

## Retórica ficcional de *Quincas Borba* <sup>1</sup>

Ana Cláudia Suriani da Silva (Universidade de Birmingham)

### O narrador e autor implícito em *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Segundo o crítico norte-americano Wayne Booth, toda narrativa, seja ela em primeira ou terceira pessoa, é sempre apresentada como se passasse pela consciência de um contador ou narrador. Quando o leitor inexperiente se depara com um narrador onisciente, em terceira pessoa, ele está, no entanto, menos propício a perceber que a história é mediada. Se o narrador é um “eu”, o leitor tem mais consciência de que uma mente se coloca entre ele e o evento.

Para Booth, o leitor não deve cometer esse erro, porque, assim que o escritor coloca um narrador dentro do relato – seja este um narrador-agente, um mero observador, personagem, esteja ele caracterizado ou não –, produz-se imediatamente algum efeito mensurável, por exemplo, no curso dos eventos ou na formação do julgamento do leitor. O leitor deve, então, saber medir a distância entre o narrador e o autor implícito, que é, segundo Booth,

the implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. The implied author is always distinct from the “real man” – whatever we may take him to be – who creates a superior version of himself, a “second self”, as he creates his work.<sup>2</sup>

A fortuna crítica dos três principais romances da fase madura de Machado – *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Camurro* – talvez seja uma prova de que os leitores estejam realmente mais propensos a perceber a parcialidade de um “eu” do que de um “ele”. Foi sobre *Dom Casmurro* o primeiro estudo a duvidar de um narrador machadiano: do Bento de *Dom Casmurro*, um advogado empenhado em defender a sua própria causa de marido supostamente traído. O estudo em questão é a bem-conhecida resenha de José Veríssimo, publicada em 1900, ou seja, um ano após o lançamento do

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte da tese de doutorado “*Quincas Borba*: folhetim e livro” (Universidade de Oxford, 2007), que será publicada com algumas alterações sob o título *Machado de Assis’ Philosopher or Dog?: from Serial do Book Form*, pela Editora Legenda (Oxford: MHRA), em 2010.

<sup>2</sup> Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), p. 151.

romance. Nele José Veríssimo desconfia de que a opinião de Bento a respeito de Capitu possa ser parcial:

Dom Casmurro a descreve, aliás, com amor e com ódio, o que pode torná-lo suspeito. Ele procura cuidadosamente esconder estes sentimentos, sem talvez consegui-lo de todo. Ao cabo das suas memórias sente-se-lhe uma emoção que ele se empenha em refugar.<sup>3</sup>

Capitu teria, no entanto, de esperar por sessenta anos até que um crítico a defendesse da acusação de adultério. Em *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, Helen Caldwell identifica a problemática do romance na superposição da voz autoral sobre o relato. O autor implícito adverte o leitor em alguns momentos da narrativa que Bento está apenas contando a sua versão da história. Segundo essa perspectiva, os críticos até então não haveriam percebido os sinais deixados pelo autor que relativizam a credibilidade do narrador. Para Caldwell, o veredicto permanece na verdade em aberto, ficando ao leitor a tarefa de julgar a inocência ou não de Capitu.

*The Brazilian Othello of Machado de Assis* abriu assim caminho para uma longa série de estudos sobre a dubiedade do relato de Bento. Destaca-se, entre eles, o de John Gledson, que defende a tese da *non-reliability* do narrador de *Dom Casmurro* e de modo geral dos narradores da fase madura de Machado de Assis. A partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, segundo Gledson, o escritor trabalha os seus romances em vários níveis, o que lhes configura uma natureza no mínimo dupla: o autor deixa em relevo uma trama que se sobrepõe a um outro nível, em função do qual a obra deve ser interpretada. O leitor que consegue driblar a dissimulação e o despistamento, tão bem elaborados, do narrador machadiano pode trazer à tona pouco a pouco as outras camadas de interpretação e chegar finalmente ao sentido alegórico do romance.<sup>4</sup>

No que diz respeito mais especificamente a *Dom Casmurro*, para Gledson, Bento se empenha durante toda a narrativa em convencer o leitor da infidelidade de Capitu, através da reconstrução de impressões do passado que, no entanto, não se sustentam pela ausência de evidências mais concretas. O empenho do narrador em fazer prevalecer a sua versão dos

---

<sup>3</sup> José Veríssimo, “Novo livro do Sr. Machado de Assis,” *Jornal do Comércio*, 19 de março de 1900, citado por Hélio de Seixas Guimarães, *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX* (São Paulo: Nankin Editorial e Editora da Universidade de São Paulo, 2004), p. 414.

<sup>4</sup> John Gledson, *Machado de Assis: ficção e história*, traduzido por Sônia Coutinho, 2.ed.rev (São Paulo: Paz e Terra, 2003), p. 21-35; e “Machado de Assis’ View of Brazilian History”, Daniel Balderston (ed.), *The Historical Novel in Latin America* (New Orleans: Ediciones Hispamerica, 1986), pp. 97-105.

fatos faz com que o romance se revele ser, à medida que a narrativa avança, o estudo da obsessão patológica de Bento e não do adultério de Capitu. Bento desta forma é um enganador, mas que também é enganado.

Da perspectiva da crítica sociológica, o narrador pode ser visto como um produto da sociedade retratada, que partilha assim as limitações dela. A visão de mundo de Bento é enviesada pelo seu sexo e situação social privilegiada. O herói cria para si sua própria versão e “ultimately his own metaphorical plot (the adultery) which joins in sin and damnation the two characters who most threaten his world”.<sup>5</sup>

Essa não é a única leitura possível do romance. Outras leituras existem, uma freudiana, por exemplo, a partir da qual *Dom Casmurro* seria um homossexual inconsciente, com grande medo das mulheres.<sup>6</sup> Visto seja da perspectiva sociológica ou freudiana, o herói não consegue decifrar o significado da sua própria vida. No meu ver, aí reside a maestria de Machado de Assis e a sua maior contribuição para a escola realista: construir personagens tão complexas como os homens.

*Dom Casmurro* não é o único romance em primeira pessoa de Machado a exigir cuidado do leitor em relação aos recursos empregados pelo narrador para preveni-lo de questionar ou para obscurecer o julgamento. Segundo Roberto Schwarz, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* o narrador também se desmitifica ao longo da narrativa, passando de herói para vítima. Assim como *Dom Casmurro*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* também foi escrito contra o seu narrador autor. Como se o feitiço virasse contra o feiticeiro, os recursos ideológicos e literários que o narrador-personagem mais preza seriam aqueles de que o escritor se vale para fazer uma crítica mais abrangente: a Brás Cubas como representante da classe a que pertence.<sup>7</sup> Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o autor implícito se vale de um narrador que analisa tudo a partir de seu patamar social, para revelar os defeitos e as incoerências da classe inteira, dentre as quais a convivência absurda de idéias progressistas, como o liberalismo, com estruturas sociais arcaicas, como a escravidão e o latifúndio, por exemplo.

*Memórias póstumas de Brás Cubas* foi publicado originalmente na *Revista Brasileira*, periódico produzido por membros da elite letrada para consumo próprio. A *Revista*

---

<sup>5</sup> John Gledson, *The Deceptive Realism of Machado de Assis*, Liverpool: Francis Cairns, 1984, p. 90).

<sup>6</sup> Para uma leitura psicanalítica de *Dom Casmurro*, ver Luiz Alberto Pinheiro de Freitas, *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura* (Rio de Janeiro: Mauad, 2001).

<sup>7</sup> Roberto Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990).

*Brasileira* era, como bem define Moema Vergara, “um projeto auto-referente”.<sup>8</sup> Como escreve Midosi em 1879, trata-se de uma revista que desejava “oferecer uma amostra da competência dos brasileiros distintos por suas grandes faculdades e luzes, alguns ainda pouco conhecidos neste vasto império.”<sup>9</sup> Faziam parte dessa elite letrada, segundo Vergara, figuras que não pertenciam somente à classe dominante, como o próprio Machado de Assis e Tobias Barreto. Sendo o primeiro um representante dos setores médios da cidade do Rio de Janeiro e Tobias Barreto um autodidata sergipano, que influenciou muitos autores da *Revista*, ambos tinham “no cultivo das letras uma forma de ascensão social.”<sup>10</sup>

A *Revista Brasileira* pretendia ser um veículo para a especulação sobre os problemas do país, as mudanças culturais e a ciência contemporânea. Imitando o formato do livro, publicava seus longos artigos em fascículos quinzenais – à maneira de *La Revue des Deux-Mondes*.<sup>11</sup>

Tabela 1: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* na *Revista Brasileira*

Primeiro Ano

tomo	data de publicação	páginas	capítulos
3	15 mar 1880	353-372	1-9
4	1 abr 1880	5-20	10 – 14
	15 abr 1880	95-114	15 - 23

<sup>8</sup> Para a história da *Revista Brasileira* o artigo de Moema Vergara, “La Vulgarisation scientifique au Brésil: la cas de la *Revista Brasileira*”, *Colloque international pluridisciplinaire “Sciences et écritures”* (Besançon: Maison des Sciences de l’Homme Claude Nicolas Ledoux, 13-14 Mai 2004, <<http://msh.univ-fcomte.fr/programmation/col04/documents/preactes/Vergara.pdf>>, consultado em 10 de outubro de 2004); e sua tese de doutorado “A *Revista Brasileira*: a vulgarização científica e construção da identidade nacional na passagem da Monarquia para a República” (tese de doutorado não publicada, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003).

<sup>9</sup> N. Midosi, Editorial, *Revista Brasileira*, 1879, p. 6 citado por Vergara, 2003, p. 74.

<sup>10</sup> Vergara, 2003, p. 74.

<sup>11</sup> A comparação da *Revista Brasileira* com a *Revue des Deux-Mondes* foi feita por Ana Luíza Martins: “Seu formato de livro (da *Revue des Deux-Mondes*), a seqüência exclusiva de artigos, textos densos de temática selecionada, sem ilustração, sem propaganda, permaneceram como modelo de revista cultural, diferenciada da ilustrada e do *magazine* (...) Não seria improvável que parte das revistas brasileiras de cultura da virada do século a tivessem como referência visual, da *Revista Brasileira*, na fase Midosi, à *Revista do Brasil* em sua primeira fase, de 1916.” Ver Ana Luíza Martins, *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)* (São Paulo: FAPESP, EdUSP, 2001), p. 77.

1 mai 1880	165-176	24- 29
15 mai 1880	233-242	30- 35
1 jun 1880	295-305	36 - 43

#### Segundo Ano

tomo	data de publicação	páginas	capítulos
5	1 jul 1880	5-20	44 – 53
	15 jul 1880	125-138	54 – 63
	1 ago 1880	195-210	63 – 71
	15 ago 1880	253-272	72 – 84
	1 set 1880	391-401	85 – 91
	15 set 1880	451-462	92 – 100
6	1 out 1880	5-17	101 – 110
	15 out 1880	89-107	111 – 124
	1 nov 1880	193-207	125 – 139
	1 dez 1880	357-370	140 – 151
	15 dez 1880	430-439	152 – 162

*Memórias póstumas de Brás Cubas* também foi publicado de forma seriada, entre os longos artigos do punho de médicos, naturalistas, engenheiros, juristas, responsáveis pela vulgarização da ciência contemporânea na virada do século XIX para o XX no Brasil. O narrador Brás Cubas, inventor de um emplastro, e seu amigo Quincas Borba, inventor de uma filosofia, são criações que parodiam não só o público-alvo do periódico (e conseqüentemente do romance), mas também o grupo dos colaboradores em si, tanto um grupo quanto o outro compostos por homens cultos, interessados na ciência e no progresso.

Machado possuía um conhecimento íntimo do seu público e fez uso disso para atraí-lo para dentro de sua ficção, mesmo quando surpreendentemente agride o leitor fictício, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Poderíamos pensar que há uma contradição aqui ou um erro de cálculo do escritor, que poderia desestimular a leitura com as constantes agressões dirigidas ao seu público. A contradição é, no entanto, apenas aparente e trata-se na verdade de uma estratégia narrativa muito bem calculada, porque o leitor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, apesar de agredido, pode continuar a ler porque o romance é

divertido, com um sentido de humor que deriva da tradição shandiana, que permite ao escritor dizer as coisas mais absurdas (debaixo das quais há sem dúvida sentidos ocultos).

O humor shandiano tem assim um papel de distrair o leitor, nos dois sentidos da palavra. Em primeiro lugar o romance diverte, recreia a mente com uma leitura mais humorada e leve do que os artigos informativos, científicos com que dividia espaço no periódico. Em segundo, o humor desvia o leitor de significados mais ocultos do romance, que poderiam inclusive exigir autocrítica. De acordo com Schwarz, o autor implícito se vale de um narrador que analisa tudo de seu patamar social, para revelar os defeitos e as incoerências do grupo a que pertence, entre as quais a convivência absurda de idéias progressistas, como o liberalismo, com estruturas sociais arcaicas, a escravidão e o latifúndio.

Nesse sentido, o efeito de *Brás Cubas* é muito diverso dos sentimentos infligidos no leitor por romances naturalistas, como os de Aluísio Azevedo. É verdade que *O Mulato*, também publicado em 1881, denuncia em tons muito fortes um dos problemas centrais da sociedade brasileira na época: a existência da escravidão e o preconceito racial decorrente dela. No entanto, os costumes e tipos da sociedade maranhense reproduzidos no romance poderiam parecer para o leitor carioca tão exóticos e distantes quanto a figura do índio, romanticamente descrita nas novelas de Alencar, por mais que a existência da escravidão também na capital do Império rendesse assunto para fervorosos debates políticos pró ou contra a Abolição.

O sucesso técnico de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* foi possível porque Machado eliminou a distância moral e intelectual entre seus narradores e o público-alvo, para não chocá-lo ou levá-lo a abandonar a leitura já nos primeiros fascículos ou capítulos. Além disso, Machado soube muito bem manter a atenção dos seus leitores, de forma que a leitura do livro se tornasse agradável, comovente, também no caso de *Dom Casmurro*, como bem aponta Gledson. Em *Dom Casmurro*, esses artifícios impedem que o leitor perceba, à medida que a narrativa avança, que “the enjoyment and emotion are also part of Machado’s plan and they may cloud the judgement.”<sup>12</sup> Quando chega ao último capítulo, a sensação que domina o espírito do leitor é de um forte desconforto. É o que o testemunho de José Veríssimo nos indica em relação a *Dom Casmurro*. O crítico, como um representante da elite letrada, formadora de opinião (e que também escrevia para a *Revista Brasileira*), não se vê no espelho e se distancia, acusando o

---

<sup>12</sup> Gledson, 1984, p. 15.

próprio escritor de cético, pessimista, desencantado com a vida e desiludido com o homem:

Mas, quando em um escritor como ele, de uma tão alta honestidade literária, sentimos esta espécie de repugnância orgânica de um tão humano e legítimo sentimento, esta falta desnatural do amor, ao qual devem a arte e a literatura mais que as suas mais belas obras, a sua mesma existência, desperta-se-nos também a curiosidade de indagar da sua mesma obra até que ponto será qual se nos figura. Dessa obra resumbrá [sic] uma filosofia amarga, cética, pessimista, uma concepção desencantada da vida, uma desilusão completa dos móveis humanos.<sup>13</sup>

Para compreender a ironia do romance e aceitar o convite do divã, o leitor de carne e osso precisaria perceber que tanto a personificação do narrador como um membro pertencente à sua classe quanto as adulações ou piparotes com que o narrador trata o leitor fictício não passam de recurso retórico para impedir que ele se dê conta, já na partida, de que o tiro sairia, na verdade, pela culatra.

### **O narrador e autor implícito em *Quincas Borba***

Tratemos agora da distância entre o narrador e o autor implícito de *Quincas Borba*. *Quincas Borba* é geralmente visto como um retorno ao modo narrativo mais tradicional, ao modelo da escola realista. Como Ivan Teixeira:

Machado abandona a forma livre do romance anterior, para produzir um relato sóbrio e verossímil, bem próximo da estética realista. Dessa vez, diferentemente de *Brás Cubas*, o narrador não participa da ação. Mantém-se distante, observando o que acontece, como se tudo fosse independente de sua voz. Preocupa-se em ordenar bem os acontecimentos para produzir a impressão de que o leitor está diante da vida e não de uma trama fictícia. É mais ou menos como num filme regular em que a estória oculta a presença do diretor.<sup>14</sup>

Acredito, no entanto, que a diferença de pontos de vista entre primeira e terceira pessoas apenas encobre uma semelhança latente entre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. Em *Quincas Borba*, o escritor também está em busca da dosagem certa para ganhar a confiança do leitor e ao mesmo tempo encher-lhe de piparotes. Como Machado apresentará em *Quincas Borba* uma história que vai contra alguns princípios morais convencionais, ele opta por desenvolvê-la de forma a não chocar o leitor

---

<sup>13</sup> José Veríssimo, apud Guimarães, p. 410.

<sup>14</sup> Ivan Teixeira, *Apresentação de Machado de Assis* (São Paulo: Martins Fontes, 1987), p. 109.

ou pelo menos de forma a evitar que ele perceba, já na saída, que um novo conjunto de valores rege as relações entre o grupo de indivíduos do romance.

Esse novo conjunto de valores ou “a quebra de valores antigos”, nas palavras de José Murilo de Carvalho, também foi registrada por Artur Azevedo em *O Tribofê*, revista do ano de 1891.<sup>15</sup> Não podemos nos esquecer de que, em primeiro lugar, 1891 é o ano em que Machado de Assis finaliza a serialização de *Quincas Borba* em *A Estação* e no qual o romance, reescrito, sai em livro; e, em segundo lugar, de que Artur Azevedo e Machado de Assis colaboravam ambos para *A Estação*.<sup>16</sup> Em *O Tribofê*, como escreve Carvalho,

o engano, a sedução, a exploração, a mutreta, o tribofê, enfim, aparecem encarnados em pessoas muito reais e possuem até mesmo certo charme. Entre jogadores, cocotes, *bons vivants*, fraudadores de corridas, proprietários exploradores, perde-se a virtude da família interiorana. Primeiro, some a empregada, seduzida por um personagem que se diz lançador de mulheres, ou seja, formador de prostitutas; a seguir, vai o próprio fazendeiro nos braços de uma cocote; finalmente, desaparece o filho em agitações estudantis. Todos pegam o “micróbio da pândega”. Se do ar da cidade medieval se dizia que tornava livre social e politicamente, do ar do Rio pode-se dizer que libertava moralmente.<sup>17</sup>

Em *Quincas Borba*, também acompanhamos a derrocada de uma personagem proveniente da província, causada pela incompreensão das novas normas que regem as relações sociais e afetivas no Rio de Janeiro. Citando Kátia Muricy, “é diante dessa nova razão que Rubião se perde – ele perde a razão”. Para Muricy, a loucura de Rubião é dessa forma uma conseqüência da inaptidão da personagem em compreender e se adaptar às novas normas sociais (burguesas) da cidade, a qual Muricy chama de “nova razão”, a do capital.<sup>18</sup> Em um outro estudo do romance, do ponto de vista da sociologia da literatura, Francisco Loureiro Chaves desenvolve um argumento semelhante, ao ver Rubião como um herói problemático, que vive o drama da “adaptação individual ao mundo reificado,

---

<sup>15</sup> José Murilo de Carvalho, *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi* (São Paulo: Companhia das Letras, 1987), p. 27.

<sup>16</sup> *Quincas Borba* foi publicado de forma seriada em *A Estação: Jornal ilustrado para a família*, de 15 de junho de 1886 a 15 de setembro de 1891 e em livro em 1891. Artur Azevedo publicou vários contos e manteve duas seções em *A Estação*: “Croniqueta” e “Teatros”. Usamos a edição crítica do romance em todas as citações: Machado de Assis, *Quincas Borba, Edições críticas de obras de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1975.

<sup>17</sup> Carvalho, p. 28-9.

<sup>18</sup> Kátia Muricy, “O legado da desrazão”, *A razão cética: Machado de Assis e as questões do seu tempo* (São Paulo: Companhia das Letras, 1988), p. 88.

orientando-se por essa tendência irrefreável para confundir o verdadeiro e o falso, que termina fragmentando a personalidade”.<sup>19</sup>

Artur Azevedo e Machado de Assis têm objetivos muito semelhantes em *O Tribofe* e *Quincas Borba*, mas os alcançam valendo-se de recursos e gêneros literários muito diferentes e seguindo cada um a sua própria índole: um de forma mais direta e de gosto popular, própria do teatro, que personifica os vícios e as virtudes no palco; o outro de forma indireta e sutil, e que por isso deixa margens para a dúvida e relativiza, como veremos, o julgamento do que é certo ou errado.

Para que o leitor do romance capte a mensagem, ele precisará, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, perceber a distância exata entre o narrador que vai guiar o leitor pela história e o autor implícito, que irá estabelecer as novas normas de convívio na sociedade em transformação representada no romance. O autor implícito sobrepõe-se ao ponto de vista do narrador. Para entendermos a sua posição no romance, temos em primeiro lugar de compreender o procedimento utilizado por Machado para construir a trama romanesca de *Quincas Borba*.

#### *O caleidoscópio narrativo de Quincas Borba*

Em *Quincas Borba* o escritor monta a trama romanesca a partir da exposição das impressões que cada personagem guardou do mesmo evento e da opinião de uma personagem em relação à outra. Como num caleidoscópio, o romancista multiplica os pontos de vista narrativos, representando, dessa forma, uma sociedade em transformação a partir da soma dos pontos de vista das personagens, ao invés de sob uma única perspectiva, a de um narrador em primeira pessoa, como em *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Vejam os exemplos a partir de dois exemplos a maneira como Machado constrói a trama romanesca. Machado privilegia no início da narrativa duas reuniões sociais: a reunião na casa de Palha, na qual Rubião convida Sofia para fitar o Cruzeiro; e o baile na casa de Camacho, em que Sofia dança por mais de quinze minutos com Carlos Maria. O romancista construirá em torno desses dois acontecimentos a trama romanesca, ou seja, a intrincada rede de suspeitas entre as personagens a respeito do suposto *affair* entre, em primeiro lugar, Sofia e Rubião e, posteriormente, Sofia e Carlos Maria.

Dos capítulos 34 a 50, o narrador vai tratar da reunião em Santa Teresa na casa de Sofia.<sup>20</sup> Na cena do jardim, Rubião “chamou aos olhos de Sofia as estrelas da terra, e às

---

<sup>19</sup> Francisco Loureiro Chaves, *O mundo social do Quincas Borba* (Porto Alegre: Editora Movimento, 1974), p. 65.

estrelas os olhos do céu” e pediu à moça “que, todas as noites, às dez horas, fitasse o Cruzeiro; ele o fitaria também, e os pensamentos de ambos iriam achar-se ali juntos, íntimos, entre Deus e os homens”.<sup>21</sup> Dona Tonica é a primeira a levantar suspeitas:

Não tardou em perceber que os olhos de Rubião e os de Sofia caminhavam uns para os outros; notou, porém, que os de Sofia eram menos freqüentes e menos demorados, fenômeno que lhe pareceu explicável, pelas cautelas naturais da situação. Podia ser que se amassem...<sup>22</sup>

Em casa, falando sozinha, a solteirona jura vingança e ameaça contar tudo ao Palha: “Conto-lhe tudo, – ia pensando – ou de viva voz, ou por uma carta... Carta não; digo-lhe tudo um dia, em particular”.<sup>23</sup> O Major Siqueira também poderia ter percebido alguma coisa, suspeita Rubião:

A luz do fósforo deu à cara do major uma expressão de escárnio, ou de outra coisa menos dura, mas não menos adversa. Rubião sentiu correr-lhe um frio pela espinha. Teria ouvido? visto? adivinhado? Estava ali um indiscreto, um mexeriqueiro?<sup>24</sup>

Ainda na festa, notamos que Sofia considera ultrajante o comportamento do mineiro, mas disfarça, porque o próprio marido havia lhe dito que deveriam tratá-lo com “atenções particulares”. Já no seu quarto, depois de todos os convidados se retirarem, ela compara Rubião com o diabo: “Então o diabo também é matuto, porque ele pareceu-me nada menos que o diabo. E pedir-me que a certa hora olhasse para o Cruzeiro, a fim de que as nossas almas se encontrassem?”<sup>25</sup> Palha, no entanto, não poderá romper as relações com Rubião, como quer a mulher, porque lhe deve muito dinheiro:

– Mas, meu amor, eu devo-lhe muito dinheiro.

Sofia tapou-lhe a boca e olhou assustada para o corredor.

– Está bom, disse, acabemos com isto. Verei como ele se comporta, e tratarei de ser mais fria... Nesse caso, tu é que não deves mudar, para que não pareça que sabes o que se deu. Verei o que posso fazer.”<sup>26</sup>

---

<sup>20</sup> Machado de Assis, *Quincas Borba* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1975), pp. 142-168.

<sup>21</sup> *Quincas Borba*, cap. 39 e 41, pp. 147, 149.

<sup>22</sup> *Quincas Borba*, cap. 37, p. 145.

<sup>23</sup> *Quincas Borba*, cap. 43, p. 153.

<sup>24</sup> *Quincas Borba*, cap. 42, p. 151.

<sup>25</sup> *Quincas Borba*, cap. 50, p. 164.

<sup>26</sup> *Quincas Borba*, cap. 50, p. 167-8.

Os capítulos 69 a 78 tratam do baile na rua dos Arcos, na casa de Camacho, no qual Carlos Maria dança por 15 minutos com Sofia.<sup>27</sup> Mais uma vez o narrador irá pormenorizar as impressões que as personagens envolvidas na trama guardaram da festa, a partir das quais se constrói a suspeita do *affair*, desta vez entre Sofia e Carlos Maria. Rubião “começava a crer possível ou real uma idéia que o atormentava desde muitos dias. Agora, a conversação dilatada, os modos dela...”.<sup>28</sup> Maria Benedita, que ama Carlos Maria em segredo, dá-se conta de que sua prima é um obstáculo nos seus planos de conquista da atenção de Carlos Maria. Na manhã seguinte, ela acorda com a idéia de voltar para a roça. A roceira rói-se de ciúmes, porém Sofia não percebe. Maria Benedita insinua que a prima gosta de dançar para ter um homem apertando-lhe o corpo: “Não gosto que um homem me aperte o corpo ao seu corpo, e ande comigo, assim, à vista dos outros. Tenho vexame.”<sup>29</sup>

O pequeno conflito entre as duas personagens se desfaz quando Sofia fala dos planos de Palha em casar a prima na corte. Por puro egoísmo, Sofia não revela, no entanto, que o noivo almejado é Rubião, o que faz com que a roceira conclua erroneamente que o pretendente seria o próprio Carlos Maria e que ela teria sido o assunto da conversa entre o moço e Sofia durante a polca. A verdade, no entanto, é que ninguém no baile, além de Sofia, Carlos Maria e o leitor, pôde escutar a conversa entre o casal dançante. Carlos Maria disse a Sofia um galanteio: “O mar batia com força, é verdade, mas o meu coração não batia menos rijamente; – com esta diferença que o mar é estúpido, bate sem saber porquê, e o meu coração sabe que batia pela senhora.”<sup>30</sup> O leitor ficará sabendo mais tarde que a história de Carlos Maria, na qual Sofia piamente acreditou, era pura mentira. O rapaz confessa, para si mesmo, que foi tolo ao inventar que tinha passado a noite na praia em frente à casa de Sofia: “Quem diabo me mandou dizer semelhante coisa”.<sup>31</sup>

Vemos que Machado utiliza um narrador em terceira pessoa para expor não somente os acontecimentos, mas também as impressões que cada personagem guardou do mesmo evento. Para construir a trama, ele multiplica os pontos de vistas narrativos, como num caleidoscópio, e cria um quadro completo da interação entre as personagens durante essas duas reuniões sociais. Os diferentes prismas narrativos correspondem, por conseguinte, às

---

<sup>27</sup> *Quincas Borba*, pp. 192-204.

<sup>28</sup> *Quincas Borba*, cap. 70, p. 196-7.

<sup>29</sup> *Quincas Borba*, cap. 77, p. 203.

<sup>30</sup> *Quincas Borba*, cap. 69, p. 195.

<sup>31</sup> *Quincas Borba*, cap. 75, p. 202.

figuras simétricas do caleidoscópio que constantemente se alternam à medida que o narrador muda o ângulo a partir do qual o mesmo evento é refratado. O narrador é desta forma quem efetua o movimento de rotação do caleidoscópio. É um procedimento narrativo muito diferente do utilizado em *Brás Cubas* (e posteriormente em *Dom Casmurro*), no qual o narrador-protagonista vê tudo sobre o seu ponto de vista e narra, parodiando Sterne, *his own life and opinions*.

Lembrando-nos das palavras de Ivan Teixeira, Machado optou por um narrador que se mantém distante da ação, como se tudo fosse independente dele, para permitir que o leitor (re)construa, como num mosaico, o fato real a partir das impressões que cada personagem guardou do mesmo acontecimento ou a partir das opiniões que cada personagem tem uma das outras. Dessa forma, porque a trama romanesca é montada sobre os múltiplos pontos de vista, ao leitor é dado saber muito mais do que às personagens. O seu campo de visão abarca, na verdade, o prisma narrativo de todas as personagens.

Seria, no entanto, errôneo concluir que *Quincas Borba* é um romance polifônico, no sentido bakhtiniano, porque o termo se refere a uma posição do autor em relação às personagens, que, segundo Bakhtin, foi inventada por Dostoiévski. Bakhtin acredita que Dostoiévski conseguiu libertar suas personagens da visão unificadora do autor, ao abrir mão da sua visão privilegiada. Bakhtin escreve que “Dostoevsky never retains any essential “surplus” of meaning”, ou seja, o campo de visão do autor não atravessa ou colide com o campo de visão e atitudes das personagens.<sup>32</sup> O autor não emite *a priori* nenhuma informação essencial que seja inacessível ao herói até um dado momento, em relação, por exemplo, às suas experiências passadas ou futuras. Ele nunca sabe mais do que o herói sabe de si mesmo ou de outras personagens em um dado momento, porque se priva do campo de visão onisciente e auto-encerrado. Dostoiévski escreve sobre pessoas que são realmente representadas como livres, porque o autor abre mão do “surplus” essencial da sua visão e coloca-se no mesmo nível que as suas personagens. A última palavra não pertence ao autor e nem muito menos se baseia em uma informação que o herói não vê ou não entende, ou em algo localizado fora da consciência do herói. O resultado é a criação de uma multiplicidade de vozes conflitantes. Nos romances de Dostoiévski, segundo Bakhtin,

the major characters and their worlds are not self-enclosed and deaf to one another; they intersect and are interwoven in a multitude of ways. The characters do know about each other, they exchange their “truths”,

---

<sup>32</sup> Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (London, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 73.

they argue or agree, they carry on dialogues with one another (including dialogues on ultimate questions of world view).<sup>33</sup>

No caso de *Quincas Borba*, no entanto, os pontos de vista das personagens adquirem dialógicamente sentido somente na visão unificadora do autor implícito que a eles se sobrepõe. Algumas personagens podem possuir uma visão um pouco mais ampla e podem refletir sobre sua posição na rede social de que participam ou sobre as outras personagens. É o caso dos manipuladores Palha e Camacho, que tiram proveito da ingenuidade de Rubião para tentar se manter no mesmo patamar ou subir mais um degrau na escalada social. Mas eles nunca chegam a ser livres, como as personagens de Dostoiévski, segundo Bakhtin. Nem mesmo os mais ambiciosos percebem que fazem parte de uma grande engrenagem que exemplifica o Humanitismo. O Humanitismo seria, assim, o “surplus” adicionado pelo autor implícito sobre o ponto de vista das personagens, do qual Bakhtin acredita que Dostoiévski conseguiu se desvencilhar em seus romances. A única personagem que ouviu falar de Humanitas é Rubião, através das lições do próprio Quincas Borba. No auge de sua lucidez, o mineiro dá sinais de ter finalmente compreendido a teoria:

– Ao vencedor as batatas! Não a compreenderia antes do testamento; ao contrário, vimos que a achou obscura e sem explicação. Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão.<sup>34</sup>

Rubião não percebe, no entanto, que a teoria admite a reversibilidade da situação. Quando desce “de Barbacena para arrancar e comer as batatas da capital”, o herói não se dá conta de que vai ser usado pelos que se dizem seus amigos.<sup>35</sup> A metáfora só voltará a ser repetida no final do romance, quando o farrapo Rubião já se encontra em Barbacena novamente. O estado mental do herói não nos deixa nenhuma dúvida sobre a penetração e clareza com que ele pronuncia a frase cunhada pelo filósofo. Em vez de provar que Rubião compreendeu profundamente a ironia do seu destino, serve antes como mais um atestado de sua insanidade. O leitor percebe a ironia, devido ao contraste entre o estado de decadência e a megalomania imperial de Rubião.

---

<sup>33</sup> Bakhtin, p. 73

<sup>34</sup> *Quincas Borba*, cap. 18, p. 126-7.

<sup>35</sup> *Quincas Borba*, cap. 18, p. 126.

## O romance com exemplificação do Humanitismo

Ao contrário de Rubião e das outras personagens, o leitor tem acesso não somente aos diversos prismas narrativos, mas também ao “surplus” do Humanitismo, podendo relacionar a trajetória de todas as personagens, em conjunto, com a teoria do filósofo que dá nome ao livro. Mesmo que a ligação não seja explícita, o leitor pode perceber que o Humanitismo funciona como elemento unificador do enredo, que explica e conecta simultaneamente todos os episódios e destinos das personagens em uma só rede intrincada de causas e efeitos.

Precisamos, no entanto, discutir a forma como o Humanitismo é apresentado, porque, colocado em prática como no romance, ele entra em choque com valores morais cristãos que se encontram sintetizados em três dos dez mandamentos: não furtarás, não desejarás a mulher do próximo e não cobiçarás nenhum de seus bens.

O romancista escolheu estrategicamente um narrador onisciente para infundir no leitor a sensação de que possui uma visão privilegiada, que lhe permite ultrapassar a camada superficial das aparências e penetrar na mente das personagens. O pacto de confiabilidade entre o leitor e o narrador se fundamenta no fato de que ao leitor é dado saber mais sobre as personagens do que elas sabem sobre si mesmas ou umas sobre as outras, como no caso das impressões que as personagens guardaram daquelas duas reuniões sociais e que são compartilhadas pelo leitor e pelo narrador, mas não pelas personagens.

O narrador mantém o leitor entretido com o elemento romanescos: com a trama dos dois supostos *affairs* e com a capacidade que lhe é dada de distinguir o fato real do imaginado. É certamente uma forma de ganhar a confiabilidade do leitor, de adulá-lo, fazendo-o crer-se perspicaz. No entanto, evita ao mesmo tempo que ele julgue as personagens de acordo com padrões morais vigentes. Pouco a pouco o leitor compreenderá que as normas de conduta mudaram, que a relação entre as pessoas é governada pelas regras do Humanitismo e não mais padrões tradicionais de fidelidade e benevolência. Por isso a mudança não acontece de vez. Há momentos em que Palha pensa no futuro de Maria Benedita, como na citação abaixo:

Pode acontecer, que Maria Benedita fique ao desamparo... Ao desamparo, não digo; enquanto vivermos somos todos uma só pessoa. Mas não é melhor prevenir? Podia ser até que, se lhe faltássemos todos, ela

vivesse à larga, só com ensinar francês e piano. Basta que os saiba para estar em condições melhores. É bonita, como a senhora foi no seu tempo; e possui raras qualidades morais. Pode achar marido rico.<sup>36</sup>

Palha também dá avisos a Rubião, de que sua fortuna rendia-lhe menos, de que o capital precisava recuperar as forças. Como depositário das ações, apólices, escrituras e cobrador de aluguéis de três casas de Rubião, Palha adverte o mineiro a não desembolsar tanto dinheiro para a causa da Comissão de Alagoas. O sócio tenta mesmo resistir ao pedido de liberação de dez contos para mais um empréstimo perdido:

Basta de ceder a tudo; o meu dever é resistir. Empréstimos seguros? Que empréstimos são esses? Não vê que lhe levam o dinheiro, e não lhe pagam as dívidas? Sujeitos que vão ao ponto de jantar diariamente com o próprio credor, como um tal Carneiro que lá tenho visto. Dos outros não sei se lhe devem também; é possível que sim. Vejo que é demais. Falo-lhe por ser amigo; não dirá algum dia que não foi avisado em tempo. De que há de viver, se estragar o que possui? A nossa casa pode cair.<sup>37</sup>

No entanto, mesmo aqui, Palha pensa também nos seus próprios interesses: que quer um eventual marido que se responsabilize por Maria Benedita e talvez queira que Rubião não gaste o dinheiro todo para que uma boa parte fique para ele, Palha. Além disso, como o narrador está a todo momento girando o caleidoscópio, há personagens como Siqueira que vê Palha a uma luz negativa:

Ora o Palha, um pé-rapado! Já o envergonho. Antigamente: major, um brinde. Eu fazia muitos brindes, tinha certo desembaraço. Jogávamos o voltarete. Agora está nas grandezas; anda com gente fina. Ah! vaidades deste mundo! Pois não vi outro dia a mulher dele, num *coupé*, com outra? A Sofia de *coupé*! Fingiu que me não via, mas arranjou os olhos de modo que percebesse se eu a via, se a admirava. Vaidades desta vida! Quem nunca comeu azeite, quando come se lambuza.<sup>38</sup>

O mesmo princípio que relativiza nosso julgamento se aplica à única personagem que poderíamos colocar acima de qualquer suspeita no romance: Dona Fernanda. Sobre esse ângulo, mesmo a bondade de Dona Fernanda pode ser relativa. Na verdade, já existe na fortuna crítica uma pequena tradição de estudos sobre Dona Fernanda, que defendem ou desmentem a sua bondade imanente. Um representante do primeiro time é Guilhermino César. No segundo time encontram-se John Kinnear e Ingrid Stein. Acredito no entanto

---

<sup>36</sup> *Quincas Borba*, cap. 68, p. 190.

<sup>37</sup> *Quincas Borba*, 1975, cap. 108, p. 240.

<sup>38</sup> *Quincas Borba*, cap. 130, p. 272.

que Dona Fernanda não é nem bondosa por natura nem tão-pouco age movida somente por interesse próprio.<sup>39</sup> Seu altruísmo é antes simples exercício da liberdade limitada de uma mulher dependente (como todas as do romance, menos talvez a comadre Angélica de Barbacena), da qual, na sua posição social e como sinal de status, espera-se que se preocupe com o próximo, com os mais pobres e desprotegidos.

Voltando ao casal Palha, o fato é que o leitor só perceberá que a sua lenta e constante ascensão social é inevitável perto do final do romance, quando se dá conta de que tal ascensão na verdade atesta os novos valores em vigor na sociedade ficcionalizada no romance. Machado não parte, no entanto, do zero. Como a obra representa uma sociedade em transformação, que observa, sofre ou se beneficia com as mudanças que a sociedade real vivencia, há uma concordância de que a fronteira entre os vícios e as virtudes, entre a generosidade e a cobiça, a bondade e a brutalidade, é movediça. Talvez um grupo até concorde que, da mesma forma que a sociedade está mudando, as antigas normas estão se adaptando aos novos meios de sobrevivência ou ascensão. No final do livro, o leitor vai presenciar, junto com a inversão da fortuna de Rubião (simbolizada pelo coroamento sem coroa), uma reviravolta, um ajustamento dos valores ou pelo menos a confirmação de que as regras de sobrevivência em sociedade estão mudando ou já mudaram.

O Humanismo desempenha um papel de elemento unificador do enredo. A metáfora “Ao vencedor, as batatas!” já aparece no capítulo 6, o qual traz para dentro da narrativa um exemplo de como o Humanismo atua na prática. O mestre Quincas Borba se dá conta das dificuldades que o discípulo Rubião tem em compreender teorias abstratas e tenta explicar seu funcionamento recorrendo a dois exemplos: o caso real do atropelamento de sua avó por uma carruagem desgovernada, e a história fictícia das duas tribos rivais famintas que disputam o mesmo campo de batatas, que apenas chega para alimentar uma das tribos. Este capítulo funciona como um *mis en abîme*, que estabelece um paralelo entre, de um lado, a história narrada e o exemplo didático e, do outro, a história exterior da qual participam Rubião, Quincas Borba e as personagens que ainda serão introduzidas na história. Narradas pela boca do mestre, essas duas historietas internas à

---

<sup>39</sup> Guilhermino César, “Dona Fernanda, a gaúcha do Quincas Borba”, *O Instituto: Revista Científica e Literária*, CXXVII, tomo I (1965), 75-87; John Kinnear, “The Role of Dona Fernanda in Machado de Assis’ novel *Quincas Borba*”, *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, 14 (1977), 118-130; e Ingrid Stein, *As figuras femininas nos romances de Machado de Assis* (tese de doutorado publicada, Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 1983), pp. 115-118. O título do livro de Stein é *Figuras femininas em Machado de Assis* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984).

narrativa antecipam (porém com pouca credibilidade) o sentido global do conjunto de todas as histórias individuais de cada personagem.

No capítulo 18, a fórmula é repetida várias vezes por Rubião no momento em que a personagem associa o reverso de sua fortuna ao Humanitismo em ação:

– Ao vencedor, as batatas!

Tão simples! tão claro! Olhou para as calças de brim surrado e o rodaque cerzido, e notou que até há pouco fora, por assim dizer, um exterminado, uma bolha; mas que ora não, era um vencedor.<sup>40</sup>

O leitor pode facilmente associar o Humanitismo à trajetória do protagonista e, posteriormente, ao movimento constante de ascensão ou decadência social de todas as personagens do romance, sem nenhuma exceção.<sup>41</sup>

A verdade do Humanitismo e sua aplicabilidade à história narrada não são abertamente reveladas às personagens, muito menos ao leitor. Cabe a este estabelecer a relação, o que na verdade não exige muito esforço físico nem interpretativo, porque existem elementos suficientes no romance que nos ajudam a estabelecer a relação. Além da própria trajetória das personagens em conjunto, há alguns símbolos espalhados pelo romance. Dois deles são o par de estatuetas de bronze de Mefistófeles e Fausto do capítulo 3, e a cigarra e as formigas do capítulo 90.

O par de estatuetas de bronze, que Rubião adquiriu a conselho de Palha, são ao mesmo tempo, como explica Marta de Senna, parte do “*décor* luxuoso” do novo milionário e um prenúncio da dissolução mental de Rubião, “que, de certa maneira, perderá a alma, sob a tutela de Cristiano Palha, arremedo tropical da sofisticação civilizada do Mefistófeles goethiano”.<sup>42</sup> O paralelo insinuado, de um lado, entre Palha e Mefistófeles e, do outro, Rubião e Fausto, sugere a relação orgânica entre essas duas personagens, cujos destinos se encontram atados desde o início do romance.

Há também no romance a oposição clássica entre a cigarra e a formiga. Rubião, enciumado, conjectura o caso contado pelo cocheiro e mata com uma toalha uma fileira de formigas que passava pelo peitoril da janela. A brutalidade da ação é compensada por

---

<sup>40</sup> *Quincas Borba*, p. 126.

<sup>41</sup> Em um estudo do romance sobre o ponto de vista da semiótica, Teresa Pires Vara vê o Humanitismo como uma forma reduzida do romance como um todo. Ver *A mascarada sublime: estudo de Quincas Borba* (São Paulo: Duas Cidades, 1976).

<sup>42</sup> *Quincas Borba*, cap. 3, p. 108. Marta de Senna, *Alusão e zombaria: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis* (Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003), p. 45.

uma cigarra que começa a cantarolar as sílabas do nome de Sofia. Em seguida encontramos o seguinte comentário:

Felizmente, começou a cantar uma cigarra, com tal propriedade e significação, que o nosso amigo parou no quarto botão do colete. *Sóóóó... fía, fía, fía, fía, fía, fía... Sóóóó... fía, fía, fía, fía... fía...*

Oh! precaução sublime e piedosa da natureza, que põe uma cigarra viva ao pé de vinte formigas mortas, para compensá-las. Essa reflexão é do leitor. Do Rubião não pode ser. Nem era capaz de aproximar as coisas, e concluir delas, – nem o fazia agora que está a chegar ao último botão do colete, todo ouvidos, todo cigarra. Pobres formigas mortas! Ide agora ao vosso Homero gaulês, que vos pague a fama; a cigarra é que se ri, emendando o texto:

Vous marchiez? J'en suis fort aise.

Eh bien! mourez maintenant.<sup>43</sup>

A fábula moralizante de La Fontaine (o Homero gaulês da citação acima) faz o contraste entre a formiga trabalhadora e a cigarra preguiçosa. No romance, a moralidade se inverte, porque a chegada da cigarra compensa a eliminação das formigas. Esse é um trecho que chama a atenção do leitor para o sentido simbólico do episódio, julgando-o ao mesmo tempo mais apto a interpretar do que o ingênuo Rubião.

Transportados pela trajetória das personagens e por esses elementos simbólicos que foram pincelados ao longo da narrativa, o padrão do romance (usando um termo de E. M. Forster) e, conseqüentemente, seu sentido globalizante se elevam sobre as personagens e sobre a trama do *affair* e adultério duplo, tornando-se assim o princípio a partir do qual a narrativa se estrutura.<sup>44</sup>

A doutrina que regerá as relações interpessoais no romance foi apresentada, naquele capítulo 6, alegoricamente sob a forma de uma teoria: o Humanitismo. Como ela vem associada a Quincas Borba, personagem que o narrador julga louco e excêntrico, no começo o leitor não leva nem a personagem nem a doutrina a sério. O leitor não é induzido a perceber que as trajetórias de todas as personagens, inclusive a de Rubião, atestam na verdade a lucidez de Quincas Borba e a aplicabilidade da sua teoria. Essa é a retórica ficcional utilizada por Machado em *Quincas Borba*. Ele usa o narrador para despistar a atenção do leitor (de um julgamento moral das personagens) enquanto o autor implícito constrói uma história que se resume no final das contas a uma exemplificação da teoria do Humanitismo.

---

<sup>43</sup> *Quincas Borba*, p. 219.

<sup>44</sup> E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (London: E. Arnold, 1949).

O que Alfredo Bosi escreve a respeito da obra de Machado de Assis em geral também se aplica a *Quincas Borba*, ou seja, encontramos em *Quincas Borba* não só o “intervalo social menor” no tratamento das relações entre as personagens, mas também a “violência real das interações mal dissimulada pela distância aparentemente diminuída”.<sup>45</sup> O embate entre Rubião e Palha pode ser caracterizado pelo par mais fraco/mais forte da teoria de Darwin do *struggle for life*, ou mais especificamente, pelo par mais apto/menos apto ao novo código vigente na sociedade, dominado pelo comércio e não mais pelas “velhas relações da burguesia e nobreza terratenentes”.<sup>46</sup> Como Darwin escreve, “[the] struggle almost invariably will be most severe between the individuals of the same species, for they frequent the same districts, require the same food, and are exposed to the same dangers.”<sup>47</sup>

### Bibliografia

- Bakhtin, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, London, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- Bosi, Alfredo, *Machado de Assis: O enigma do olhar*, São Paulo, Ática.
- Carvalho, José Murilo de, *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- César, Guilhermino, “Dona Fernanda, a gaúcha do *Quincas Borba*”, *O Instituto: Revista Científica e Literária*, CXXVII, tomo I (1965), 75-87.
- Chaves, Francisco Loureiro, *O mundo social do Quincas Borba*, Porto Alegre: Editora Movimento, 1974.
- Darwin, Charles, *On Natural Selection*, London: Penguin Books, 2004.
- Forster, E.M., *Aspects of the Novel*, London: E. Arnold, 1949.
- Freitas, Luiz Alberto Pinheiro de, *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*, Rio de Janeiro: Mauad, 2001.
- Gledson, John, *Machado de Assis: ficção e história*, traduzido por Sônia Coutinho, 2.ed.rev, São Paulo: Paz e Terra, 2003), p. 21-35.

---

<sup>45</sup> Alfredo Bosi, *Machado de Assis: O enigma do olhar* (São Paulo, Ática), pp. 153-154.

<sup>46</sup> Passos, p. 65.

<sup>47</sup> Charles Darwin, *On Natural Selection* (London: Penguin Books, 2004), p. 15-16.

- Gledson, John, "Machado de Assis' View of Brazilian History", Daniel Balderston (ed.), *The Historical Novel in Latin America* (New Orleans: Ediciones Hispamerica, 1986), pp. 97-105.
- Gledson, John, *The Deceptive Realism of Machado de Assis*, Liverpool: Francis Cairns, 1984, p. 90).
- Guimarães, Hélio de Seixas, *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*, São Paulo: Nankin Editorial e Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- Kinnear, John, "The Role of Dona Fernanda in Machado de Assis' novel *Quincas Borba*", *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, 14 (1977), 118-130.
- Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Edições críticas de obras de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1975.
- Machado de Assis, *Quincas Borba*, *Edições críticas de obras de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1975.
- Machado de Assis, *Dom Casmurro*, *Edições críticas de obras de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1975.
- Martins, Ana Luíza, *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*, São Paulo: FAPESP, EdUSP, 2001.
- Muricy, Kátia, "O legado da desrazão", *A razão cética: Machado de Assis e as questões do seu tempo*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- Schwarz, Roberto, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.
- Senna, Marta de, *Alusão e zombaria: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.
- Stein, Ingrid, *As figuras femininas nos romances de Machado de Assis*, tese de doutorado publicada, Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 1983. Stein, Ingrid, *Figuras femininas em Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- Teixeira, Ivan, *Apresentação de Machado de Assis*, São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- Vara, Teresa Pires, *A mascarada sublime: estudo de Quincas Borba*, São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- Vergara, Moema, "A Revista Brasileira: a vulgarização científica e construção da identidade nacional na passagem da Monarquia para a República", tese de doutorado não publicada, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003.

Vergara, Moema, “La Vulgarisation scientifique au Brésil: la cas de la *Revista Brasileira*”, *Colloque international pluridisciplinaire “Sciences et écritures”*, Besançon: Maison des Sciences de l’Homme Claude Nicolas Ledoux, 13-14 Mai 2004, <<http://msh.univ-fcomte.fr/programmation/col04/documents/preactes/Vergara.pdf>>, consultado em 10 de outubro de 2004)