeição total de seu corpo e desejo ao esposo, do ponto de vista de seu desejo, isso contrasta maravilhosamente com a condição para ser desejada. Observe-se a posição do narrador adiante, em relação ao desejo de Sofia: ele faz as vezes de um tradutor, para a ordem simbólica da linguagem, de um desejo que a personagem sente vivamente no corpo, a percorrer-lhe cada fibra do corpo; um tradutor literal, no sentido de que ele busca apenas “descrever” o que seria esse desejo, sem acoplar a isso um julgamento moral. Sofia não encontra na linguagem um modo de reconhecer o desejo, sequer um nome que o engolfe. Seu desejo

¹⁹² Ibid., cap. CLIX, itálico do autor.

é figurado, assim, como uma grande massa *confusa e incoercível*, uma voracidade por amar, amar, amar – a qualquer um:

Carlos Maria, Teófilo... Outros nomes relampejavam no céu daquela possibilidade, como ficou expresso no cap. CLIV [...]. Vieram todos esses nomes, com os próprios sujeitos correspondentes, e até vieram sujeitos sem nomes, - os adventícios e ignorados, [...]. Por que não reteve um de tantos nomes elegantes, e até egrégios? **Essa pergunta sem palavras correu-lhe assim muitas vezes, pelas veias, pelos nervos, pelo cérebro**, sem outra resposta mais que a agitação e a curiosidade. A disposição latente, - nativa ou adquirida, - era agora vontade imperiosa. [...] Tendo recordado muitos deles, e os seus nomes e as suas figuras, perdia-os a todos para ver somente **uma grande massa confusa, incoercível**. Não tinha agora mais que um desejo sem eleição, uma curiosidade sem designada pessoa. **Queria amar, amar, amar**. Tanto melhor se fosse ao melhor dos homens; mas, o mais insignificante deles, o mais banal ou vão, era ainda assim um homem, - tão legítimo como outro qualquer, uma vez que lhe viesse dar a mão no meio da sala, onde Carlos Maria a deixara sem parceiro¹⁹³.

No intrincado expediente de sobredeterminações do romance, Machado dissecou a economia afetiva do casal em triangulações fundadas nas representações do desejo de Sofia. De um lado, a potência erótica da mulher é instrumentalizada para a ascensão do casal, expondo os moldes das relações geridas pela lógica contratual do matrimônio; de outro lado, quando a triangulação se repetir fora do esquema utilitário para o capital e fora da gerência do contrato de matrimônio, essa potência erótica se insinuará em vias mais além daquelas dos esquemas previstos e validados socialmente, expondo as fissuras abertas pela indeterminação do desejo nas estruturas de determinação do indivíduo como forma de subjetivação.

Gramáticas da dominação: do proprietário impróprio e do indomável domado

Se Sofia, a astuta mulher de salão, e Cristiano Palha, o patriarca urbano moderno, podem ser identificados na precisão e eficiência de traços típicos,

¹⁹³ Ibid., cap. CLXI, negrito meu.

eles, ao mesmo tempo, são construídos em uma pormenorização psicológica tal que os singulariza, de modo a transcender sua mera condição típica. A partir desse substrato, ambas as personagens colocam a noção da posse tanto nos termos de uma dominação sexual patriarcal quanto do processo de avanço do capitalismo naquela sociedade. Algo parecido ocorre com Rubião, cuja particularidade psíquica vem a ser uma força de organização do romance, pois seu processo de enlouquecimento é um fio condutor da narrativa. Do ponto de vista do típico, ele traz o importante “detalhe” de sua total falta de eficácia em encarnar o tipo do proprietário capitalista. Na primeira versão do *Quincas Borba* seus marcadores sociais são definidos com mais clareza. Primeiramente, ele é caracterizado como uma variação do provinciano ingênuo, homem branco e livre, parte da arraia miúda e obscura, que vive às margens do poder. Ele tem “a ambição do dinheiro” embora vivesse do ofício de ensinar meninos por não ter logrado posição melhor na política, e o fazia para “comer alguma coisa, e morrer em alguma parte”¹⁹⁴. Desde seus gestos mais miúdos de proto arrivista, ainda como enfermeiro do Quincas Borba em Minas, aos cuidados de quem se dedica na esperança de um pequeno legado, sua personalidade é oscilante e maleável. Especialmente na primeira versão do romance, Machado se dedicou a construir os elementos de caução do modo como ele vem a se relacionar com os sucessos do por vir: uma imaginação facilmente deslumbrada, um racionalismo (ou calculismo) frouxo; certa afetividade ainda capaz de compaixão para com os “vencidos”¹⁹⁵. A partir de substratos morais como esses, entende-se como Rubião virá a abraçar a fantasia de se tornar deputado e de ser um “capitalista”, centrado apenas no lastro fetichista de sua riqueza, e não em um *ethos* (nota-se que “capitalista”, no

¹⁹⁴ Ibid., cap. III.

¹⁹⁵ Considero o melancólico tédio que se abate sobre Rubião na vida luxuosa da Corte, em contraste com as saudades que sente da vida “obscura” e parca em Minas; seu olhar enternecido para os subúrbios cariocas e seus habitantes singelos; o protesto em favor da “opinião do vencido” quando Quincas Borba lhe explica o Humanitismo (apenas na versão em livro); o tratamento digno e simpático que continua dispensando ao pobre major Siqueira e sua filha Tonica; os gestos de ajuda e compaixão que estende ao amigo-parasita Freitas e ao menino Deolindo que seria atropelado na rua. Na primeira versão, ao longo dos capítulos CV a CVIII, havia também um episódio em que Rubião fizera de tudo para ajudar a um velho, vítima de violência policial arbitrária. Nesses episódios de heroísmo de Rubião, no entanto, há uma corrosão moral de seus gestos, pois não se configuram, ao final, desinteressados de todo, uma vez que Rubião se regozija com as admirações que pode angariar em função deles, capitalizando o que seria a típica boa ação cristã desinteressada para a construção de sua figura pública.

romance, fica sendo termo para referir aquele que detém muito capital na forma de dinheiro e bens, não necessariamente os meios de produção). Assim, na famosa cena de abertura do romance, que na primeira versão vem logo após sua decisão de ir gozar na Corte a fortuna herdada do Quincas Borba, Rubião está bem-posto à janela de uma linda casa na praia do Botafogo, fruindo um sentimento que lhe é mui novo e particular:

Há um ano [1868] que era ele? Professor. Que é ele agora? **Proprietário**. Não há duvida 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**¹⁹⁶.

Uma noção nevrálgica do romance, sobretudo na primeira versão, é justamente esse derramamento da sensação de propriedade, *particularmente própria aos homens*, que abarca o mundo das coisas e o mundo natural, e acha entre esses extremos a propriedade sobre outras pessoas, escravizadas e esposadas. A primeira versão do romance enfatiza isso ainda mais pelo contraste psicológico do salto abrupto do professor ao proprietário, e em uma oscilação constante dos afetos de Rubião entorno da vida passada e da condição do presente, que ele domina precariamente. Na verdade, é como se a sensação de propriedade dominasse Rubião, pois, de sua parte, ele nunca domina a linguagem do capital, assim como não domina outros “dialetos” da dominação, fluentes na Corte. Na primeira versão, as visitas de Rubião à empresa de importação na qual ele tem parte como sócio são bem mais detalhadas, de modo a explicitar esse contraste entre a pura sensação de propriedade e seu alheamento prático em relação ao mundo em que o capital toma concretude, mundo dominado pelo Palha. Nas conversas com o sócio, Rubião empregava “palavras que não eram de uso mercantil” às quais sequer chegava a dar “aquele tom próprio, já não digo do ofício, mas do interesse”, “Rubião não

¹⁹⁶ Ibid., cap. XX, negrito meu. Na versão em livro (ASSIS, 2009), capítulo I: “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”.

podia compreender os algarismos do Palha, cálculos de lucros, tabelas de preço, direitos da alfândega, nada; mas, a linguagem falada supria a escrita. Palha dizia cousas extraordinárias e aconselhava ao amigo que aproveitasse a ocasião para pôr o dinheiro a caminho, multiplicá-lo”¹⁹⁷. Assim, Rubião vive imerso no gozo da ordem do puro fetiche das mercadorias e da forma dinheiro.

Segundo Sidney Chalhoub¹⁹⁸, para compreender a visão de Machado sobre seu tempo, seria importante considerar como marco da década de 1870, ao lado da chegada das ciências, também a sua abertura com a Lei do Ventre Livre e o que ela significou em termos de mudança política para a sociedade brasileira. Chalhoub considera essa lei como o ponto de chegada de uma crise política que levou à falência do paternalismo, entendido pelo historiador como a política de domínio formulada a partir da relação de subordinação imposta por senhores a escravos e dependentes. Do ponto de vista dos dominantes, o paternalismo se sustenta na ideia da inviolabilidade da vontade senhoril, à qual trabalhadores e subordinados poderiam apenas se submeter, apenas refletindo os valores e a própria vontade do dominante. Essa descrição, salienta Chalhoub, compreende o mundo tal como idealizado pelos senhores de escravos, portanto, trata-se não de uma descrição total das formas de relação social, mas de uma ideologia parcial, ainda que hegemônica, sobretudo antes da referida lei. Para Chalhoub, a Lei do Ventre Livre explicitou três dilemas cruciais para o início da derrocada do escravismo: a disputa entre direito à liberdade e defesa da propriedade privada; o abalo à política de domínio sustentada na prerrogativa da alforria como exclusiva ao senhor, ao criar vias institucionais para obter a alforria independentemente do consentimento senhoril; e a mudança na atitude de escravizados em relação à luta pela liberdade. Sobretudo, a aprovação dessa lei foi um passo decisivo na luta para submeter o poder privado dos senhores ao domínio público, erodindo a ideologia paternalista que – ao lado da violência física direta – por séculos garantira o controle social na escravidão.

¹⁹⁷ QB1V, cap LXIX.

¹⁹⁸ CHALHOUB, 2003, p. 96.

A noção de propriedade, portanto, articula historicamente o último reduto de poder incontestado em relação à posição do senhor de escravos. *Quincas Borba* se passa no ápice da crise que levou à derrocada desse poder incontestado, e é escrito, por sua vez, no momento em que tal tipo de propriedade foi oficialmente extinta, com a Lei Áurea de 1888. Machado, tanto na primeira redação pública, como na reescrita do *Quincas Borba*, pontuou os influxos do poder em torno da noção de propriedade. Na primeira versão, já passada a Abolição, em janeiro de 1890, ele incrustou no *Quincas Borba* o contozinho sarcástico atribuído ao padre Chagas sobre o ébrio que pede licença à dona da choupana para acender seu charuto no incêndio de sua propriedade, em que o narrador amarra muitos dos sentidos discutidos até aqui:

O padre que me contou isto certamente emendou o texto original; não é preciso estar embriagado para acender um charuto nas misérias alheias. Bom padre Chagas! - Chamava-se Chagas. - Padre mais que bom, que assim me incutiste por muitos anos essa ideia consoladora, de que ninguém, em seu juízo, **faz render o mal dos outros**; não contando o respeito que aquele bêbado tinha ao **princípio da propriedade** - a ponto de não acender o charuto sem pedir licença à dona das ruínas. Tudo ideias consoladoras. Bom padre Chagas! ¹⁹⁹.

Embora a propriedade de bens seja aquela a que a anedota se refere em primeiro plano, enquanto propriedade capitalista sob a forma do bem privado, a principal noção de propriedade em questão, tanto na época em que se passa o enredo, quanto na época em que Machado publica esse trecho, é sem dúvidas a propriedade do senhor sobre o escravo. Mas até mesmo a propriedade em torno da qual se fixa o contrato do casamento, ou seja, a propriedade do homem sobre o ser da mulher, aparece nas franjas da anedota, pois o casamento é o gatilho para sua entrada no romance, uma vez que o narrador traz a baila tal anedota para exemplificar como se pode “fazer render o mau”, *lucrar* com uma catástrofe, máxima dá enquadramento ao casamento de Maria Benedita e Carlos Maria, considerado um lucro advindo da catástrofe da epidemia nas Alagoas. Não falta nem a ideia defendida no interior do Humanitismo de que “as catástrofes são úteis, e até necessárias”, do que, se-

¹⁹⁹ QBIV, cap. CXVII, negrito meu, notar o termo financeiro “fazer render”.

gundo o narrador “os exemplos históricos são tais e tantos, que encheriam o resto do livro, sem proveito para o leitor, *que os sabe de cor*”²⁰⁰.

Na reescrita do *Quincas Borba*, Machado acrescenta um ponto importante na conversa travada entre Cristiano Palha e Rubião, em seu primeiro encontro na estrada de ferro, demonstrando a percepção dos personagens sobre a noção mais candente de propriedade. Palha se mostra um defensor contumaz da propriedade, seja ela qual for; já Rubião se mostra um tanto leniente em relação a seu direito de proprietário:

Da lavoura passaram ao gado, à escravatura e à política. Cristiano Palha maldisse o governo, que introduzira na fala do trono uma palavra relativa à propriedade servil; mas, com grande espanto seu, Rubião não acudiu à indignação. Era plano deste vender os escravos que o testador lhe deixara, exceto um pajem; se alguma coisa perdesse, o resto da herança cobriria o desfalque. Demais, a fala do trono, que ele também lera, mandava respeitar a propriedade atual. Que lhe importavam escravos futuros, se os não compraria? O pajem ia ser forro, logo que ele entrasse na posse dos bens. Palha desconversou, e passou à política, às câmaras, à guerra do Paraguai, tudo assuntos gerais, ao que Rubião atendia, mais ou menos²⁰¹.

Rubião, como recém afeiçoado à ideia de propriedade trazida pela herança, não demonstra grande apego às suas próprias (novas) prerrogativas. Ele não apresenta qualquer ambição de multiplicar seu capital a partir daquilo que, nos termos da Fala do Trono referida por Palha, era “nossa primeira indústria – a agricultura”. Antes de a Lei do Ventre Livre vir lhe submeter o poder soberano sobre o futuro do seu bom pajem, Rubião, com a benevolência típica do paternalismo, pretende fazer uso “civilizado” de seu poder de senhor, e conceder a alforria.

Observando-se as relações interpessoais do *Quincas Borba* no enquadramento discutido até aqui, devo acrescentar que a noção de propriedade presente no romance cumula, ainda, com vigor, dois outros sentidos estratégicos da dominação social (sendo um deles pouco esmiuçado pela fortuna crítica): a propriedade privada do capital e a propriedade do homem sobre o corpo da mulher e sua afetividade através do contrato matrimonial.

²⁰⁰ Ibid., itálico meu para essa provocação/imputação ao leitor.

²⁰¹ ASSIS, 2009, cap. XXI.

A crise do poder paternalista estava na ordem do dia. A crise do poder patriarcal estava na ordem ínfima. Machado de Assis, como um meticuloso observador das coisas “ínfimas” e “íntimas”, com esse romance, elabora um problema que vai atingir grande vulto no *Dom Casmurro*. Trata-se do escrutínio e crítica devastadora a uma dessas políticas de domínio, de crueldades mais difusas e menos públicas: a subordinação das mulheres aos homens, concentrada na relação contratual a partir da qual mulheres e homens atuam nos papéis de esposa e marido. Trata-se de uma política de constantes crises internas, mas cuja contestação na arena pública era bem menos notória. De forma análoga ao paternalismo nutrido pela relação senhor-escravo, o patriarcalismo nutrido pelo contrato do matrimônio se sustentava na *frágil ideia de inviolabilidade da vontade do marido e de sua posse sobre a mulher* – do que o modo como Palha encara Sofia é o exemplo máximo. Ele a enxerga como total e absolutamente subordinada a ele, como coisa sua, inclusive na ordem do desejo e da subjetivação, muito embora já na desgrenhada cena da alcova Sofia conteste, a princípio, o modo como gestavam sua relação com Rubião, e apesar de o romance ser uma constante exposição da insubordinação do desejo de Sofia, da sua condição de pessoa humana e moral desejante, ao arrepio de tantas repressões de ordem social e de sua própria autorepressão.

Como analisado anteriormente por meio do episódio do jardim em Santa Tereza, a primeira relação amorosa triangular posta no romance, entre Rubião, Sofia e Palha decorre sob a ingerência do marido. Já uma segunda triangulação vai se dar completamente apartada de qualquer ingerência sua e pegará Sofia no contrapé da dominação de si e do outro. Ela será cortejada por Carlos Maria, “a primeira figura do salão” nas palavras do Palha. Ao contrário da demonstração de dignidade, e de submissão ao acordo matrimonial monogâmico afrontado pela investida de Rubião naquele episódio, o galanteio de Carlos Maria será devidamente escondido por Sofia. Sem ao menos desconfiar da paixão que sua mulher chega a nutrir pelo narciso, Palha se “orgulh[a] de ver que [Carlos Maria] se ocupara tanto tempo com ela [...] mirando-se no colo da mulher, e circulando depois os olhos pela sala, **com uma**

expressão de posse e domínio²⁰². Como visto naquele flagrante do olhar comprido que o marido de sua amiga lhe deitou, aqui, novamente, o mesmo gesto que alimenta a vaidade do marido, é também, à revelia dele, o que energiza as paixões que Sofia desperta e que nela são despertadas.

A declaração de amor de Carlos Maria, contudo, não poderia ser considerada mais do que uma troça ladina de quem se regozija em ver a confusão vaidosa da dama em se saber amado pela “primeira figura do salão”. Sem maiores consequências para ele do que uma descarnada má consciência por ter feito papel de mentiroso, para Sofia, contudo, o galanteio reverberará profundamente, deslocando seu desejo erótico para mares nunca dantes navegados. O galanteio insufla as velas de seu desejo para searas inutilizáveis e até perigosas para a ordem contratual do matrimônio e para os negócios do marido, diante do que sua potência erótica se comprimia a funções determinadas e utilitárias. Esse segundo triângulo, na verdade, vai se configurar apenas imaginariamente para Sofia e Rubião; já o Palha permanecerá alheio a ele. Rubião é quem passará a “disputar” o amor de Sofia, em suas fantasias, com o “concorrente” Carlos Maria. Inesperadamente, esse despertar irá desestabilizar do domínio que Sofia acreditava ter sobre seus sentimentos em relação ao próprio Rubião. Essa situação completamente interdita do ponto de vista do matrimônio obrigará Sofia a manejar sozinha seus próprios afetos e, à medida do possível, os de Rubião.

À altura em que Sofia pisa no topo de sua escalada social, com todas as antigas relações familiares com pessoas simplórias trocadas pelas novas relações com pessoas da alta roda da Corte, lucros da Comissão das Alagoas, surge o episódio de um passeio a cavalo ao morro da Tijuca feito por Rubião e o casal. Esse episódio reescreve a peripécia dos afetos envolvidos na primeira relação triangular com diferenças importantes em relação às configurações do episódio do jardim de Santa Tereza. Diante do convite de Rubião para que dessem o passeio a cavalo sem o Palha, Sofia desliza para o interior de uma fantasia erótica e adúltera:

²⁰² QB1V, cap. LII, negrito meu.

oh! se tinha vontade de ir na manhã seguinte, com Rubião, estrada acima, bem posta no cavalo, não cismando à toa, nem poética, mas valente, fogo na cara, toda deste mundo, galopando, trotando, parando. Lá no alto, desmontaria algum tempo; tudo só, a cidade ao longe e o céu por cima. Encostada ao cavalo, penteando-lhe as crinas com os dedos, ouviria Rubião louvar-lhe a afoiteza e o garbo... Chegou a sentir um beijo na nuca... Estremeceu; tinha as faces encarnadas. [...] a imaginação de Sofia era agora um corcel brioso e petulante, capaz de galgar morros e desbravar matos. [o corcel] Traz a ideia do ímpeto, do sangue, da disparada, ao mesmo tempo que a da serenidade com que torna ao caminho reto [...] o corcel tornara fatigado da carreira, e deixou-se estar sonolento na cavalariça. Sofia era já outra; passara a vertigem da corrida, o ardor sonhado, o imaginado gesto de galgar com ele a estrada da Tijuca²⁰³.

Assim chegamos a essa surpreendente vontade que começa a pulsar na personagem por meio de fantasias e devaneios. Da repulsa que sentia pela simples ideia de contato corporal com Rubião, Sofia, na ausência da possibilidade de concretizar o adultério com Carlos Maria – que jamais voltará a cortejá-la e ainda vai se casar com sua prima da roça –, passa a produzir devaneios e fantasias a partir das fantasias amorosas do próprio Rubião. Essa virada se articula também em função da dupla personalidade audaciosa que Rubião começa a apresentar, alienando de si a personalidade de inseguro e tímido matuto e assumindo a de Imperador Napoleão III, uma compensação imaginária em prol da posse de uma posição de poder supremo, que permite uma realização imediata dos desejos, e dissolva magicamente os conflitos. A partir dela, Rubião vai produzir fantasias luxuosas e aristocráticas de sua louca paixão por Sofia que “Crendo-se autora do mal, perdoava-lho; a ideia de ter sido amada até à loucura, sagrava-lhe o homem”²⁰⁴. Sofia passa a viver oscilações em relação ao que sente por Rubião, em relação, mais precisamente, ao que ele representa enquanto possibilidade de realização de um desejo gorado – o que fica evidente em outra alucinação. Ao observar duas rosas de seu jardim, Sofia as escuta travando um vivo debate – projetava nas rosas o debate mental que ia travando consigo mesma, em sua mente, chegando à seguinte hipótese: “[Rubião] diz alguma coisa, e di-la desde muito, sem desaprendê-la, nem trocá-la; é firme, esquece a dor, crê na esperança. [...] Se hás de amar a alguém, fora do matrimônio, ama-o a ele, que te ama e é discre-

²⁰³ Ibid., cap. CXXXIX a CXLI.

²⁰⁴ Ibid., cap. CLVII (ii).

to”²⁰⁵. A vontade pelo adultério fica assim reconhecida e traduzida pelo narrador em todas as letras, porém sem ser concretizada.

O passeio à sós com Rubião é obviamente declinado por Sofia, mas no final de semana seguinte ele finalmente se realiza com a presença do Palha. Esse episódio deslinda o curto-circuito de contradições e perversões que organiza a relação interpessoal dessas personagens pelos pontos nodais do sentido da dominação e da posse. Ao longo do passeio, Palha goza o senso de posse sobre a mulher através do olhar do próprio Rubião, que o valida. A queda do cavalo que Sofia virá a sofrer tem um sentido simbólico de demarcação da perda de soberania e domínio sobre o desejo. A queda faz aparecer a nudez do corpo da mulher em sentido inutilizável, pois Sofia envergonha-se grandemente com a possibilidade de ter mostrado, a revelia de sua vontade, alguma parte não “publicável” de seu corpo. No sentido do código moral do contrato do matrimônio, o gesto do olhar para o corpo da mulher em sua intimidade privada, equivale à infração contra a propriedade privada de um homem/marido, exatamente o modo como Palha vai figurar para si o ocorrido.

Esses inúmeros flagrantes do imaginário são fundamentais na corrosão que Machado vai infundir na ilusão de validade das figuras do contrato de trocas recíprocas e possessivas do matrimônio, tal como o amor/desejo, em seus contos, corrói o valor de eternidade dos pactos de fidelidade. Em suas palavras de 1878, pela prospecção em *atos ínfimos e íntimos*, Machado dá acesso ao modo como os sujeitos operam e contradizem a gramática de sua própria dominação.

O passeio vem alguns capítulos adiante daquele primeiro convite de Rubião, diante do qual a imaginação de Sofia já lhe rendia um beijo do admirador em sua nuca. No episódio do passeio, temos o ápice da representação da personagem como figura dominadora e viril: “ficava-lhe bem o vestido de cavaleira, mormente o corpinho, tentador de justeza – o chapéu alto e máscu-

²⁰⁵ Ibid., cap. CXV (iii).

lo, e o chicote”²⁰⁶. No paralelo surdo com a história do rei Candaules, Rubião será o pivô que articula o gozo de Palha tanto no sentido prático, à medida que funciona como fonte de capital, quanto no sentido erótico-simbólico. A afinidade entre a história de Candaules e de Palha se estabelece no modo como em ambas *o homem* instaura o espaço da ação imoral e perversa, atentando contra o sistema moral em jogo e se valendo dele, ao mesmo tempo, para gozar a posição de um poder total, sem castração, que se sustenta na posse do corpo da mulher e sua afetividade. A mirada do olhar do outro homem aparece como aquilo que sustenta e valida a perversão. Na ocasião do passeio, Palha exacerba sua vaidade singular incitando mesmo uma apreciação erotizada da mulher pelo outro: “Pois digo-lhe que vai ver como se domina um cavalo”, alerta o zangão ao seu sócio, “Monta muito bem, assentiu o Palha. E depois veja aquela linha do corpo; repare no movimento gracioso com que vai jogando”²⁰⁷. O compartilhamento simbólico, pela palavra, do desejo pelo domínio e posse se desloca para o significante do cavalo uma vez mais: “Rubião ainda uma vez admirou o garbo da figura, rija, ereta, dominadora e bem falante. Um cavalo! um cavalo! meu reino por um cavalo!”²⁰⁸.

No clímax da sequência, contudo, Sofia sofre a queda. A perda de controle sobre o cavalo é simbólica a essa altura do romance, pois antecipa a condição limite em que se encontrava o domínio de Sofia sobre seu desejo. Finalmente, em seu desfecho, em função da queda, já na intimidade do casal, Palha pede para ver se Sofia se machucara, e com as saias da mulher levantadas, fica a cobiçar-lhe as pernas, e impedir que Sofia as cubra, como era sua vontade. A cena que do ponto de vista erótico hoje parece ingênua, é composta com deleite pelo narrador, e ainda que os bigodes do Palha não cheguem até onde chegaram os bigodes do primo Basílio no Paraíso, essa é talvez a página machadiana mais explícita do ponto de vista erótico. Coerente com o que vimos na crítica ao realismo de Eça, a cena não se restringe à exposição do corpo ou da sexualidade, mas parece ter sido pensada de tal modo a explorar aquilo que Machado considerava relegado pela exposição naturalista –

²⁰⁶ Ibid., cap. CXLV.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Ibid., cap. CXLVII (i).

o erotismo dentro do campo moral e relacional, com ênfase para a patológica relação de posse no interior do laço matrimonial. Palha se compraz com o pudor expressado por Sofia diante da preocupação de que Rubião a tivesse visto descomposta na queda:

Mostrava que ela era sua, **totalmente** sua; mas, por isso mesmo que **ele a possuía**, considerava que era de **grande senhor** não se afligir com a vista casual e instantânea de **um pedaço oculto do seu reino**. E sentia que o casual tivesse parado na ponta da bota. Era apenas a fronteira; as primeiras vilas do território, antes da cidade machucada pela queda, dariam ideia de uma civilização sublimada e perfeita. [...] Palha imaginava o pasmo e a inveja da única testemunha do desastre, que seriam profundos, se este fosse menos incompleto²⁰⁹.

As palavras de Machado são como fios de uma trama de metáforas que exploram a noção de posse, senhoril e domínio dentro do contrato matrimonial. Diante da mulher, que o despoja do poder absoluto e simbólico do homem-marido-patriarca no interior da nova configuração familiar urbana, Palha compensa o despojo se fiando na certeza de possuí-la *totalmente*. O corpo de Sofia é figurado pelo marido como sua propriedade privada, com cercas invioláveis e bem esticadas. Mas, como nos mostra o narrador, o imaginário de Sofia produz outra versão da história. Através da penetração em seu imaginário, Machado causará a erosão das (auto)ilusões dos contratos de sustentação das relações de indivíduos. A partir do episódio da queda do cavalo, o adultério se configura como uma ideia fixa que interpela Sofia recorrentemente.

A noção de dominação articula praticamente todas as relações interpessoais no romance. Trata-se de uma dominação no teatro de uma ordem burguesa em que a violência e a coerção pela força estão sublimadas. Nela, o domínio se exerce por alguém que se afigura como detentor do controle sobre os predicados em jogo em uma dada situação, sendo que esse lugar de predicado pode ser ocupado pelo próprio sujeito ou por um outro. Logo, esse tipo de relação envolve a projeção desses predicados como previsíveis e estáveis – já o que escapa a esse campo de determinações desestabiliza ou rompe o domínio. A relação de domínio, assim, complementa a noção de pos-

²⁰⁹ Ibid., cap. CXLVI (ii), *itálico meu*.

se, pois também aquele que possui julga dominar algo ou alguém. A partir do significante “cavalo”, Machado de Assis apresenta essa metáfora sistematicamente mobilizado no *Quincas Borba* e que dá à dominação matizes e sentidos diversos. Em um nível, há os sentidos que envolvem ações de domínio: de domar, de conduzir, de ter as rédeas sobre o animal, fixadas pala figura do cavaleiro, caracterizado pela virilidade, pelo destemor e disciplina corporal. Em outro nível, o significante é tomado como metáfora da ordem da natureza, pujante e inculta, e por extensão dos próprios impulsos e desejos, daquilo que não se origina ou que não parte de um enquadramento moral, e que, todavia, os indivíduos gostariam de apreender em tais enquadramentos. No romance muitas vezes as relações senhoriais e de propriedade também se expressam por essa metáfora, que finalmente tece um enlaçamento de sentidos em associação entre as diversas formas de poder circulantes na sociedade brasileira daquele período. Assim, esse significante é o elemento que faz os sentidos desses sistemas de referências das formas de poder se sobre-determinarem.

Pelo significante cavalo – como se verá, precisamente na função de significante – e sua extensão metafórica, Machado também constrói o momento mais atroz do romance: a cena do enforcamento público de um escravo, extrapolando, no *Quincas Borba*, o limite do decoro literário sobre a exposição do chocante, pelo que tinha recriminado Eça. A cena invade o romance por meio de uma memória análoga às configurações da memória involuntária e da memória traumática²¹⁰: Apesar de ser retoricamente construída como

²¹⁰ Utilizo aqui a ideia de memória involuntária, em contraste com a de memória voluntária, no sentido dado por Marcel Proust e pela interpretação de Walter Benjamin (1989). Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin comenta a reflexão de Proust sobre os conceitos de memória voluntária e involuntária pelo confronto de suas naturezas distintas, no que tange a dois aspectos: como se constituem e como se apresentam. A primeira é o tipo de memória sujeita à tutela do intelecto, isto é, a busca pelo passado que pode ser feita por meio da vontade consciente do sujeito; não obstante, essa memória deliberadamente evocada não acessaria o passado em sua força e potência. A partir dela, apenas elementos outrora computados pela consciência poderiam ser recuperados, de natureza informativa e bidimensional. Já a memória involuntária escapa à vontade consciente do sujeito, por isso, Benjamin destaca da formulação de Proust a centralidade do acaso e do elemento exterior ao sujeito como gatilhos disparadores da memória involuntária. A memória involuntária é formada por aquilo que penetrou no sujeito ao ultrapassá-lo em sua consciência lógica e linear. Geralmente, ela se apresenta vinculada àquilo que para a percepção humana está antes ou aquém de seu processamento racional: cheiros, sabores, sons, mesmo gestos automáticos gravados na memória corporal e que se fazem sem que sejam apercebidos. A *madelaine* de Proust,

uma casualidade pelo narrador, ela foi incrustada numa sequência decisiva do enredo: logo após o desfecho do episódio do jardim, em Santa Tereza, adiantando o nexos do gozo sádico. O surgimento de tal memória rompe o andamento linear e cronológico do enredo, ou ainda, sua concatenação lógica. Não apenas ela entra na narrativa sem um nexos de funcionalidade em relação ao enredo, como ela também permanece não integrada ao restante da narrativa, sem nenhuma função evidente. Nesse sentido, cabe ao leitor formular os nexos de sua integração à história. Ao retornar para casa, ainda tomado pela confusa excitação da declaração amorosa, Rubião está completamente absorvido por uma batalha mental entre autorecriminação e prazer. Quando se dá conta, é objeto da disputada de três cocheiros que se dispõem a levá-lo para casa. As ondas de hesitação que se chocam nele se misturam a *certas* palavras dos cocheiros (“Meu amo, entre, que o animal é bom”, “Olhe o meu cavaliinho”, “Em treze minutos está em casa”) que fazem irromper um episódio muito antigo e esquecido, em que, hesitante como no presente, Rubião se via diante da decisão de acompanhar ou não o préstito de enforcamento de um escravo:

Lá iam longos anos. Ele era então muito rapaz, e pobre. Um dia, às oito horas da manhã, saiu de casa, [...] desceu a rua do Ouvidor até a dos Ourives, não viu nem ouviu cousa nenhuma.

Na esquina da rua dos Ourives deteve-o um ajuntamento de pessoas, e um préstito singular. Um homem, judicialmente trajado, lia em voz alta um papel, a sentença. Havia mais o juiz, um padre, soldados, curiosos. Mas, as principais figuras eram dois pretos. Um deles, mediano, magro, tinha as mãos atadas, os olhos baixos, a cor fula, e levava uma corda enlaçada no pescoço; as pontas do barão iam nas mãos de outro preto. Este outro olhava para a frente e tinha a cor fixa e retinta. Sustentava com galhardia a curiosidade pública. Lido o papel, o préstito seguiu pela rua dos Ourives adiante; vinha do Aljube e ia para o largo do Moura.

Rubião naturalmente ficou impressionado. **Durante alguns segundos esteve como agora à escolha de um tilburi. Forças íntimas ofereciam-lhe o seu cavalo, umas que voltasse para trás**

que lhe desperta a intensidade do passado esquecido, é o arquétipo maior desse movimento de revelação da memória involuntária. Através desse tipo de memória, o passado retorna em uma configuração intensa: não é invocado, ele é que se apodera do sujeito no presente, irrompendo do esquecimento. O passado que vem à tona com a memória involuntária apresenta um efeito de presentificação, como se o real acontecesse de novo no agora. Por isso, na memória involuntária aninha-se um saber que até então não era sabido pela consciência. A memória involuntária guarda semelhanças estruturais com a memória do evento traumático, outro tipo de memória em que o sujeito é possuído por uma imagem do passado em sua intensidade vivida. Sobre a natureza traumática da cena, ver nota adiante.

ou descesse para ir aos seus negócios - outras que fosse ver enforçar o preto. Era tão raro ver um enforcado! Senhor, em vinte minutos está tudo findo! - Senhor, vamos tratar de outros negócios! E o nosso homem fechou os olhos, e deixou-se ir ao acaso. O acaso, em vez de levá-lo pela rua do Ouvidor abaixo até à da Quitanda, torceu-lhe o caminho pela dos Ourives, atrás do préstito. Não iria ver a execução, pensou ele; era só ver a marcha do réu, a cara do carrasco, as cerimônias... Não queria ver a execução. De quando em quando, parava tudo, chegava gente às portas e janelas, e o oficial de justiça relia a sentença. Depois, o préstito continuava a andar com a mesma solenidade. Os curiosos iam narrando o crime - um assassinato em Mata-porcos. O assassino era dado como homem frio e feroz. A notícia dessas qualidades fez bem a Rubião; deu-lhe força para encarar o réu sem delíquios de piedade. Não era já a cara do crime; o terror dissimulava a perversidade. Sem reparar, deu consigo no largo da execução. Já ali havia bastante gente. Com a que vinha formou-se multidão compacta.

"Voltemos", disse ele consigo.

Verdade é que o réu ainda não subira a força, não o matariam de relance; sempre era tempo de fugir. E, dado que ficasse, por que não fecharia os olhos, como fez certo Alípio diante do espetáculo das feras? Note-se bem que Rubião nada sabia desse tal rapaz antigo; ignorava, não só que fechara os olhos, mas também que os abrisse logo depois, devagarinho e curioso...²¹¹

A relação do acaso com a irrupção dessa memória é ambígua. Por necessidade, para resolver certos "negócios", Rubião em uma manhã qualquer, sai para as ruas do coração do Império brasileiro, por volta de 1850, quando o tráfico era recém proibido e não havia uma demanda socialmente organizada pelo fim da escravidão no Brasil. As ruas, espaço público por excelência, trazem-lhe "casualmente" a singular oportunidade de presenciar um enforcamento – nada de inocente há nesse acaso, pois ele é o produto de uma ordem social específica. Em outro nível, a casualidade é ainda a chave que abre as portas à memória esquecida, criando uma correspondência entre o tempo passado e o tempo presente, digamos. Ao acaso, calha surgirem outros elementos entre passado e presente que entram em correspondência: o signifiante cavalo e as metáforas dele derivadas, e o gesto hesitante frente à necessidade de tomar uma decisão, que se repete ao longo de toda a cena:

Eis o réu que sobe à força. Passou pela turba um frêmito. [...] Foi aqui que o pé direito de Rubião descreveu uma curva na direção exterior, obedecendo a um sentimento de regresso; mas o esquerdo, tomado de sentimento contrário, deixou-se estar; lutaram al-

²¹¹ Utilizo aqui o trecho tal como aparece no capítulo XLVII, com negritos meus, da versão em livro (ASSIS, 2009). O número da revista A estação em que constaria esse entrecho permanece desaparecido até hoje. No entanto, é presumível que ele tenha sido publicado também na versão da revista pois logo no fascículo que o sucede, o narrador menciona "o caso do enforcado".

guns instantes... **Olhe o meu cavalo! - Veja, é um rico animal! - Não seja mau! - Não seja medroso!** Rubião esteve assim alguns segundos, os que bastaram para que chegasse o momento fatal. Todos os olhos fixaram-se no mesmo ponto, como os dele. Rubião não podia entender que bicho era que lhe mordida as entranhas, nem que mãos de ferro lhe pegavam da alma e a retinham ali. O instante fatal foi realmente um instante; o réu esperneou, contraiu-se, **o algoz cavalgou-o de um modo airoso e destro**; passou pela multidão um rumor grande, Rubião deu um grito, e não viu mais nada²¹².

Na eminência do enforcamento, Rubião encontra-se de tal modo possuído pela memória, que parece estar em transe delirante: as palavras do cocheiro penetram na cena do passado e esse passado domina o sujeito no presente – aliás, quando o réu sobe à forca, o tempo verbal de fato vai ao presente, ao contrário de todo o resto da memória, narrada no pretérito. Cavalos, no trecho anterior, aparecem na retórica do narrador para expressar a condução indomável do desejo que arrasta Rubião para a contemplação do horror. Como vimos, ao cavalo associa-se ainda a metáfora da dominação, pela posição do cavaleiro como aquele que conduz, que está por cima do montado e tem o domínio pelas rédeas: mesmo o algoz, ele também um escravizado, performa a execução do escravo como um cavaleiro: *cavalga* o condenado de um modo *airoso e destro*. Depois da cena, a consciência de Rubião se apaga.

A relação entre a economia psíquica de Rubião e a memória dessa cena pública dos horrores da escravidão coloca, novamente neste romance, a mediação da psicologia humana como imprescindível. A memória do enforcamento é para ele tão intensa que neutraliza a excitação amorosa, causa de sua confusão mental, funcionando como um meio de evasão do presente. Ou talvez se possa dizer que ela sintoniza a excitação amorosa na frequência do gozo sádico com o sofrimento fermentado nas relações escravistas. De todo modo, essa relação um tanto singular com a lembrança de um enforcamento nos faz refletir sobre as condições para que qualquer um naquela multidão compacta de expectadores da morte possam simbolizar a cena atroz *como traumática*²¹³. A impossibilidade de simbolizar a memória como trauma, no

²¹² ASSIS, 2009, cap. XLVII.

²¹³ Ao longo do desenvolvimento do pensamento psicanalítico, Sigmund Freud elaborou dois entendimentos para o fenômeno do trauma. Frente às neuroses de guerra e aos acidentes de trabalho na era das revoluções industriais, a gênese do trauma era encontrada no choque sofrido pelo sujeito diante de uma situação completamente inesperada, para a qual este não pode se preparar angustio-

plano diegético, está comprometida pelas instituições sociais que, no limite, promovem essa mesma cena de barbárie. A promoção pública do enforcement pela Justiça – a cena é a execução do veredicto de um julgamento – molda os sentidos a serem extraídos dela pela multidão e por Rubião, em particular, que se encoraja a seguir adiante com o préstito uma vez que a linguagem performativa da Justiça transforma aquele sujeito escravizado em criminoso hediondo. A publicidade confere ao ato um valor didático e exemplar para a sociedade. A Justiça e o Estado fazem parte da cena enquanto detentores legítimos da máxima violência. As estruturas sociais presentes na cena não são apenas aquelas incompatíveis com a elaboração do trauma e da violência, elas são a própria condição para o horror e para a promoção do gozo sádico extraído da contemplação, elas são os pilares mantenedores da ordem social escravista. Se o matrimônio é a relação contratual em que por excelência o exercício da violência sublimada é direito do marido, o código das Leis é a contraparte contratual de uma sociedade que assegura ao Estado o exercício da violência mais brutal sobre corpos humanos, corpos negros escravizados, bem como aos indivíduos proprietários a posse sobre outros viventes.

samente. O sujeito, sem qualquer preparação, se via invadido por algo exterior e inassimilável. Sem processar a experiência traumática, sem integrá-la à economia psíquica e à ordem simbólica, ela ficaria recalcada no psiquismo, retornando nas configurações traumáticas com que penetrou no sujeito. De outra parte, frente às histerias de conversão e à escuta de memórias da tenra infância de pacientes, Freud deu-se conta da importância das fantasias na formação da memória traumática, as quais compunham uma realidade psíquica interna. Na verdade, para este entendimento da gênese do trauma, menos importa se se trata de um evento acontecido ou de uma fantasia, o que está em jogo é a natureza da memória traumática, inconsciente e recalcada no psiquismo, uma vez que esta memória também permanecia sem elaboração pelo sujeito. Uma imagem ou evento traumático, por tanto, tem esse estatuto de uma memória não integrada à consciência, que retorna pela lógica da repetição compulsiva, na forma do sintoma, ou do sonho. Seja a gênese um choque exterior ou uma fantasia, o trauma se exprime numa dupla temporalidade. No primeiro tempo, ocorre o evento não assimilado pela consciência, que pode inclusive não ter sido vivido enquanto traumático, como nos exemplos de memórias remotas de infância. Então, geralmente por meio do mecanismo do recalque, pode haver um período de latência até que, em um novo momento, uma conjunção de fatores, às vezes aparentemente sem qualquer relação com o primeiro evento, faz com que a memória recalcada retorne, se repita, seja invocada, na forma do sonho, do sintoma, ou na cena analítica. Muitas vezes, o próprio sentido traumático vem a ser atribuído apenas nesse segundo momento, daí a complexidade desse mecanismo em que o passado tem um efeito no presente e o presente ressignifica o passado. Para alguns teóricos da experiência traumática, o vazio que ocupa a rememoração de sujeitos traumatizados remete justamente à ausência de sujeito, ou da noção de eu, no primeiro tempo do trauma. O maior exemplo desta condição seria o arquitrauma do nascimento, para o qual, enquanto vivência, não poderia haver um sujeito nele já inscrito. Ou seja, em função da dupla temporalidade, o trauma, enquanto estrutura psíquica, oscila entre a ausência do sujeito, ou a impossibilidade de a pessoa atuar enquanto sujeito diante do evento traumático, e a necessidade de tal evento se ancorar numa formação subjetiva. Para as discussões sobre trauma, cf: CARRUTH: 1995; KAPLAN: 2005; FELMAN: 2014; FOSTER: 2014.

Como destaquei, a memória do enforcamento parece não ter um nexo significativo com o restante da narrativa, rompendo o paradigma clássico aristotélico da concatenação lógica das ações. O modo como o narrador a apresenta, como fruto do acaso e como um caso curioso, coloca um desafio ao leitor – como lidar com o irrompimento dessa cena que provoca extremo mal-estar em meio à leitura de uma desgrenhada peripécia amorosa? De outra parte, a intensidade desse foco sobre o enforcamento de um escravo traz um contraste estridente com o restante da mimesis da realidade posta no *Quincas Borba*, não só porque entra na narrativa pela forma da memória involuntária, mas porque os corpos escravizados estão quase apagados no restante da trama. Como "pano de fundo", os escravos e a ordem social escravista estão *naturalmente* presentes no romance, que se passa entre o ano de 1868 até meados da década de 1870. No entanto, seria preciso prestar uma atenção voluntária à sua presença, caso contrário eles aparecem como o óleo lubrificante da maquinaria que desenrola as ações do romance, ou em outros palavras, são “elementos acessórios” de verossimilhança: eles recebem ordens e as executam, acompanham seus amos em viagens, levam pra lá e pra cá recados e cachorros, servem o café, encilham cavalos, trepam nos morros do Rio de Janeiro, são parte da memória nostálgica de Rubião e Maria Benedita da província e da roça, são cuidadosos para não acordar a sinhá, e às vezes são menos que uma presença, são rumores dentro do silêncio da casa elegante de Sofia. Além de parte integrante da ordem do trabalho, os escravos também figuram na dimensão das coisas, estão reificados, são bens, mercadorias, propriedades: infalivelmente, são item no rol de todas as heranças mencionadas no romance, enumerados entre vírgulas na lista junto a todas as outras coisas - “Herdeiro de tudo, nem uma colherinha de menos... E quanto seria tudo? - ia ele pensando. Casas, apólices, ações, escravos, roupa, louça, alguns quadros, que ele teria na Corte [...]E livros? Devia ter muitos livros, citava muitos deles²¹⁴”. Nessa sub-condição de coisas, os escravos não estão exatamente apagados, porém invisibilizados pela mimesis realista do cotidiano das

²¹⁴ QBIV, cap. XV.

camadas altas da Corte brasileira daquela época, que buscava europeizar seus hábitos.

Novamente, será por meio de outra matéria psíquica de Rubião, desta vez um sonho, que a escravidão volta à cena em sua face cruenta. Pela linguagem do sonho, os sistemas que se organizam em torno da noção da posse se condensam, deixando ver os nexos de continuidade entre sistemas de asse-
nhoramento:

Rubião sonhou com Sofia e Maria Benedita. Viu-as num grande terreiro, apenas vestidas de saia, costas inteiramente despidas; o marido de Sofia, armado de um azorrague de cinco pontas de couro, rematando em bicos de ferro, castigava-as despiadamente. Elas gritavam, pediam misericórdia, torciam-se, alagadas em sangue, as carnes caíam-lhes aos bocados. Agora, por que razão Sofia era a imperatriz Eugênia, e Maria Benedita uma aia sua, é o que não sei dizer com exatidão. "São sonhos, sonhos, Penseroso!" exclamava um personagem do nosso Álvares de Azevedo. Mas eu prefiro a reflexão do velho Polonius, acabando de ouvir uma fala tresloucada de Hamlet: "Desvario embora, lá tem seu método". Também há método aqui, nessa mistura de Sofia e Eugênia; e ainda há método no que se lhe seguia, e que parece mais extravagante.

Sim, Rubião, indignado, mandou logo cessar o castigo, **enforcar** o Palha e recolher as vítimas. Uma delas, Sofia, aceitou um lugar na carruagem aberta que esperava pelo Rubião, e lá foram a galope, ela garrida e sã, ele **glorioso e dominador**. Os cavalos, que eram dous à saída, eram daí a pouco, oito, quatro belas parelhas. Ruas e janelas cheias de gente, flores caindo em cima deles, aclamações... Rubião sentiu que era o imperador Luís Napoleão; o cachorro ia no carro aos pés de Sofia...²¹⁵

Rubião, Palha, Sofia e Maria Benedita compõem uma cena típica da escravidão brasileira. Seu potencial de mal-estar deve ter sido grande, tanto para a época em que foi publicada (pós-Abolição e pós-proclamação da República cujo hino dizia que "nós nem cremos que escravos outrora tenha havido em tão nobre País"), bem como para o veículo em que ela veio a público, a revista *A Estação*, recheada de moldes para a vestimenta elegante das senhoras brancas e de cenas imperiosas da aristocracia europeia. O arranjo onírico coloca duas mulheres brancas da elite da Corte como objeto de crueldade reservada apenas a mulheres negras escravizadas, uma vez que Sofia e Maria Benedita ocupam posição análoga a de escravas no meio de um grande terreiro, e, seminuas, têm suas costas dilaceradas por um azorrague de cinco

²¹⁵ QB1V, cap. CIX.

pontas de couro; o marido, por sua vez, aparece na posição de senhor cruel submetendo sua propriedade a seu poder, na via mais violenta, a do castigo corporal/tortura. Ao final, a fantasia de Rubião condensa a escravidão à brasileira com elementos vinculados à dominação do imperialismo europeu.

A cena do castigo, no sonho, responde ainda a uma intrincada dinâmica do desejo, pois realiza um desejo recalcado na vida de vigília. Rubião estava evitando a casa dos Palha em função do episódio da suposta carta adúltera de Sofia a Carlos Maria que viera cair-lhe nas mãos. O sócio lhe interroga sobre o motivo de sua ausência, insinuando que Rubião estivesse querendo *castigar* Sofia e Maria Benedita – “Que foi, para *castigá-las*? concluiu rindo. Rubião desviou os olhos do sócio, cuja fala lhe parecia *afiada de ironia*, – como de pessoa que soubesse tudo, e risse dele”²¹⁶. Durante a noite, vem a desforra: Rubião realiza seu desejo na cena onírica. Primeiro, troca de lugar com Palha, não é ele quem castiga as mulheres, mas sim o sócio. Depois, transforma a si mesmo na figura dominadora que lhe representa poder e glória absolutos, o Imperador Napoleão, acima, claro, dos senhores de escravos brasileiros, com o que pode exercer imediatamente sua vontade de eliminar Palha da cena – pelo enforcamento – e ficar com a posse de Sofia, já em deslocamento para a figura da imperatriz Eugênia.

Os nexos desses sistemas de poder em circulação na sociedade brasileira do XIX são postos em primeiro plano não pela “cópia” objetiva da realidade, mas pela mimesis dos fenômenos da psique humana e sua lógica, como a do sonho que condensa e a do significante que põe o sentido em movimento pela associação, como no insuspeito significante do cavalo. O excerto da fantasia de Sofia sobre o passeio a cavalo com Rubião exemplifica como o significante dá vida não apenas à expressão metafórica do desejo em si, mas também do próprio modo como o desejo é dominado. No romance, não se trata simplesmente de uma figura de linguagem utilizada de modo pontual em uma frase. O significante estrutura episódios inteiros, constrói sentidos sofisticados e altamente simbólicos, como toda a sequência que envolve o próprio

²¹⁶ Ibid., cap. CVIII, *itálico meu*.

passeio a cavalo, que era ainda mais detalhado na primeira versão do romance, em termos das torsões psicológicas em jogo.

No episódio em que Rubião, completamente tomado pela personalidade de Imperador, “sequestra” Sofia em seu próprio *coupé* – e para dentro de seu delírio amoroso também – a mulher é encurralada entre a iminência da realização da fantasia do adultério e o escândalo público representado pelo desrespeito ao contrato matrimonial. Na versão da revista, a cena oscila entre o asco que Sofia sente, na situação, por estar corporalmente tão próxima a Rubião, e uma impertinente fantasia que insiste em florescer em seus pensamentos, sobre ser beijada por ele, naquela mesma situação. A aventura termina sem beijos ou escândalos, porém “passado o susto e o espanto, [Sofia] mergulhou no devaneio; todas as referências e histórias mentirosas de Rubião como que lhe davam saudades, – saudades de quê? – ‘saudades do céu’ [...]. Nomes diversos relampejavam pelo azul daquela possibilidade”²¹⁷. O azul daquela possibilidade, já mencionado na ocasião em que Sofia apreciava ter sido afagada pelo olhar de Teófilo, é o próprio adultério.

O adultério, tradução jurídica do interdito desejo erótico-amoroso fora do contrato matrimonial, ora vem encarnado nas palavras de Rubião, ora ecoado na lembrança das palavras de Carlos Maria, ora numa multidão informe de ruídos sonos, palavras de muitos outros que a admiraram, de sorte que a presença do adultério é como murmúrio constante nesse romance. A construção do erotismo da personagem se desdobra de modo persistente e vivo, e sedimenta-se ao longo do romance em uma trama que o constrói sempre em relação. O mais importante de se notar parece a ausência do determinismo biológico ou metafísico como explicação de sua voracidade amorosa, das ideias de nervosismo, histeria, depravação sexual, instinto de reprodução da espécie etc. O desejo erótico de Sofia, sobretudo em seus devaneios, é tecido com fios de ouro e sublimidade pela retórica do narrador, que jamais o rebaixa ao animalesco. Contudo, esse desejo também guarda sua ponta de terror. Os objetos aos quais Sofia o dirige, Carlos Maria, Rubião, outros galanteadores anônimos, são veículos temporários de uma força que provém do

²¹⁷ Ibid., cap. CLIII (iii).

mistério de seu ser. Um mistério que pode ser entendido como o imprevisível, interno aos sujeitos e instável frente a normatividades próprias ao ordenamento social. Embora aparado em significantes intermitentes – os nomes dos amantes –, o desejo de Sofia se desdobra até a impropriedade da nomeação e o puro informe, não por acaso figurado em um sonho:

Estava diante da mesma parede de cerração daquele dia, mas no mar, à proa de uma lancha, deitada de bruços, escrevendo com o dedo na água um nome – Carlos Maria. E as letras ficavam gravadas, e para maior nitidez, tinham os sulcos de espuma. Até aqui nada havia que espantasse, a não ser o mistério; mas é sabido que os mistérios dos sonhos parecem fatos naturais. Eis que a parede da cerração se rasga, e nada menos que o próprio dono do nome aparece aos olhos de Sofia. Caminha para ela, entra na lancha, toma-a nos braços e diz-lhe muitas palavras de ternura, análogas às que ela, pouco tempo antes, ouvira ao Rubião. [...] Já não era lancha, mas carruagem, onde ela se ia com o primo, mãos presas, namorada de uma linguagem de ouro e sândalo. Também aqui não há que aterre. O terror veio quando a carruagem parou, muitos vultos mascarados a cercaram; um deles matou o cocheiro, dous arrancaram as portinholas, apunhalaram Carlos Maria e deitaram o cadáver ao chão. Depois, um deles, que parecia ser o cabo de todos, tomou o lugar do defunto, tirou a máscara e disse a Sofia que se não assustasse, que ele a amava cem mil vezes mais que o outro. Logo em seguida, pegou-lhe nos pulsos e deu-lhe um beijo, mas um beijo úmido de sangue, cheio de sangue, inteiramente sangue. Sofia soltou um grito de horror e acordou. Tinha ao pé do leito o marido²¹⁸.

Aqui, em seu estágio mais avançado, vemos os veículos da fantasia erótica de Sofia. Fragmentos de sua história – como elementos das fantasias de Rubião, o nome de Carlos Maria, os devaneios do dia anterior – são deslocados e costurados com a gramática do tecido onírico. Por meio do sonho, chegamos ao limiar do desejo não-simbolizável, sem objeto, sem nome, sem face. Trata-se de algo à margem do cálculo, das lógicas contratuais, da própria ordenação racional, e talvez por isso só encontre sua expressão última no grotesco aterrador de um beijo de sangue e da morte do outro. Eloquentemente, o abismo interno de Sofia está acercado pelo matrimônio e ela recorre ao marido para restituir-se à ordem do domínio. Ao acordar sobressaltada, Palha pergunta-lhe o que houve, e ela responde: “Sonhei que estavam matan-

²¹⁸ Ibid., cap. CLXI.

do você”²¹⁹, capitalizando, assim, os restos pulsantes do sonho para a manutenção do ego machista e possessivo do marido.

Este sonho, e a fuga de Rubião para a morte, encerram o ciclo das fantasias adúlteras de Sofia. Depois disso, pouco sabemos da dama para além de seu sucesso na escalada social, em boa medida às expensas da repressão desse desejo erótico, que, em função dos interditos da individualidade proprietária contratualista, só poderia se realizar enquanto adultério – ou delírio. Ainda assim, a fatura do romance não apresenta uma condenação do desejo sexual desviante das funções prerrogativas do matrimônio, da família e do machismo. Ao menos, Sofia não precisou purgar sua vontade adúltera ou morrer exemplarmente ao final, como Luísa ou Ema Bovary, para remir-se diante de uma moralidade posta. O romance não se faz instrumento pedagógico ou que julga e pune ações condenáveis no âmbito moral. A reflexão sobre o adultério enquanto problema moral fica a cargo do leitor. Cabe ressaltar que à época, para sujeitos assimilados à ordem burguesa, o adultério, sobretudo para a mulher, representava uma poderosa transgressão, não apenas do ponto de vista social e moral, mas mesmo do ponto de vista legal – o adultério praticado pela mulher, sob qualquer condição, era um crime “Contra a segurança do Estado Civil e Doméstico”²²⁰. Já o marido só poderia responder por crime de adultério caso tivesse “concubina teúda e manteúda”. A letra da lei assegurava a norma machista, aquiescendo com a infidelidade do marido, desde que ele não sangrasse a riqueza que deveria manter a família devidamente legitimada pelo contrato matrimonial, deixando antever, ao mesmo tempo, a função social do homem como de mantenedor da família.

O fato de Sofia não concretizar o adultério poderia ser interpretado como uma “solução” conservadora de Machado de Assis em relação ao próprio sistema de assenhoreamento que ele parece ler criticamente. Pergunto-me, contudo, que tipo de “solução” o adultério representa para as mulheres naquela ordem social? Em primeiro lugar, cabe destacar que está em jogo no romance um gesto muito machadiano de trabalhar o potencial da frustração

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Conforme o Art 50 do Código criminal do Império do Brasil de 1830. O novo Código Penal de 1890 manteve a mesma diretriz.

como efeito estético: frustrar expectativas de leitura em torno do romance de adultério. Em segundo lugar, a “solução” pelo adultério não quebraria o círculo machista em movimento, quer dizer, naquele contexto, Sofia seria uma mulher mais autônoma ou emancipada se transasse com Rubião ou Carlos Maria? Dado seu rol de pretendente e dado o estreito horizonte social de reconhecimento das mulheres, sabemos que ela continuaria a ser tomada como uma propriedade de um homem, roubada ao legítimo senhor. O adultério como uma solução “avançada” soa-me farsesco, sobretudo porque parece dizer que a sexualidade de Sofia só seria bem resolvida se a personagem se entregasse a um homem, ou em outras palavras, as saídas passíveis de serem imagina para a personagem estão postas sempre em relação a um homem. Já a frustração do enredo de adultério ecoa a frustração de um desejo que parece não encontrar lugar possível no mundo. A não-realização do desejo de Sofia permite, no entanto, que o romance mostre a personagem até o final como uma pessoa desejante, uma mulher desejante.

Através de Sofia, Machado apresenta mesmo as rachaduras da análise moral possível de se fazer, pois, no fim das contas, a história da personagem flerta com o relativismo – “Há sempre um refúgio moral na isenção exterior, que é, por outros termos mais explicativos, o corpo sem mácula”²²¹, como se dissesse Machado que, desde dentro, nenhuma pessoa humana e moral é isenta. A isenção exterior como o refúgio moral é um dos simulacros que os indivíduos constroem para pacificar sua consciência individual e convencer os outros indivíduos de sua conformidade e respeito às normas. *Quincas Borba* é o segundo romance de Machado de Assis a trabalhar o tema do adultério e sua primeira experimentação do romance de adultério sem adultério, uma problemática depois levada ao limite no *Dom Casmurro*. Sofia é também a personagem machadiana mais sensual no sentido eciano e parece uma resposta do escritor sobre como apresentar o domínio erótico na mulher, sem incorrer em perspectivas reificadoras. A sexualidade de Sofia não se explica ou se esgota pelo instinto, pela patologia ou apenas por hábitos de classe. O viés de apresentação da sexualidade nesse romance evidencia o interesse de

²²¹ Ibid., cap. CLXIII.

Machado pela perspectiva da psicologia, e das relações humanas postas em situações históricas muito particulares, pelas consequências da sexualidade no interior da condição de relacionalidade com o outro. O desejo de Sofia não é meramente intrínseco e imutável, chapado como uma abstração universal ou paixão isolada numa pureza arquetípica. O desejo da personagem não se esgota em uma única faixa de sentido. Trata-se de um desejo obtemperado por uma rede de aspectos sociais intrincados e por um caractere complexo, que desafia a naturalização do que se coloca socialmente como predicado de gênero quando apresenta na mulher signos da virilidade, uma mulher dominadora e dominada, senhora de si e assenhorada.

A preocupação que emoldurou essa parte da dissertação diz respeito a discutir como um parâmetro de análise, advindo dos pressupostos das críticas de Machado de Assis, vem a se constituir, por seu turno, em dispositivo composicional de seu fazer romanesco. No caso, busquei realocar em primeiro plano na interpretação dos impasses do *Quincas Borba*, o fundamento ético e estético de que as personagens deveriam ser apresentadas na fatura literária como pessoas humanas e morais. Indiquei, no entanto, que os pressupostos estéticos que Machado mobilizou em suas críticas não constituíram fórmulas imutáveis, pelo contrário, suas limitações obrigaram o escritor a sopesar as implicações de tais pressupostos para uma forma literária, a do romance, que foi se lhe mostrando cada vez mais complexa, sobretudo diante da tarefa de fazer romance com mais realidade e menos realismo.

Muitos críticos da obra machadiana já se perguntaram como o Machado que produziu a crítica ao romance de Eça de Queiroz avaliaria seu próprio romance publicado pouco mais de um ano depois, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Em relação ao critério da pessoa moral, Atilio Bergamini Júnior já reverteu aquela concepção contra a própria leitura do protagonista e defunto autor das memórias. Se estamos corretos em dizer que, conforme o enunciado contra Eça, as personagens pessoas deveriam ser uma “consciência” a respeito de suas ações, com interioridade constituída por paixões humanas e uma “vontade moral” própria, discreta em relação às von-

tades alheias, e que o enredo fosse constituído a partir das escolhas e ações coerentes em relação à vontade moral dessas pessoas, então, Bergamini se pergunta se Brás Cubas seria uma pessoa moral, já que “a ‘pessoa moral’ de Brás é uma multidão contraditória de desejos e projetos substituídos a toque de caixa pelo primeiro interesse que alguém lhe acene.”²²² Segundo a análise de Bergamini, já no *Brás Cubas*, o critério da pessoa moral continua, porém corroído por dentro, a medida que apresenta uma pessoa “oca”, pois Brás Cubas seria exatamente a impossibilidade de uma pessoal moral como cobrada no enunciado crítico, já que seria dirigido pelas escolhas de outras personagens, determinado de fora para dentro, ficionalizando justamente “um sujeito sem estrutura possível de ação minimamente autônoma²²³”. O enredo das *Memórias Póstumas*, assim, seria movido por “decisões tomadas em prol de interesses diversos e inconciliáveis, que dirigiriam a vida do protagonista, o qual incorporaria uma crítica às elites econômicas e uma auto-crítica às elites intelectuais, das quais o escritor fazia parte²²⁴”.

Nessa dissertação, reposiciono o critério sob a luz das dominantes do *Quincas Borba*, ou seja, aquelas atreladas à psicologia humana.

O *Quincas Borba* produz uma crítica aguda sobre a instrumentalização do desejo e do corpo e sobre as autoilusões da subjetivação nas formas do indivíduo – sobretudo quando imagina ser possível que um indivíduo possua uma pessoa humana, que a tenha por sua propriedade. O desejo erótico e o amor são “paixões” humanas que avivam as pessoas do *Quincas Borba*, homens, sobretudo mulheres, em seu estatuto de morais e humanas. Cumulando as rachaduras sobre a possibilidade da ação autônoma, o romance aborda suas pessoas na tensão de forças íntimas com as normas sociais e modos de subjetivação que, é claro, recaem de forma desigual sobre homens e mulheres. Machado de Assis, no *Quincas Borba*, testou os limites de seus pressupostos estéticos e ousou mostrar, por meio de uma mulher, o desejo erótico, com seus caminhos e descaminhos, na passagem de uma sociedade de relações mediadas pelo paradigma do senhor e do escravo, para relações dadas na

²²² BERGAMINI JÚNIOR, 2013, p. 275.

²²³ Idem, p. 276.

²²⁴ Idem, p. 239.

forma do indivíduo possessivo, insufladas pelo valor de troca abstraído na forma dinheiro. Sem produzir uma imagem assaz higienizada do que poderia então se considerar “secreções sociais”, Machado não (re)produz simplesmente o estatuto da mulher como o de uma sub-pessoa, uma pessoa de segunda ordem, bestialmente comandada por instintos ou pelo útero histérico – talvez um corcel brioso e petulante encilhado pelas rédeas de sua autorreificação na passagem da ordem escravista para a ordem da modernidade capitalista de relações monetarizadas.

Perspectiva narrativa subjetivada: sobre narrar como quem interpreta sonhos

Porque a versão do *Quincas Borba* publicada em *A Estação* nos dá a oportunidade de flagrar uma primeira, e diversa, feição que Machado de Assis deu ao narrador do romance, parece que essa dissertação, que afinal se propôs a estudá-la a partir de seus próprios termos, não poderia negligenciar tal aspecto. Aliás, esse foi um dos aspectos que primeiro chamou minha atenção quando travei contato com essa versão: ela apresenta uma perspectiva narrativa expressivamente mais subjetivada do que aquela que conhecemos na versão do livro. Esse narrador, que não aparece como uma pessoa moral e humana propriamente dita, se coloca no texto a partir de diversos elementos que lhe dão um “teor” de pessoa. Ou colocando em outros termos: embora Machado de Assis não tenha criado um narrador para o *Quincas* que se apresente – e que possa ser apreendido – pelo mesmo mecanismo estético de construção da personagem como uma pessoa moral e humana, esse narrador é uma *perspectiva subjetivada*. O narrador do *Quincas Borba*, me parece, é o mais problemático, esteticamente falando, dentre todos os narradores inventados por Machado de Assis, assim, reservar atenção à primeira elaboração desse narrador é uma pequena contribuição que gostaria de dar ao grande

debate que respeita à perspectiva narrativa da prosa e do realismo machadianos.

Antes de chegarmos a esse eu que se coloca na instância narrativa da primeira versão do *Quincas Borba*, observemos o tu a quem ele se refere. A figuração do leitor é um componente estilístico e distintivo da prosa machadiana, pois se trata de um expediente retórico e estético voluntariamente trabalhado por Machado de Assis. A figuração do leitor no texto, isto é, esta evocação em segunda pessoa do discurso, implica o posicionamento de um interlocutor no enunciado, por meio de significantes específicos, e resulta em efeitos estéticos específicos para a situação narrativa, ou seja, traz implicações para a própria feição do realismo. Em *Os leitores de Machado de Assis*, Hélio de Seixas Guimarães estudou o uso sistemático e complexo desse artefato, propondo o estabelecimento de relações entre a figuração do leitor ao longo de todos os romances de Machado de Assis e as percepções que o escritor teria de seu público²²⁵. Em sua leitura, se comparado, sobretudo, com as *Memórias Póstumas*, no *Quincas Borba*, a animosidade para com esse tu, demarcado pelo narrador, estaria mais dissimulada: no primeiro, era explícita em palavras amargas, xingamentos, impropérios; no segundo, ela estaria dissimulada na ardisosidade da imputação do equívoco (argumento que se baseia justamente no trecho que destacarei abaixo), no estabelecimento aparente de um terreno de confiabilidade e cumplicidade que o próprio narrador, em seguida, torna movediço. Vejamos como Machado chegou a esse momento de quebra quando da construção da primeira versão do *Quincas Borba*:

Antes da primeira grande interrupção na publicação do *Quincas Borba* nas páginas da *Estação*²²⁶, Machado de Assis vinha dando volume às suspeitas de Rubião em torno de um suposto caso adúltero entre Sofia e Carlos Maria.

²²⁵ Guimarães visa os pontos de contato entre o gesto deliberado de figurar leitores na ficção e as relações históricas que Machado de Assis ia travando com seus leitores empíricos, ou melhor, suas projeções sobre esses leitores e sobre formas de ler. A hipótese geral que embasa esse escrutínio extensivo dos romances é a de que “as mudanças da percepção e da expectativa do escritor em relação ao seu público teriam implicações no modo como os narradores se dirigem aos seus interlocutores nos romances”, 2004, pp. 27-28.

²²⁶ Para acompanhar de modo mais claro a sucessão de publicação e ausência do romance nos fascículos a que me refiro adiante, conferir o APÊNDICE desta dissertação.

No fascículo de 31 de maio de 1888, o último antes da primeira grande interrupção, Rubião, muito suspeito, visita a família do sócio e os encontra enlutados pela morte de D. Maria Augusta. Depois disso, de junho de 1888 à primeira quinzena de outubro, o romance se ausenta do suplemento literário da revista. Quando o retoma, Machado o faz de modo menos contínuo em relação à regularidade de publicação quinzenal que vinha tendo até então. No período de publicação que vai de 31 de outubro de 1888 a 31 de julho de 1889, ele se ocupou em trazer as suspeitas de Rubião ao seu ápice para em seguida desmanchá-las diante dos olhos do leitor. No último fascículo desse período, o de 31 de julho de 1889, entre a primeira e a segunda grande interrupção, vamos encontrar Sofia em uma batalha mental: apesar de as suspeitas sobre seu suposto caso adúltero serem todas infundadas, ela mesma acaba se interrogando sobre a que se devia o logro dessa possibilidade, uma vez que Carlos Maria tivesse lhe dito que as águas do mar não batiam assaz forte na praia como seu coração batia por ela! De tal modo, Machado mostra privilegiadamente ao leitor que, no íntimo, Sofia estava de fato inclinada a uma relação amorosa com Carlos Maria – mas o narciso não: em seu íntimo, há espaço apenas para a paixão de si mesmo. A partir daí, ocorre uma nova interrupção, agora entre os fascículos de 15 de agosto e 15 de novembro de 1889.

Depois da República proclamada no Brasil, o romance reaparece no suplemento literário, mas seu enredo não dá continuidade ao ponto em que havia chegado, em 31 de julho daquele ano. Machado volta atrás, para um ponto em que o leitor acompanhava ainda o escalonamento das suspeitas de Rubião sobre o caso de Sofia e Carlos Maria por uma miríade de “evidências” fragilmente levantadas pelo mineiro recém-capitalista. Nesse retorno do romance, Machado reposiciona o leitor no momento em que Rubião, após perseguir a costureira, tem suas expectativas de confirmar o suposto caso logradas. O capítulo que retoma o romance é um dos mais citados pela fortuna crítica que trata do *Quincas Borba*, seja quando se discute sua primeira versão, seja quando se leva em conta apenas a versão em livro. Trata-se do capítulo CVI:

...ou, mais propriamente, capítulo em que **o leitor, desorientado**, não pode combinar as tristezas de Sofia [de não ter realizado o

adultério com Carlos Maria] com a anedota do cocheiro. E pergunta confuso: – Então a entrevista da rua da Harmonia, Sofia, Carlos Maria, esse chocalho de rimas sonoras e delinquentes é tudo calúnia? **Calúnia do leitor e do Rubião, não do pobre cocheiro, que não proferiu nomes, não chegou sequer a contar uma anedota verdadeira... É o que terias visto, se lesse com pausa. Sim, desgraçado,** adverte bem que era inverossímil que um homem, indo a uma aventura daquelas, fizesse parar o tilbury diante da casa pactuada. Seria pôr uma testemunha ao crime. Há entre o céu e a terra muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia, – ruas transversas, onde o tilbury podia ficar esperando.

- Bem; o cocheiro não soube compor. Mas que interesse tinha em inventar a anedota?

Conduzira Rubião a uma casa, onde o nosso amigo ficou quase duas horas, sem o despedir; viu-o sair, entrar no tilbury, descer logo e vir a pé, ordenando-lhe que o acompanhasse. Concluiu que era ótimo freguês; mas, ainda assim não se lembrou de inventar nada. Passou, porém, uma senhora com um menino, – a da rua da Saúde, – e Rubião quedou-se a olhar para ela com vistas de amor e melancolia. Aqui é que o cocheiro o teve por lascivo, além de pródigo, e encomendou-lhe as suas prendas. Se falou em rua da Harmonia disse que foi por sugestão do bairro donde vinham; e, se disse que trouxera um moço da rua dos Inválidos, é que naturalmente transportara de lá algum, na véspera, – talvez o próprio Carlos Maria, – ou porque lá morasse, – ou porque lá tivesse a cocheira, – **qualquer outra circunstância que lhe ajudou a invenção, como as reminiscências do dia servem de matéria aos sonhos da noite.** Nem todos os cocheiros são imaginativos. **Já é muito saber concertar farrapos da realidade.**

Resta só a coincidência de morar na rua da Harmonia uma das costureiras do luto. Aqui, sim, parece um propósito do acaso. Mas a culpa é da costureira; não lhe faltaria casa mais para o centro da cidade, se quisesse deixar a agulha e o marido. Ao contrário disso, ama-os sobre todas as cousas deste mundo. **Não era razão, para que eu cortasse o episódio, ou interrompesse o livro**²²⁷.

A fortuna crítica²²⁸ tem destacado nesse trecho o modo como o narrador se dirige ao leitor. Primeiro, pelo tratamento agressivo que lhe destina, qualificando-o desorientado, confuso, desgraçado, apressado, caluniador. Depois, sublinham a imputação que o narrador lhe faz de uma interpretação das evidências do adultério colada à perspectiva de Rubião, além de rasa, e pouco apta a distinguir aparências e realidade, ou ainda, incapaz de fazer uma análise da condição moral que enquadra o levantamento de tais evidências, uma vez que, caso observadas ceticamente, poderiam levar à consideração sobre as distorções produzidas por uma interpretação dos indícios desnorteada pelo ciúme. Kinneear identifica esse trecho como o divisor de águas sobre o estatuto do realismo no romance, pois até então o narrador parecia

²²⁷ QB1V, cap. CVI, negrito meu.

²²⁸ KINNEAR, 1976; GLEDSON, 1989; GUIMARÃES, 2004.

propor um pacto de confiabilidade, ao trazer o leitor em pé de igualdade com sua perspectiva e ambos à certa distância da matéria narrada – a partir daqui, o leitor passaria ao pacto da não-confiabilidade em relação à voz narrativa, que o posiciona como um mariola apressado e ludibriável, sem o mesmo acesso à veracidade dos fatos.

Guimarães também sublinha a postura pedagógica do narrador do *Quincas* à medida que “alerta” o leitor para “a necessidade de uma leitura que vasculhe por trás das aparências, que desvende as motivações ocultas dos personagens”²²⁹. Guimarães já havia identificado um projeto antirromântico na figuração do leitor de *Ressurreição* e *A mão e a Luva*, romances nos quais “A princípio [o leitor era] figurado como um romântico a ser dissuadido do romantismo”²³⁰, de modo que essa postura pedagógica já teria aparecido em romances da primeira fase e teria se nutrido do embate com um “momento em que o gosto pela literatura sentimental e imaginosa domina o ambiente literário brasileiro”. Assim, a figuração do leitor apontava “para a necessidade não apenas de um novo tipo de literatura, mas de um novo tipo de leitor”²³¹. Seria, pois, de longa data a prática de projetar na figuração do leitor questões da ordem do campo literário com o qual Machado tinha de se haver. A postura pedagógica e as queixas por outro tipo de literatura e de gosto literário retornam no *Quincas Borba*, sendo um traço marcante em ambas as versões. Porém, cabe distinguir com vagar em função de quê e com que nuances essa prática é mobilizada no romance.

A figuração do leitor no *Quincas Borba* parece refratar novamente uma série de projeções de Machado de Assis sobre leitores e leituras, seus gostos, e posicionamentos problemáticos, porém, desta vez, essas projeções parecem nutridas pelos insumos do embate crítico de que tomou parte no final da década de 1870. Em primeiro lugar, logo depois da polêmica em torno do *Primo Basílio*, Machado investe, no romance²³², em uma figuração do leitor ao estilo

²²⁹ GUIMARÃES, 2004, p. 196.

²³⁰ Idem, p. 27

²³¹ Idem, p. 125

²³² Nota-se que em suas crônicas (e de outros coetâneos) Machado já vinha fazendo uso alentado desse dispositivo, de modo que o gênero pode também ser considerado como uma fonte endógena da técnica do diálogo com o leitor, contrabandeada para o romance pós 1880.

de Laurence Sterne de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, gesto que traz um elemento estranho ao realismo em voga. Evidentemente, não se trata de identificar uma simples filiação ou influência, mais uma vez, insisto em observar o caráter de responsividade *sui generis* ao horizonte intelectual, nesse gesto de buscar no romance inglês do XVIII um elemento que colabore em seu projeto estético de romance, que se recusa a aderir às poéticas em voga²³³.

Do ponto de vista linguístico, a figuração do leitor é feita a partir da interpelação de um tu a quem o narrador se dirige (no sentido mesmo da função vocativa). A gama das formas linguísticas de demarcação do interlocutor, de sua presentificação no enunciado, vai desde marcas sutis, apenas desinenciais e pronominais (como em “podes ver por ti mesmo”), até o uso de palavras inteiras (como senhor, senhora, leitor, leitora, amiga etc), as quais, em seu modo mais estridente, são acrescidas da adjetivação, em que o tu interpelado é qualificado de preguiçoso, diligente, discreto, impaciente etc. Há ainda um modo de invocação que implica horizontalmente a partilha da posição de narrador e leitor, dado pelos usos da terceira pessoa do plural, como em “nosso herói”, “nossa amiga”, e na desinência verbal, a exemplo de “**vamos** vê-lo, meses antes, à cabeceira do Quincas Borba”. Em regra, esse último modo tem o efeito de cumplicidade e equidade no posicionamento de narrador e leitor frente a um terceiro elemento de que se fala, a matéria narrada, e os situa a certa distância dele. Esse uso da terceira pessoa do plural, especial-

²³³ Outra hipótese instigante sobre a mudança no modo de narrar que identificamos no romance de Machado de Assis a partir das *Memórias Póstumas* foi sugerida por Paulo Franchetti (2011; 2007) nos termos de uma “angústia de influência” em relação ao escritor português Camilo Castelo Branco, um dos escritores mais lidos no Brasil, à época de Machado. Na hipótese de Franchetti, elementos estéticos decisivos que identificamos na viravolta machadiana são também característicos da prosa de Camilo: a constituição do narrador intrometido, a contraposição ao naturalismo, e, como parte dessa contraposição, os gestos narrativos de solapar a ilusão realista trazendo a primeiro plano a lembrança do romance como artifício, bem como o tratamento espezinante dedicado ao leitor, sobretudo em relação às expectativas de leitura atreladas ao “gosto” realista, além do tratamento das personagens pelo termo pessoa, entre outros elementos que ainda podem estar por serem notados. De tal sorte, o escritor português se configuraria como “uma sombra que atua sobre o texto de Machado”. Embora não me caiba desenvolver essa hipótese aqui, remarcá-la reitera a noção que venho desenvolvendo de que as escolhas formais e temáticas da prosa machadiana estão enraizadas profundamente nos conflitos de seu tempo, e o vislumbre de que outro escritor de língua portuguesa contemporâneo a Machado se encontrou com dilemas geracionais semelhantes coloca problemas tanto para abordagens localistas, quanto para abordagens transnacionais, sobre os percursos da prosa desses autores.

mente marcada no pronome possessivo, é corrente do início ao fim do romance, em ambas as versões, sendo ainda mais frequente na primeira.

Do ponto de vista do sentido que acumulam, alguns modos de qualificar o leitor se repetem. Quando o narrador utiliza os termos leitora e senhora, ele visa demarcar o interlocutor especificamente pelo gênero. Esse gesto não é aleatório, pois vem carregado da imputação de um gosto de leitura e de um posicionamento particular em relação à matéria narrada, como no capítulo L:

Não, senhora minha, não acabou este dia tão comprido; não sabemos o que se passou entre Sofia e o Palha, depois que todos se foram embora. Pode ser até que acheis aqui **melhor sabor** que no caso do enforcado e da transmigração de alma do Quincas Borba; e cuido que haveis razão.

Tende paciência; é vir agora outra vez a Santa Tereza²³⁴.

Recorre que a leitora seja figurada pela impaciência por que o enredo siga com os desdobramentos dos conflitos, especialmente os amorosos²³⁵. Na citação, o termo “melhor sabor” acena para um implícito da imputação de sentimentos específicos ao interlocutor, bem como de uma provocação irônica a esta forma literária da era burguesa, em que o conteúdo do romance se desfruta como um *amuse bouche* servido na bandeja de prata da narrativa, na melhor alusão a um elegante salão de elite, onde o gozo com os efeitos estéticos quase encobre o estranhamento diante do conteúdo das imputações do narrador. Quando tal é a disposição de leitura em relação ao que é narrado, tudo está ao gosto – escravos enforcados, segredos de alcova ou obscurantismos compensatórios de remorsos mal resolvidos –, tudo se resume ao gozo da leitura burguesa, em que participar de uma cena pública de violência é quase tão saboroso e excitante quanto espiar um conflito de alcova.

Quando se dirige à senhora, o narrador parece provocar insidiosamente o leitor empírico mais provável do romance, as senhoras respeitáveis da família fluminense a quem a revista se voltava. O narrador é cheio de melindres em relação a essas senhoras elegantes, como quando pede um cínico

²³⁴ QB1V, cap L, negrito meu.

²³⁵ Também em Ibid., CXXXVIII: “E Sofia? - interroga impaciente a leitora, tal qual Orgon: Et Tartufe? Ai, amiga minha, a resposta é naturalmente a mesma - também ela comia bem, dormia largo e fofo - cousas que, aliás, não impedem que uma pessoa ame, quando quer amar. Se esta última reflexão é o motivo secreto da vossa pergunta, deixai que vos diga que sois muito indiscreta, e que eu não me quero senão com dissimulados.”

perdão às leitoras pelo vexame de plantar diante delas uma mulher feia e singela, como a comadre Angélica do Rubião²³⁶. A leitora ou senhora é figurada também como censora moral de Sofia: ela não aceita que Sofia possa rir impunemente depois que o narrador lhe escancara, pelo íntimo, o desejo adúltero²³⁷, ela é instada a conceder seu perdão à personagem por ela se regozijar com a memória dos galanteios que recebera, no que o narrador implica um cínico pacto moralista com a leitora segundo o qual Sofia deveria estar sofrendo de má consciência matrimonial e familiar, por ainda recobrar os galanteios daquele que agora era seu parente²³⁸.

Outra variação dessa posição sério-melindrosa também é estendida à figuração do interlocutor não marcado pelo gênero (leitor, leitores, pronomes e desinências de segunda pessoa), e mesmo ao marcado exclusivamente no masculino (senhor). Isso se dá especialmente na primeira metade do romance, e com mais ocorrências em sua primeira versão, em que o leitor é figurado com uma seriedade e ceticismo incapazes de crer que um homem, o filósofo Quincas Borba, tenha chorado por seu cão²³⁹ e que Rubião tenha conseguido soluçar pela morte do enfermo²⁴⁰, o leitor também tem vexames com a atribuição de sentimentos humanos a animais e flores²⁴¹, e é incapaz de crer na vulgaridade e extravagância da cláusula do testamento do filósofo²⁴². Tal gravidade é maliciosamente posta em xeque, como quando, diante de um dos tantos delírios de Rubião, o narrador sugere que o leitor já deve ter tido seus delírios também, mas, em seguida, acede que os delírios do leitor devem ter sido encarados desde uma perspectiva racional, garantindo-lhe a sanidade, e

²³⁶ Ibid., cap. XVII: “A comadre era muito feia. Peço desculpa de ser tão feia a primeira mulher que aqui aparece; mas as bonitas hão de vir. Creio até que já estão nos bastidores, impacientes de entrar em cena. Sossegai, muchachas! Não me façais cair a peça. Aqui vireis todas, em tempo idôneo... Deixai a comadre que é feia, muito feia.”

²³⁷ Ibid., cap. LIV: “Perdoem-lhe esse riso. Bem sei que o desassossego, a noite mal passada, o terror da opinião, tudo contrasta com esse riso inoportuno. Mas, leitora amada, talvez a senhora nunca visse cair um carteiro. [...] Senhora minha, com certeza nunca viu cair um carteiro.”

²³⁸ Ibid., cap. CLIII “Leitora da minh'alma, perdoa-lhe se até vieram palavras de Carlos Maria, - que lá andava longe, por terras europeias, com a esposa ao lado.”

²³⁹ Ibid., cap. III.

²⁴⁰ Ibid., cap. XII.

²⁴¹ Ibid., cap. XXVIII (Continuação).

²⁴² Ibid., cap. XV.

diferenciando-o dos doidos²⁴³. Assim, o leitor vai sendo figurado como um contraponto sério e racional às esquisitices do romance e seu narrador.

Uma segunda tonalidade da figuração desse interlocutor diz respeito ao modo como o narrador acha que o leitor não lê – isto é, de modo refletido e minucioso –, bem como à prática de leitura que o narrador gostaria que o leitor tivesse – basicamente, aquela que Machado diz que os apreciadores da estética naturalista não têm, a da análise informada pela condição psicológica e moral das personagens, uma postura reflexiva que observa e associa indícios, que preenche as lacunas de sentido com sua imaginação. O narrador lança uma série de convites ao leitor para a análise psicológica das personagens, às vezes seguida por suas próprias análises e explicações. Há mesmo momentos em que o narrador se aborrece da insistência nesse gesto²⁴⁴, do mesmo modo como no conto “Um sonho e outro sonho” ele se interrompe na análise psicológica justamente para negar que esteja fazendo psicologia, e recobrar sua posição como a daquele que narra. Nisso, há uma quebra importante que diz respeito ao narrar, como se o narrador se apercebesse de que, sob pena de desarticular a forma realista, precisa alternar as análises e digressões com a narrativa da sequência dos acontecimentos, dos *farrapos de realidade* de que se faz o romance realista.

Esse expediente de figuração do leitor no *Quincas Borba* traz implicações para o realismo inerente a essa forma histórica de narrativa, que é a do romance realista. Tomo a noção de um realismo inerente ao romance no mesmo sentido pontuado por Theodor Adorno no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de 1954, para quem esse realismo inerente se refere ao modo como a forma do romance lida com o efeito estético de provocar a sugestão do real. Adorno comenta o gesto do “foi assim” dos narradores realistas, que quanto mais exacerbam essa necessidade de produzir a ilusão de realidade, mais evidenciam que cada palavra é um mero “como se”,

²⁴³ Ibid., cap. CXV (iii): “Hás de ter ouvido vozes dessas, leitor discreto, sem que te assustes mais que com um fenómeno comum; mas tu não és Rubião nem Pascal”.

²⁴⁴ Ibid., cap. XC: “Que o luxo possa oprimir, e o supérfluo chegue a enfastiar, cousa é de difícil compreensão; nem eu estou agora para explicar, senão para narrar. Explicai-vos uns aos outros, dizei isto ou aquilo, tudo ou nada, mas deixai que vos conte onde é que ele tornou a entrar no tildbury, para onde foi e o que fez.”

explicitando uma contradição inerente à forma do romance, aninhada “entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim. Mesmo a pretensão imanente que o autor é obrigado a sustentar, a de que sabe exatamente como as coisas aconteceram, precisa ser comprovada”²⁴⁵. Adorno se vale de uma metáfora muito precisa para caracterizar a montagem do efeito de *ilusão de realidade* da qual o romance realista depende, de modo mais ou menos ávido, e que explicita ao mesmo tempo a *irrealidade dessa ilusão*:

O romance tradicional, cuja ideia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar [sic]²⁴⁶ do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão [...].²⁴⁷

A figura do palco italiano funciona bem para caracterizar parte do pacto formal do romance *Quincas Borba*. Essa metáfora que auxilia Adorno a entender o que está em jogo na mágica da forma artística também serviu de auxílio metafórico a Machado de Assis para significar a própria narrativa do *Quincas*. Sugestivamente, Rubião contempla deslumbrado a enseada de Botafogo, considerando o cenário “como um pano de teatro. – Teatro... teatro... murmura ele, aqui se podia representar muito bem um idílio piscatório”. Ao se desculpar de ser “tão feia a primeira mulher” que aparece no romance, o narrador utiliza-se plenamente da figura do palco: “mas as bonitas hão de vir. Creio até que já estão nos bastidores, impacientes de entrar em cena. Sossegai, muchachas! Não me façais cair a peça. Aqui vireis todas, em tempo idôneo...”²⁴⁸. A analogia do teatro para se referir à narrativa e mesmo ao narrador como um dramaturgo-diretor-contrarregra coloca em primeiro plano uma contradição indissolúvel. A um só tempo, a forma deste romance nega a função ilusionista do realismo “de palco italiano”, ao evidenciar o fato de sua ilusão, mas também a adota como parte do efeito que precisa sugerir. As intervenções em primeira pessoa do narrador, bem como suas evocações ao leitor, fazem com que a peça de Machado se passe com as luzes do teatro bem

²⁴⁵ ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 59.

²⁴⁶ Creio que a noção de participar aqui, talvez um problema de tradução, é menos precisa do que a de contemplar, uma vez que a participação do público no teatro vem justamente com a proposta da quebra da contemplação estética passiva.

²⁴⁷ ADORNO, 2003, p. 60.

²⁴⁸ QBIV, cap. XVII.

acesas, de tal forma que tudo aquilo que deveria estar fora de evidência fica em dupla posição: fora do palco onde atuam as personagens, porém visível, implicado na situação.

Do ponto de vista da análise linguística, Émile Benveniste²⁴⁹ forjou outra metáfora que ajuda a pensar as configurações do modo narrativo, conceituando modos discursivos pela diferenciação linguística fundamental da oposição entre a pessoa e a não-pessoa: aquela advém do efeito criado na linguagem pelos pronomes eu e tu, e esta pela posição pronominal ele, que define a ordem daquilo a que as pessoas discursivas se referem. Assim, Benveniste aponta duas características distintivas da enunciação discursiva: se o pronome eu é mobilizado, as noções de espaço e o tempo são situadas a partir dele, é ele quem fornece a referência de um aqui e um agora, bem como define a pessoa a ocupar a posição do tu, de um interlocutor a quem esse eu se dirige e que não coincide com ele. Essa configuração é a chamada “ordem da subjetividade”, no sentido de necessariamente ser instaurada pela mobilização das pessoas do discurso, o eu e o tu. Já a ordem da objetividade é aquela em que se ausentam as marcas linguísticas da subjetividade, e que, por consequência, mobiliza as formas associadas ao pronome da não pessoa, o ele, aquilo de que se fala. Essa ordem da objetividade é também chamada por Benveniste de enunciação histórica, da qual modelos discursivos reais, como a narrativa de historiadores e de realistas franceses do XIX mais se aproxima, justamente pela busca de uma enunciação que promova os efeitos da objetividade, sem as marcas da pessoa, e, por conseguinte, da subjetividade. O *Quincas Borba* se funda na oscilação entre um modo de narrar objetivo, que benvenisteanamente seria o da enunciação histórica, e um modo de narrar subjetivo, tomado pelas marcas de enunciação do discurso. Daí advém a impressão de que é no mínimo grosseiro classificar sua perspectiva narrativa como de terceira pessoa: como poderia o ser, se recorrentemente há um eu que evoca um tu, postando uma *mise-en-scène* ficcional-enunciativa cujo efeito pode se traduzir como o de que a narrativa está partindo de uma pessoa?

²⁴⁹ Em BENVENISTE, Émile. As relações de tempo no verbo francês. In: **Problemas de linguística geral I**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

No ensaio “Quincas Borba um passo para trás?”, Paul Dixon²⁵⁰ tentou concertar esse mal-estar teórico provocado pela perspectiva narrativa do *Quincas Borba* (considerando apenas a versão em livro) reconhecendo que “tecnicamente” o romance tem um narrador de primeira pessoa, mas “praticamente” ele tem um de terceira. Dixon destaca que o uso da modalidade narrativa onisciente e em terceira pessoa é hegemônico e que o narrador, quando se apresenta em primeira pessoa, faz uso desse recurso com uma função metaliterária, querendo dizer que ele refere a si mesmo como narrador, e que não participa da ação das personagens, além de ter acesso privilegiado ao seu íntimo, às suas verdades morais. Não obstante, Dixon acrescenta que não se trata de um retrocesso de Machado ao modo de narrar dos romances da primeira fase. Mesmo sem ser um personagem, esse narrador do *Quincas Borba* apresenta uma *personalidade*, que para Dixon é “estridente”, “autoconsciente”, “arbitrária”, “irônica”, “volúvel”, “agressiva”, “cínica” entre outras qualidades de igual jaez. Essa personalidade daria continuidade às atitudes narrativas do defunto autor, as quais se evidenciam justamente no trato com o leitor. Para Dixon, Machado optou por essa bizarra perspectiva narrativa porque “Quincas Borba é na realidade uma continuação do projeto começado com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”²⁵¹. Neste último, o narrador falaria do ponto de vista dos vencedores da filosofia do Humanitismo; já no *Quincas*, a intenção seria expor a perspectiva dos vencidos. O problema, segundo Dixon, é que os supostos “vencidos do Humanitismo” não teriam recursos para articular um romance com a mesma fineza que a flor de nossa elite escravista – em outras palavras, Rubião não teria as “capacidades privilegiadas” para narrar um romance.

Embora seja bisonho imaginar o que seria um romance narrado por Rubião, não me parece que Machado optasse pela voz narrativa que construiu para o *Quincas Borba* por crer que apenas figurões como um Brás Cubas pudessem contar histórias. Também parece bisonho sugerir então que a opção por uma perspectiva narrativa oscilante fosse resultado de uma falta de

²⁵⁰ DIXON, Paul. Quincas Borba um passo para trás? In: **BRASIL/BRAZIL**. Porto Alegre, Vol. 29, No 53, 2016.

²⁵¹ Ibid, p. 10.

domínio técnico para narrar do início ao fim de um modo só. Machado não buscou a solução conhecida do romantismo de criar um narrador que testemunhou os fatos, mas que não se implica nos conflitos. O narrador do *Quincas* vai ao “inframundo” do realismo – à mente e até ao inconsciente das personagens –, bem como a uma perspectiva acima deles. Ou seja, o escritor optou por uma perspectiva total, com domínio sobre a verdade da narrativa, bem como pelo acesso ao íntimo da pessoa moral de seus personagens. Machado decidiu ainda trazer provocativamente a primeiro plano a contradição do realismo e a violação da ilusão de sua forma, da objetividade épica. No entanto, ele optou igualmente por fazer uso dessa mesma ilusão, dessa forma de sugerir o real. Assim, quer parecer que suportar a coexistência de escolhas técnicas paradoxais é uma das tarefas que o *Quincas Borba* nos impõe, pois foi esse modo narrativo esquisito que Machado de Assis encontrou para ponderar os problemas debatidos em relação à poética naturalista e ao paradigma da pessoa humana e moral como mediação mimética para o realismo.

Na versão do romance narrada nas páginas da *Estação*, a subjetivação da perspectiva narrativa é notavelmente mais intensa do que na versão em livro. Em média, um a cada quatro dos capítulos dessa versão possuem o uso da primeira pessoa pelo narrador, com ocorrências do uso do pronome eu, bem como de dêiticos que o situam ora no tempo e lugar do enredo (digamos, espiando do cantinho do palco), ora no momento e lugar onde se faz a escrita (fora do tempo e lugar da narrativa), pelo que o narrador se identifica como aquele que está escrevendo o romance. Parte desses usos tem um restrito efeito retórico-estilístico, porém, outra parte funciona como modo de estruturação de digressões em que se suspende o andamento narrativo para se vazar reflexões e comentários, e recorrentemente, para se discutir problemas da produção e da leitura do literário. Ou seja, quer me parecer que não basta reconhecer a arbitrariedade do gesto de interromper a narrativa, é preciso qualificar o sentido da interrupção. Esse sentido, é claro, são muitos sentidos. São os sentidos que o narrador gostaria de colocar em jogo. São os sentidos que o leitor encontra no gesto, ao arrepio da vontade do narrador.

Na primeira versão do romance, ocorre uma curiosa humanização e subjetivação do narrador em entrecchos que enfocam o cachorro Quincas

Borba. Um exemplo disso já foi comentado nessa dissertação, quando o narrador se dedica a uma análise psicológica do cão²⁵², ou para dizer menos, uma análise de seus afetos caninos, em que surge uma tocante empatia do narrador para com o cachorro, resultando na humanização do animal e subjetivação da perspectiva narrativa, uma subjetivação tão aguda que o narrador mostra a si mesmo no tempo e lugar presente da escrita do romance, às voltas com uma meteorologia aborrecível. Em uma digressão feita a partir do foco no cachorro, apenas na primeira versão do romance, o narrador comenta sobre o amor que certas pessoas dedicam a seus cães. Ali, surge mais uma vez o tema da melancolia e o contraste entre a capacidade humana de afeição ao animal, ao mesmo tempo que de apatia diante da tragédia de seus semelhantes. Na verdade, essa digressão aponta uma curiosa continuidade entre Machado de Assis e o narrador do *Quincas Borba*. O escritor e sua esposa Carolina tinham enorme afeição por sua cadelinha chamada Graziela, para quem ambos teriam feito um túmulo quando de sua morte. Esse dado biográfico aparece mal sublimado em meio a uma digressão do narrador:

há pessoas que os amam [aos cães], que os têm por amigos, que os conservam, que os perdem com lágrimas... Algumas chegam a enterrá-los em sagrado, não digo no cemitério, mas em pedaço de terra tão exclusivo, que é como se fosse sagrado para qualquer outro uso, exceto o plantio de flores e folhagens. Conheci uma dessas sepulturas; as flores brotavam mofinas e tristes, como se quisessem ajustar-se às saudades que o cachorro deixara no coração da amiga... Não me digam nada; bem sei que a qualidade da terra e outros fatores explicam o aspecto do produto. Mas, ponhamos de lado os fatores, porque a amiga do cão pode ler estas linhas; deixá-la crer que todas as cousas deste mundo estavam com ela, e viviam para ela.

Napoleão não tinha outra opinião de si mesmo. Além desse exemplo sublime, citarei o do grande Bismarck, com esta vantagem que o chanceler de ferro também viu morrer em lágrimas um pobre cão amigo, Sultão; não houve filho nem família que o arrancasse do quarto onde Sultão exalava o último suspiro; deu-lhe lágrimas de verdade, lágrimas que não deu aos homens mortos em guerra. Eu, se pudesse, mandava pedir ao grande chanceler a sua Bíblia de protestante. Talvez lá esteja emendado o Gênesis: “No princípio, criou Deus o cão; depois, vendo a melancolia do cão, criou o homem...” A dona da sepultura que conheci é capaz de pensar a mesma cousa²⁵³

²⁵² Esse trecho encontra-se na seção “Trocas metafísicas: do Humanitismo ao Inconsciente”.

²⁵³ Ibid., cap. LXXX.

O trecho não mostra apenas esse delicioso transbordamento do escritor Machado de Assis para a narrativa, ele parece sugerir que apesar de o narrador do *Quincas Borba* operar continuamente em uma retórica cínica e brutal, essa mesma instância, pelos furos da subjetivação, deixa aflorar uma perspectiva empática, moral e humana, de modo que o peso da categoria da pessoa moral e humana assombra igualmente a configuração do narrador. A primeira versão acentua o fato da subjetivação do narrador, e uma série delicada de contradições do caráter dessa subjetivação. Por vezes, mais próxima de Machado de Assis e da produção de um contraponto à lógica de desumanização do Humanitismo. Outras vezes, a subjetivação do narrador aparece no gozo dos poderes inerentes à forma do realismo, e ele experimenta uma relação privilegiada com a verdade, que lhe permite vasculhar o íntimo e o inconsciente de seus personagens, usar autoritariamente o poder dessa perspectiva total, alucinar um interlocutor e colocá-lo em um campo identificatório minado de provocação, coser ao enredo comentários carregados de um sarcasmo cruel que flerta com o Humanitismo etc.

A delicada construção da “simpatia universal” que aqui e ali brilha na primeira versão do *Quincas Borba* contrasta, paradoxalmente, com as brutalidades que organizam as relações interpessoais do romance, brutalidades que também o narrador deixa afluir em suas digressões. Paul Dixon se pergunta mesmo se seria possível encontrar no romance *Quincas Borba* algum elemento que nos permitisse entrever uma dissonância entre a visão do escritor Machado de Assis e a perspectiva ideológica do narrador, por vezes próxima demais do Humanitismo, como quando, mesmo levando-se em conta a imolação de um bruto cinismo, o narrador utiliza as torturas da escravidão para compor uma máxima, “o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão”, bem ao estilo dos moralistas, – ou ao estilo de um Quincas Borba ou de um Brás Cubas.

Dixon encontra na personagem Dona Fernanda uma sorte de contraponto, dentro do quadro do romance, à perspectiva do Humanitismo – justamente uma gaúcha que “possuía, em larga escala, a qualidade da simpatia; amava os fracos e os tristes, pela necessidade de os fazer ledos e corajosos”. Com ela, aflora no interior do romance uma perspectiva cujos valores e ações

vão na contracorrente do que seria a verdade do Humanitismo. Cabe notar que essa personagem, que aparece da metade para o final do romance, chega a ter um foco relativamente grande na primeira versão, de modo que quer parecer que Machado estava mesmo investindo na construção de seu papel como um contraponto em meio a tantas pessoas com “amor de si mesmo” e o interesse financeiro como motor de suas ações. Apesar das qualidades positivas que a fazem tão singular em meio a essa galeria arrepiante de figuras da Corte, Dona Fernanda representa também uma inteligência pragmática e conformada com a situação de si e suas semelhantes, dela vem a frase: “um marido, ainda sendo mau, sempre é melhor que o melhor dos sonhos”²⁵⁴. Mesmo assim, sua postura diante do próprio marido coloca sua humanidade em relevo, quando dirige-se a ele não como um marido, mas como um ser humano com quem partilha a condição de vulnerabilidade: “Os olhos com que [Dona Fernanda] lhe falou [a Teófilo] não tinham a doçura cativa e dependente de Maria Benedita, para quem o marido era tudo debaixo do sol. Não era bem a esposa que falava, mas uma criatura humana que via padecer outra”²⁵⁵.

Essa “soberba guasca” que “pedia como quem manda” é a única criatura que se dedica a garantir que Rubião e o cachorro Quincas Borba tenham alguma dignidade para sobreviver à tragédia que lhes coube, e sua compaixão para com ambos chega a impressionar Sofia, e a levantar suspeitas ao hiperdesconfiado Dr. Falcão. Todos os demais personagens, outrora tão requisitantes do Rubião, ao final, torcem os olhos com dureza ou aborrecimento diante de sua condição de doente mental empobrecido. Mais uma vez, será a partir dessa mulher e no trato do não-humano que Machado vai explorar a humanização e a empatia, em uma cena de enorme contraste entre a condição de vulnerabilidade cheia da melancolia do abandono e da penúria, e a comoção com o sofrimento. Dona Fernanda, depois de conseguir que os Palha tomassem alguma providência em relação à saúde de Rubião, convida Sofia a irem pessoalmente recuperar o cachorro Quincas Borba, que o “nosso herói” queria ter junto de si na casa de saúde onde fora internado:

²⁵⁴ QB1V, cap. CXVIII.

²⁵⁵ Ibid., cap. CLXXIII.

D. Fernanda coçava a cabeça do animal, cujos olhos, de mortos que eram tornaram-se lânguidos. Era o primeiro afago depois de longos dias de solidão e desprezo. Quando D. Fernanda cessou de acariciá-lo, e levantou o corpo, ele ficou a olhar para ela, e ela para ele, tão fixos e tão profundos, que pareciam **penetrar no íntimo um do outro**. A **simpatia universal**, que era a alma desta senhora, esquecia toda a **consideração humana** diante daquela miséria obscura e prosaica, e **estendia ao animal uma parte de si mesma**, que o envolvia, que o fascinava, que o atava aos pés dela. Assim, a pena que lhe dava o delírio do senhor, dava-lhe agora o próprio cão, **como se ambos representassem a mesma espécie**. E sentindo que a sua presença levava ao animal uma sensação boa, não queria privá-lo de benefício.

A senhora está-se enchendo de pulgas, observou Sofia.

D. Fernanda não a ouviu. Continuou a mirar os olhos meigos e bons do animal.²⁵⁶

Como argumentei, ao recorrer à ordem enunciativa da subjetividade, Machado quebra a ordem objetiva, ou se quisermos, quebra a ilusão do caráter de “palco italiano”, ideal de máxima realização da mágica realista. Assim, a narrativa do *Quincas Borba* é pontuada pela suspensão constante da forma do realismo, ou nas palavras de Adorno, pela violação de sua inerente mentira-mágica da representação, fazendo emergir constantemente, do interior da própria forma, sua contradição. Nisso, exprime-se um paradoxo fundamental do gesto de Machado de Assis nesse romance, que, tendo “voltado” ao narrador onisciente de terceira pessoa, depois da invenção do autor-narrador-personagem-Brás Cubas, não retrocedeu de fato à narrativa objetiva. De outra parte, esses achados da primeira versão parecem segredar a dificuldade/recusa de Machado de Assis de performar em sua prosa uma perspectiva sem subjetividade.

As figuras criadas por Adorno e Benveniste colaboram na dissecação da perspectiva narrativa do *Quincas Borba*, mas o próprio Machado de Assis cunhou, no interior do romance, metáforas para simbolizar a forma desse romance. Refiro-me, por exemplo, ao final daquele trecho tão destacado pela crítica, em que o narrador comenta o modo como o cocheiro chegou à invenção do caso da senhora papa-fina com o moço bonito da rua dos Inválidos. O caso teria se formado a partir de uma série de circunstância do mesmo modo “como as reminiscências do dia servem de matéria aos sonhos da noite”.

²⁵⁶ Ibid., cap. CXCII (i), negritos meus. Na versão do livro o cão passa a ter olhos “meigos e tristes”.

Para o ofício de narrar, considera o narrador, seria preciso *saber concertar* os “farrapos da realidade”. Nessa analogia usada pelo narrador para comentar a invenção do cocheiro, destaca-se a relação entre os farrapos da realidade e o seu concerto. Analogamente à dinâmica onírica, narrar seria como sonhar, ou mais precisamente, como contar o sonho: nunca se trata do relato de uma pura fantasia psicológica de uma pessoa moral e humana, pois *as reminiscências do dia* (o conteúdo que advém do real) servem de matéria à composição dos sonhos, matéria, por sua vez, transfigurada pela sintaxe onírica, orientada para a realização do desejo. De modo semelhante, ao analisar o sonho de Rubião, em que ele salvava a escrava-imperatriz-Sofia dos castigos do marido, o narrador insinua que os sonhos, embora pareçam desvarios, têm sua lógica, seu “método”.

No *Quincas Borba*, Machado de Assis trabalhou com uma voz narrativa oscilante, uma perspectiva que se comporta como um pêndulo. Em um polo, ele paira a certa distância da ordem dos farrapos da realidade, utilizando a forma do realismo, e sua mágica da sugestão do real, nas configurações do que Adorno chamou de o realismo do palco italiano, ou do que Benveniste chamou de discurso histórico. Em outro polo, ele coloca as instâncias de pessoa, eu e tu, a si e ao leitor, em foco, evidenciando o ato de “concertar os farrapos”, pelo que se dá a quebra subjetivante da narrativa que parece um sonho em vigília realista. O procedimento que na obra machadiana identificamos como comentário ou digressão, Adorno, ao observar a posição de outros narradores de romances modernos, como em Thomas Mann, chamou de reflexão e o compreendeu como um sintoma da própria contradição da forma:

Um pesado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva [...] a reflexão rompe a pura imanência da forma. Mas essa reflexão, apesar do nome, não tem quase nada a ver com a reflexão pré-flaubertiana. Esta era de ordem moral: uma tomada de partido a favor ou contra determinados personagens do romance. A nova reflexão é a tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente ao seu próprio sentido. Só hoje a ironia enigmática de Thomas Mann, que não pode ser reduzida a um sarcasmo derivado do conteúdo, torna-se inteiramente compreensível, a partir de sua função como recurso de construção da forma: o autor, com o gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de

criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar.²⁵⁷

A contrapelo da história narrada, e da ilusão do pacto realista do “foi assim”, aparece, no *Quincas Borba*, uma contra lógica, ou em outros termos, certo “método” por trás do “desvario” do romance, que não diz respeito exatamente ao empenho de criação da sugestão do real, nem apenas aparece em função das quebras subjetivantes dos comentários e digressões. No *Quincas Borba*, há a formação de uma rede de sentido que mimetiza a sintaxe dos sonhos, com seus mecanismos de condensação, deslocamento, e associação de significantes, e a meu ver, aí reside essa contra lógica. A primeira versão do *Quincas Borba* documenta essa difícil construção de um narrar comprometido com a construção dos sentidos do humano pelo romance, por seus meios técnicos, e enquanto forma de pensamento crítico. Já como metáfora da construção narrativa, e de seu realismo, Machado incorpora ao romance, de modo quase despercebido, a lógica da matéria mental desprezada, estabelecendo um concerto excêntrico dos farrapos da realidade. Assim, surge a possibilidade de se interpretar a tessitura do *Quincas Borba* como quem interpreta sonhos, ou seja, pensar a própria forma narrativa como informada esteticamente pela matéria mental humana, pela linguagem dos fenômenos psíquicos. O que, no entanto, não resulta em uma feição surrealismo *avant la letre* ou em um realismo fantástico, mas sim em uma espécie de depuração e mobilização de métodos oníricos do concerto da matéria real para estabelecer e penetrar uma camada de organização do romance que não está na sua superfície realista.

O riso de Sofia diante da queda do carteiro, a memória involuntária do enforcamento do escravo, os sonhos de Rubião e de Sofia, o conto do padre Chagas, as camadas de sentido condensadas e associadas pelo significante cavalo – são todos exemplos do que significa mobilizar as lógicas do psiquismo para estabelecer uma fina camada onde dormita a possibilidade de inteligência de outra série de sentidos. Essa camada nem é propriamente a matéria narrada, os farrapos de realidade, nem tampouco o concertar dos farrapos em si, o ato de narrar, é uma terceira via que depende do leitor aperceber e

²⁵⁷ ADORNO, 2003, p. 60.

interpretar o acontecimento sub-reptício desses processos. Se na versão final do romance Machado de Assis buscou despotencializar a subjetivação da perspectiva narrativa, ao eliminar os excessos do uso da primeira pessoa, e em menor medida, a remissão ao tu, o método aprendido da mimese dos processos psíquicos permanece como um dos legados de se interrogar o que significa ter a pessoa humana e moral por fundamento mimético do realismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do desenvolvimento desta dissertação, encontrei vários momentos de indeterminação quanto aos objetos de pesquisa. A principal razão para isso esteve ligada a entender o lugar, neste estudo, da primeira versão do romance *Quincas Borba*, que diz respeito ao mais longo processo de publicação de um romance de Machado de Assis. Embora esta versão em si, e seus fatores editoriais, não fosse propriamente o objeto de pesquisa, ela foi proposta como o *corpus* principal a partir do qual se desenvolveriam interrogações, cuja abrangência respeita à prosa machadiana de modo mais amplo. Embora, ainda, eu também tenha abstraído dessa versão problemas que lhe são próprios, como o aparecimento, em sua fatura, de uma noção de inconsciente, procurei não olvidar a relação dialética dessa versão com a versão do romance em livro, uma vez que sua existência se qualifica em relação a esta última. A tarefa, pois, dizia respeito a elevar a primeira versão ao legítimo interesse de pesquisa, ao tomá-la em seus próprios termos e em seu processo de elaboração próprio, mas sem perder de vista o fato de sua transformação em uma outra fatura textual. O projeto de mestrado teve, enfim, por objetivo maior, investigar a psicologia e a concepção de pessoa humana e moral como mediações estéticas fundamentais do realismo do escritor Machado de Assis, tomando o romance *Quincas Borba* em sua primeira versão como o *corpus* para a investigação desse problema.

A ideia de que a psicologia e a concepção de pessoa humana e moral são um fundamento ético e estético de sua poética remonta a uma constelação de problemas que extrapola esse romance, pois faz parte, em minha interpretação, de um horizonte intelectual mais abrangente. Por ter estudado a obra de Machado de Assis em iniciação científica na graduação, minha leitura do *Quincas Borba* se alicerçou em uma constelação de problemas que veio à primeiro plano na polêmica literária em torno do livro de Eça de Queiroz,

tendo somado-se a isso certas referências diretas e indiretas aos argumentos da polêmica que ainda reverberam na primeira versão do *Quincas Borba*. Além desse enquadramento, notei igualmente que o romance não apenas faz de fenômenos psíquicos sua matéria literária, como tem em seu centro um protagonista que sofre um processo de alienação psíquica – e financeira. Ou seja, seria quase impossível interpretá-lo sem esbarrar em algum aspecto da psicologia humana e de como os paradigmas éticos e estéticos cobrados por Machado em suas críticas postas no contexto intelectual entraram, por sua vez, na concepção desse romance.

Ao tomar contato com a primeira versão do *Quincas Borba*, pude perceber nela a evidência de problemas centrais da prosa machadiana, de modo que tomei por tarefa inseri-la na história de seu desenvolvimento, interesse geralmente reservado pela fortuna crítica de Machado de Assis apenas às faturas dos romances tal como publicadas em livro. De modo amplo, a dissertação discute como à primeira versão do *Quincas Borba* subjaz a meditação do escritor sobre o que significa, do ponto de vista da elaboração estética e da problemática ética, tomar a pessoa como mediação da mimesis realista do romance.

De um lado, isso abriu um plano filosófico e intelectual para a pesquisa, que a primeira parte desta dissertação visou elaborar. Naquele Brasil das últimas décadas do século XIX, Machado de Assis viveu a “epidemia” dos determinismos em que as “ideias novas”, que cobriram o horizonte intelectual brasileiro como aves de arribação, reclamavam a validade científica e positiva de seus determinismos, trazendo implicações para o modo de encarar o ser humano, e, por conseguinte, para o arcabouço epistemológico do literário e suas personagens-pessoas, como pelo paradigma do corpo biológico determinado indiferentemente por leis de fundamento natural-evolucionista, ou ainda o processo de identificação da poética literária com os valores do discurso científico, como o da objetividade, por exemplo. Ao que parece, para a perspectiva de Machado de Assis, as pessoas de literatura estavam sob o risco de se tornar o indivíduo cujos móveis estão aquém (ou além) do campo de sua humanidade. Como busquei demonstrar, o recuo crítico de Machado não o fez alheio às novas teorias. Ao contrário, o escritor chegou a especular, de

modo mais alentado na primeira versão do *Quincas Borba*, e em contos e crônicas da década de 1880, sobre a dimensão metafísica do inconsciente na concepção da pessoa. Essa especulação, embora vinculada às ideias circulantes no período, Machado já a fez de um modo particular: o inconsciente elaborado literariamente por ele tem o caráter de uma força misteriosa e psíquica, ainda assim distante do determinismo de um Hartmann ou da animalidade/primitivismo, presente no imaginário das teorias pós-darwinistas. O inconsciente é abordado como uma parte da pessoa humana que, em suas palavras, não é *filha do espírito nem do corpo*, não é pura natureza, nem pura razão, e que talvez por isso mesmo pode ser imaginada privilegiadamente com recursos à literatura e à metafísica. O inconsciente aparece, assim, como um conceito para imaginar o funcionamento da psique, para perscrutar seus movimentos misteriosos e obscuros, e não um mero estado de consciência. Na revisão do romance para a publicação em livro, no entanto, Machado recuou dessa especulação sobre o inconsciente como parte afirmativa da realidade do romance e recuperou a força crítico-satírica do Humanitismo, sistema filosófico que encena as justificações da dominação e de sua própria arbitrariedade.

De outro lado, a compreensão psíquica e moral da pessoa como mediação mimética se traduziu também em uma poética específica: a do esmiuçamento psicológico e moral da conduta, e do que permeia as relações interpessoais e as formas de subjetivação, inscrevendo a qualidade de “moral e humana” da pessoa, antes de tudo, como um efeito de relações – e não como resultado de determinantes metafísicos ou científicos –, o que a segunda parte desta dissertação visou elaborar. Para tal, além da crítica às visões de mundo que interfeririam nas concepções literárias, procurei levar em conta as percepções de Machado de Assis sobre o processo econômico e social da passagem de uma sociedade de base escravista para a ordem moderna e capitalista de relações monetarizadas. Em relação a esse processo econômico e social marcado a partir da década de 1870, seria importante considerar a Lei do Ventre Livre como marco que significou uma decisiva chegada à falência do paternalismo enquanto política de domínio formulada a partir da relação de subordinação imposta por senhores a escravos e dependentes. Nessa sen-

da, uma noção nevrálgica do romance é a de propriedade, que abarca e regula as relações das personagens com o mundo das coisas e o mundo natural, e encontra, entre esses dois extremos, a extensão da noção de propriedade a seres humanos, escravizados ou esposados.

Do ponto de vista dos dominantes, o paternalismo se sustentava na ideia da inviolabilidade da vontade senhorial e de sua prerrogativa de proprietário. Se no Brasil a noção de propriedade vinha se articulando historicamente em torno do último reduto de poder incontestado em relação à posição do senhor de escravos, minha pesquisa das relações interpessoais do *Quincas Borba* acrescenta que a noção de propriedade presente no romance rebate ainda em dois outros sentidos estratégicos da dominação social: a propriedade privada do capital e a propriedade do homem sobre o corpo da mulher e sua afetividade, através do contrato matrimonial. Em uma forma análoga ao paternalismo nutrido na relação senhor-escravo, o patriarcalismo assentado no contrato do matrimônio se sustentava na frágil ideia de soberania da vontade do marido e de sua posse sobre a mulher. Embora candente no contexto das últimas décadas do século XIX, o paternalismo escravista, no romance *Quincas Borba*, aparece diretamente apenas em formas incomuns ao realismo, como no irrompimento sádico da memória do enforcamento de um escravo, e no cenário onírico da realização de um desejo. Embora o ambiente aburguesado do romance esteja higienizado em relação a esses corpos, a noção de propriedade dada pela política de assenhoreamento sobre corpos escravizados parece se canalizar em outras formas de assenhoreamento pela noção de propriedade, como a do fetichismo do dinheiro e da dominação masculina.

O corpo em evidência no *Quincas Borba* é o corpo da mulher – “um amigo e confrade ilustre”, nos relata Machado de Assis no prologo da terceira edição, chegou a instar que Machado fizesse um terceiro romance em que Sofia fosse seu objeto exclusivo, ao que ele advertiu: a Sofia está toda aqui²⁵⁸. Ao mostrar por dentro as relações intersubjetivas de personagens finamente compostos em sua tipicidade social, a noção da posse aparece tanto nos ter-

²⁵⁸ ASSIS, 2009.

mos da dominação sexual patriarcal, quanto do processo de avanço do capitalismo naquela sociedade, de modo que surgem tensões em torno dessa subjetivação sob a forma do indivíduo, um modelo de inscrição dos sujeitos que os define a partir de relações de posse. O romance mostra como se sobrepõem e se implicam a concepção do indivíduo possessivo e as formas de estruturar e operacionalizar relações interpessoais no Brasil pós 1870, uma sociedade ainda escravista, e em processo de monetarização. O principal nexo é a noção de posse do outro, nos termos de uma relação de sujeição – a posse do senhor sobre o escravo e do marido sobre o corpo e a afetividade da mulher. Soma-se a isso a perfeita exemplaridade de Sofia como tipo da “mulher de salão”, educada para desempenhar certas funções sociais junto ao marido, fator responsável pelas reconfigurações do papel da mulher na nova família patriarcal urbana, que passa a desempenhar funções imprescindíveis ao sucesso econômico da família. A singularidade da nova condição da mulher está em sua relação com o domínio não-doméstico, a utilitarização de seu corpo para performance de valor em espaços públicos de sociabilidade, ainda que suas práticas e ingerências não se coloquem para a esfera política (cidadania) e do trabalho social como valor de troca, isto é, como força de trabalho. A nova relação sócio-política coloca o patriarca-proprietário em uma posição ainda hierarquicamente dominante, mas codependente das funções que a mulher pode/deve exercer nesses espaços.

Numa faixa das relações, aquela enquadra pelo contrato do matrimônio, o desejo erótico e o corpo da mulher são cooptados para o cálculo racional que usa os afetos como *commodity*, processo feito por dentro das formas de dominação patriarcal. O contrato matrimonial é um articulador fundamental das relações no romance e um exemplo modelar de como a noção do indivíduo possessivo estrutura a subjetivação e os laços sociais. O contrato é a forma política que estabelece a concepção moderna de relações livres entre indivíduos iguais por sua natureza de proprietários, mas contraditoriamente, ele aponta para a subordinação de uma das partes, guardando a antinomia de um contrato em que uma das partes, ao mesmo tempo, é e não é reconhecida como indivíduo. Uma situação paralela à da dialética da relação senhor e escravo, que nega e afirma a humanidade deste último ao mesmo tempo. Espo-

sas e escravos são propriedade e são também indivíduos que possuem a propriedade em si, a qual pode ser alienada. No romance, é por meio de um contrato de matrimônio que se executa a capitalização das relações interpessoais. A noção do indivíduo proprietário articula a ordem do desejo, do corpo e do erotismo das personagens, mas também é desarticulada por essas mesmas potencialidades.

A gramática que estrutura essas relações se expressa sistematicamente em metáforas que dão significado à ordem dos afetos e à ideia da possibilidade do indivíduo, em um campo semântico que orbita em torno da noção de posse e domínio. O significante “cavalo”, como exemplo sistemático, articula uma corrente de sentidos em associação entre as diversas formas de poder circulantes na sociedade brasileira daquele período, aparecendo como elemento-ponte entre seus sistemas de referências. Ocorre, pela palavra, a simbolização do desejo pelo domínio e pela posse, condensando no significante cavalo os sistemas diversos de relações de dominação. À altura em que Sofia pisa no topo de sua escalada social, surge o episódio em que ela sofre a queda do cavalo, ponto simbólico de demarcação da perda de soberania e domínio sobre o desejo. Assim, o nervo que expõe as contradições é a ordem do desejo e do corpo da mulher, uma vez que ambos se apresentam como resistentes, não se acomodando facilmente aos contratos e acordos racionais mediadores das relações entre indivíduos, não se deixando predicar plenamente como atributo da pessoa individualizada, mal contendo seu potencial desviante em relação às estruturas de determinação.

No contrapé das relações estruturadas pela posse, ele expôs as impropriedades, alienações e (auto)ilusões da forma de subjetivação do indivíduo proprietário diante da indeterminação do desejo. Isso se dá sobretudo quando a triangulação amorosa interdita, de caráter adúltero, se insinua para fora do esquema utilitário para o capital e fora da gerência do contrato de matrimônio. Ali, a potência erótica imagina vias mais além daquelas dos esquemas previstos e validados socialmente, expondo as fissuras abertas pela indeterminação do desejo nas estruturas de determinação do indivíduo como forma de subjetivação. Pela prospecção em atos ínfimos e íntimos das personagens e pela penetração em seu imaginário, Machado dá acesso ao modo

como os sujeitos operam e contradizem a gramática de sua própria dominação, erodindo a validade das relações baseada na propriedade da pessoa em si. O romance, assim, acolhe um dos objetos-chave da polêmica literária – como apresentar a dimensão erótica na mulher sem a reificar –, dando ênfase aos mecanismos de reificação, mas sem incorrer em perspectivas reificadoras. A sexualidade de Sofia não se explica ou se determina pelo instinto, pela patologia ou apenas por hábitos de classe. O viés de apresentação da sexualidade nesse romance evidencia o interesse de Machado pela perspectiva da psicologia, e das relações humanas postas em situações históricas particulares. Em outras palavras, a mulher, mesmo em uma relação coisificadora, ainda apresenta as resistências da pessoa moral e humana.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003
- ASSIS, Machado de. **Quincas Borba – A Estação**. Edição eletrônica organizado por GLEDSON, John; SILVA, Ana Cláudia Suriani da, 2014. Disponível em <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborbaa_estacao.htm>. Acesso em 20 de outubro de 2017.
- _____. **Um sonho e outro sonho**. Edição eletrônica organizado por SENNA, Marta de et al., 2014. Disponível em <http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos10.htm>. Acesso em 9 de fevereiro de 2018.
- _____. **Quincas Borba**. Edição eletrônica organizado por SENNA, Marta de et al., 2009. Disponível em <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborba.htm>. Acesso em 15 de abril de 2018.
- _____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Edição eletrônica organizado por SENNA, Marta de et al., 2009b. Disponível em <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm>. Acesso em 20 de outubro de 2017.
- _____. Literatura Realista. In: **Obra completa em quatro volumes: volume 3**. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2008.
- _____. Noite de Almirante. In: **Obra completa em quatro volumes: volume 2**. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2008b.
- _____. A senhora do Galvão. In: **Obra completa em quatro volumes: volume 2**. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2008c.
- _____. **Quincas Borba: apêndice**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. <http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborba.htm>. Acesso em 20 de outubro de 2017.
- _____. A semana. In: **Gazeta de Notícias**. Ano XXI, n. 167, jun, Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta de Notícias, 1895.
- _____. O cônego ou metafísica do estilo. In: **Gazeta de Notícias**. Ano XI, n. 326, nov., Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta de Notícias, 1885.
- _____. A nova geração. In: **Revista Brasileira**. Ano I, Tomo II, out-dez, Rio de Janeiro: Typographia de J. D. de Oliveira, 1879.
- AULETE, Caldas. **Diccionario contemporaneo da lingua portugueza**. Direção de Antonio Lopes dos Santos Valente. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.
- BARBIERI, Ivo Barbieri (org). **Ler e reescrever Quincas Borba**. Rio de Janeiro, RJ: Editora da UERJ, 2003.

_____. O lapso ou uma psicoterapia de humor. In: JOBIM, José Luís *et al.* **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro, RJ: Academia Brasileira de Letras, Topbooks, 2001.

_____. O cônego ou invenção da linguagem. In: **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n 133/134, abr./set., 1998, p. 23-34.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENVENISTE, Émile. As relações de tempo no verbo francês. In: **Problemas de linguística geral I**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005

BERGAMINI JÚNIOR, Atilio. **Criação literária no outono do escravismo – Machado de Assis**. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/72739>>. Acesso em 7 de abr. de 2018.

BOSI, Alfredo. Uma hipótese sobre a situação de Machado de Assis na Literatura Brasileira. In: **Machado de Assis: o enigma do olhar**. 4ª ed. – São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BROCA, Brito. **Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pre-modernismo**. Coautoria de Alexandre Eulalio, Luiz Carlos da Silva Dantas. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.

CAVARERO, Adriana; BUTLER, Judith. Condição humana contra "natureza". In: **Rev. Estud. Fem., Florianópolis**, v. 15, n. 3, p. 650-662, Dec. 2007,

CARUTH, CATHY (org.). **Trauma: Explorations in Memory**. Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press, 1995.

CEI, Vitor. **A voluptuosidade do nada: niilismo e galhofa em Machado de Assis**. São Paulo: Annablume, 2016.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.

COSTA, Jurandir Freire. **Ordem médica e norma familiar**. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1999.

DARNOI, Dennis N. Kenedy. **The unconscious and Eduard von Hartmann**. Hague, Martinus Nijhoff, 1967.

DIXON, Paul. Quincas Borba um passo para trás? In: **BRASIL/BRAZIL**. Porto Alegre, Vol. 29, n. 53, 2016.

ESTÁCIO, Denise de Quintana. **Uma insanidade narrativa: configuração urbana e realismo em Quincas Borba**. Monografia (de conclusão de curso). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/157023>>. Acesso em 20 de outubro de 2017.

FELMAN, Shoshana. **O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX**. São Paulo: Edipro, 2014.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. "All the world was America." - John Locke, liberalismo e propriedade como conceito antropológico. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 17, p. 30-35, 1993.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: **O primo Basílio: episódio doméstico**. 5. ed. São Paulo, SP: Ateliê, 2014.

_____. Machado e Camilo. In: **Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, Curitiba, PR: ABRALIC, s/p, 2011.

_____. **Estudos de literatura brasileira e portuguesa**. São Paulo: Ateliê, 2007.

_____. Eça e Machado: críticas de Ultramar. In: **Cult - Revista brasileira de literatura**, n. 38. São Paulo: setembro de 2000.

GARDNER, Sebastian. Eduard von Hartmann's Philosophy of the Unconscious. In: NICHOLLS, Angus; LIEB-SCHER, Martin. **Thinking the Unconscious - Nineteenth Century German Thought**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GLEDSON, John. Dossiê: Duas Crises Machadianas. In: **Machado de Assis em Linha**. V. 4, n. 8, p. 32-55, dez. 2011.

_____. **Machado de Assis: ficção e história**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1986.

_____. **Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro**. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

GOMES, Eugenio. O microrrealismo de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. (Escritores Brasileiros, 1).

GUIMARÃES, Helio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do Século 19**. São Paulo, SP: Nankin: EDUSP, 2004.

HARTMANN. Eduard von. **Philosophie de l'Inconscient - Phénoménologie de l'Inconscient**. 1 vol., Paris, G. Baillière, 1877.

_____. **Philosophie de l'Inconscient - Métaphysique de l'Inconscient**. 2 vol., Paris, G. Baillière, 1877b.

HERODOTUS. **The essential Herodotus, translation, introduction, and annotations by William A. Johnson**. New York, NY: Oxford University Press, 2017.

JACKSON, K. David. **Machado de Assis: A Literary Life**. New Haven & London: Yale University Press, 2015

KAPLAN, E. Ann. **Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 2005.

LANGUE, Frederick Albert. Darwinism and teleology. In: **The history of materialism and criticism of its present importance**. London: Routledge & K. Paul, 1950.

MEYER, Augusto. **A chave e a máscara**. Rio de Janeiro, RJ: Edições O Cruzeiro, 1964.

NASCIMENTO, José Leonardo do. **O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história**. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2008.

NOLEN, Désire. Introduction du traducteur. In: HARTMANN, Eduard von. **Philosophie de l'inconscient - Phénoménologie de l'inconscient**. 1 vol., Paris, G. Baillière, 1877.

NUNES, Benedito. Machado de Assis e a filosofia. In: **Travessia**. 2 (19), Florianópolis: SC, 1989, p. p 7-23.

NUNES, Bruna da Silva. Os trajes de Maria Olímpia: moda e admiração pública em "A senhora do Galvão". In: **Machado Assis em Linha**, São Paulo, v. 10, n. 20, p. 75-92, Abr., 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212017000100075&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 20 de outubro de 2017.

KINNEAR, J. C. Machado de Assis: to believe or not to believe? In: **The Modern Language Review**. Vol. 71, No. 1, Jan., pp. 54-65, 1976.

PASSOS, José Luiz. **Romance com pessoas: a imaginação em Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

PERES, Sávio Passafaro; MASSIMI, Marina. O conceito de loucura no romance de Machado de Assis "Quincas Borba". In: **Lat. Am. j. fundam. psychopathol. online**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 238-252, nov, 2007. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-03582007000200010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 20 de outubro 2017.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PATEMAN, Carole; MILLS, Charles W. **Contract and domination**. Cambridge: Polity, 2007.

QUEIROZ, Eça de. **O primo Basílio**. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP: Ediouro: PubliFolha, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. In: **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 86, p. 75-80, Mar. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 05 fev. 2018.

RAZERA, Gisélle. **Polêmica Velada – Uma leitura de Memórias Póstumas de Brás Cubas como resposta ao Primo Basílio**. Cascavel, Coluna do saber, 2012.

RIBOT, Théodule. **Les maladies de la mémoire**. Paris: F. Alcan, 1906.

ROMERO, Silvio. Introdução à História da Literatura Brasileira. In: **Revista Brasileira**. Ano II, Tomo VIII, abr-jun, Rio de Janeiro: Typographia de J. D. de Oliveira, 1881.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 4. ed. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1992.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1993.

SICILIANI, Pietro. **Prolégomènes à la Psychogénie moderne**. Paris: Germer Baillière etcie, 1880.

SILVA, Antônio de Moraes. **Diccionarios da lingua portugueza**. 8. ed. Vol. 2. Lisboa: Literatura Fluminense, 1889.

SILVA, Eliane da Conceição Silva. Folha rota, de Machado de Assis: mulheres livres e pobres na ordem patriarcal. In: **Acta Scientiarum Language and Culture**. Maringá, v. 31, n. 1, p. 23-30, 2009.

SAFATLE, Vladmir. **O circuito dos afetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. Esquisitas e desmioladas: o narrador, o adultério e a representação feminina no conto machadiano. In: **Revista Cerrados**. Brasília, v. 26, n. 45, 2017, pp. 55-73. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/28948/20389>>. Acesso em 09 de abril de 2018.

_____. **Realismo e Alegoria em Machado de Assis**. Tese (doutorado), Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. **Machado de Assis: do folhetim ao livro**. São Paulo, SP: nVersos, 2015.

VIANNA, Glória. Revendo a biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís *et al.* **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro, RJ: Academia Brasileira de Letras, Topbooks, 2001.

VIAL, Fernand. **The unconscious in philosophy and French and European literature: nineteenth and early twentieth century**. Amsterdam: Editions Rodopi, 2009.

APÊNDICE

Tabela 1: Publicação do Quincas Borba fascículo a fascículo 1886-1887

1886

JAN		FEV		MAR		ABR		MAI		JUN		JUL		AGO		SET		OUT		NOV		DEZ	
15	31	15	28	15	31	15	30	15	31	15	30	15	31	15	31	15	30	15	31	15	30	15	31

1887

JAN		FEV		MAR		ABR		MAI		JUN		JUL		AGO		SET		OUT		NOV		DEZ	
15	31	15	28	15	31	15	30	15	31	15	30	15	31	15	31	15	30	15	31	15	30	15	31
*						*																	

Não foi publicado

Foi publicado

Não consta na Hemeroteca;

*

 Não consta em ASSIS, 1976

Tabela 2: Publicação do Quincas Borba fascículo a fascículo 1888-1889

1888

JAN		FEV		MAR		ABR		MAI		JUN		JUL		AGO		SET		OUT		NOV		DEZ	
15	31	15	28	15	31	15	30	15	31	15	30	15	31	15	31	15	30	15	31	15	30	15	31

1889

JAN		FEV		MAR		ABR		MAI		JUN		JUL		AGO		SET		OUT		NOV		DEZ	
15	31	15	28	15	31	15	30	15	31	15	30	15	31	15	31	15	30	15	31	15	30	15	31

Não foi publicado

Foi publicado

Não consta na Hemeroteca

Tabela 3: Publicação do Quincas Borba fascículo a fascículo 1890-1891

1890

JAN		FEV		MAR		ABR		MAI		JUN		JUL		AGO		SET		OUT		NOV		DEZ	
15	31	15	28	15	31	15	30	15	31	15	30	15	31	15	31	15	30	15	31	15	30	15	31

1891

JAN		FEV		MAR		ABR		MAI		JUN		JUL		AGO		SET		OUT		NOV		DEZ	
15	31	15	28	15	31	15	30	15	31	15	30	15	31	15	31	15	30	15	31	15	30	15	31

Não foi publicado

Foi publicado

Não consta na Hemeroteca