

“EM VERDADE VOS DIGO”:

Quincas Borba e l'Education sentimentale

Florent Kohler

“Bioy Casarès tinha jantado comigo naquela noite e fomos discutindo demoradamente sobre a realização de um romance na primeira pessoa, cujo narrador omitiria ou deturparia os fatos e cairia em diversas contradições, autorizando poucos leitores – muito poucos – a adivinhar uma realidade atroz ou banal.”

Borges: *Ficciones*

No inventário da biblioteca de Machado de Assis efetuado por Jean-Michel Massa (Massa, 1961, p. 195-238), as obras de Flaubert são repertoriadas com os números 575 até 585. Encontram-se a *Correspondência completa* (quatro volumes), publicada por Charpentier a partir de 1887, as *Cartas à George Sand* (ed. 1884), *l'Education sentimentale* e *Salammbô* (ed. 1880), *Trois Contes* (ed. 1885), *la Tentation de Saint-Antoine* (ed. 1888), *Madame Bovary* (ed. 1889) e *Bouvard et Pécuchet* (ed. 1891), na mesma editora. Tirando *Bouvard et Pécuchet*, podemos imaginar que Machado lera ou lia Flaubert quando escrevia *Quincas Borba*, cuja publicação em folhetim durou de 1886 até 1891, ano da publicação em volume, na editora Garnier.

O nosso propósito consiste em determinar se essa leitura teve repercussões sobre a narrativa machadiana, tal como se manifesta no início de seu período de maturidade. Em 1881, Machado publica *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, afastando-se definitivamente da ética romântica dos romances anteriores. Com quarenta anos, ele sai de uma longa crise depressiva, e a voz que ressoa é marcada profundamente pelo pessimismo schopenhaueriano – tendo como hipótese que sua leitura de Schopenhauer teve lugar depois de 1874, data da publicação, por Théodule Ribot, de uma coletânea chamada *La Philosophie de Schopenhauer*.

As *Memórias Póstumas* renovam a tradição literária do século XVIII, iniciando sob a invocação de Laurence Sterne. A liberdade da narração é o ponto fulcral deste romance, onde alternam digressões, capítulos em branco ou carregados de reticências... No entanto, esta liberdade lúdica é resultado do estatuto peculiar do narrador: com efeito, Brás Cubas não é “um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a cova foi outro berço” – relatando a própria vida com a fria ironia dos defuntos, que têm finalmente uma visão global de sua existência, e têm sobretudo a acuidade perceptiva e a franqueza sem a qual uma tal acuidade não serviria : “Talvez espante o leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto.” (Assis, 1959, p. 543-4)

De acordo com John Gledson,

“Brás é capaz de escrever só porque morreu: quando vivo, ele era uma pessoa demasiado comum por ter pensado nisso – (...) compreendemos gradualmente que a morte de Brás é uma condição *sine qua non* já que ela permite, com certa credibilidade, que um homem medíocre, vaidoso, e por muitos aspectos, estúpido, comente a própria vida” (Gledson, 1984, p. 19).

Com esta reflexão, podemos entender a revolução introduzida na ética dos personagens criados por Machado de Assis: a intriga dispensa caracteres excepcionais. As paixões humanas são pormenorizadas sem indulgência, e o herói, por ser exemplar, terá que se confundir com o comum dos mortais, segundo o axioma de Schopenhauer: “Eis os homens : relógios. Quando se lhes dá corda, eles funcionam sem saber por quê”.

No entanto, o alcance claramente metafísico das *Memórias Póstumas*, cujo encontro inicial com a Natureza encarnada remete para Leopardi e suas *Operette morali*, deixa lugar, em *Quincas Borba*, a uma intriga aparentemente menos ambiciosa. Um narrador onisciente, que costuma intervir comentando ou apostrofando o leitor, relata o percurso para a loucura de um homem ingênuo, Rubião, manipulado e enganado por seus amigos, e antes pelos mais íntimos, o casal formado por Cristiano Palha e a esposa Sofia, da qual Rubião se apaixonou. Mas nem por isso se pode afirmar de maneira definitiva: “Eis a chave da história”, ou “Rubião é o centro da narração”. Aliás, a ambigüidade do romance afirma-se no próprio título, sendo Quincas Borba um personagem que mal aparece no romance epônimo, ou o próprio cachorro dele, legado ao Rubião junto com as outras posses.

Logo de entrada é possível discernir analogias superficiais com *l'Education sentimentale*: uma paixão não realizada, um herdeiro que não sabe como gastar a fortuna, um provincial que “subiu” ao Rio e enfrenta um universo que não entende, universos da finança e da política cujos discursos são apresentados de maneira fragmentária, fora de qualquer contexto, como que sublinhando sua inépcia. Igual a Frédéric, Rubião passa ao lado da própria história, consagrando-se a um amor que nunca virá à luz, e ao lado de uma história coletiva que não chega a fazer sentido. Romance do fracasso, romance “*de la bêtise*”: os qualificativos que designam *l'Education* combinam com *Quincas Borba*, e anunciam pelo menos uma comunidade de intenções com a obra de Flaubert. Porém, as afinidades entre os dois romances não se limitam a esse reparo. Pela primeira vez, Machado de Assis aproveita sistematicamente o estilo indireto livre para melhor apagar a fronteira entre tempo do relato e tempo da escrita, para fragmentar a informação, transformando a realidade ficcional numa “colcha de retalhos”, elaborada com “farrapos de realidade”.

As primeiras linhas do romance nos dão uma idéia antecipada do modo de intervenção do narrador:

Rubião fitava a enseada, - eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra cousa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. (Assis, 1959, p. 643)

Constatamos que a passagem do passado ao presente acompanha o movimento de focalização, que de onisciente passa a ser discurso indireto livre. No momento em que penetramos no espírito de Rubião, entramos numa zona de turbulências que só podem ser experienciadas e partilhadas por uma subjetividade. Poderíamos emitir a hipótese segundo a qual essas idas e voltas da objetividade à subjetividade, de uma descrição externa (“Rubião fitava a enseada”) a um processo interior (“cotejava o passado com o presente”), acentua uma defasagem, uma inadequação (“Quem o visse... cuidaria... Mas em verdade...”). Assistimos aqui a uma operação de retificação que põe em jogo, além do personagem de Rubião, duas instâncias: um narrador em “eu” e um espectador (“Quem o visse”), logo identificado como sendo o leitor (“vos digo”).

Um narrador em “eu”, mal definido, intromete-se como mediador entre o personagem, Rubião, em plena representação (polegares metidos no cordão do chambre, numa pose contemplativa), e um espectador que no princípio tem somente acesso a esta aparência. A mediação do narrador é definida de entrada pela locução “em verdade”: essa mediação consiste logo num ato de palavra *a priori* acima de qualquer suspeita – “eu vos digo a verdade” –, que restabelecerá sempre que for necessário esta mesma verdade. A intervenção do narrador, já na quinta linha, nos deixa pensar que seu papel será primordial.

Uma dúvida, porém, nos assalta: quem agenciou a cena, quem instaurou essa defasagem, ou esse jogo, ou essa zona de sombra, entre a aparência de Rubião e seu discurso interior, senão o próprio narrador? Consideremos por exemplo, no terceiro capítulo, uma intervenção exemplar: aconselharam a Rubião que comprasse objetos de bronze, e agora, instalado na sala de estar, ele admira um busto de Fausto e outro de Mefisto, frutos desse conselho. E o narrador comenta: “Assim se explica a presença deste par de figuras”. Ora, o que foi explicado aqui foi a compra de estátuas de bronze, e não o fato de elas retratarem Fausto e Mefisto. O narrador, pelo visto, não manipula a verdade apenas: também é mestre das ilusões. Dono da informação, ele tem todo o poder de manipulá-la ou de escamoteá-la. Assim fazendo – e tal é nossa hipótese – *ele teria sobre o leitor a mesma influência que a realidade tem sobre o Rubião*, criando assim uma relação paralela, uma *mise en abîme* rica de significações. É o que nos importa evidenciar agora, seguindo as conseqüências do episódio do cocheiro, que se alastra do capítulo LXXXIX até CVI, ou seja uma defasagem, já não de algumas linhas, mas sim de quase vinte capítulos, entre a instauração da ilusão e o restabelecimento da verdade. Em resumo: ao visitar um amigo agonizando, num subúrbio do Rio, Rubião ouve sem querer o relato de um cocheiro que pretende ter favorecido, na véspera, um adultério. Uns indícios convergentes, e sobretudo, no capítulo XCIII, a menção do endereço de uma costureira de Sofia, rua da Harmonia, fazem com que Rubião suspeite um encontro clandestino de Sofia com o vaidoso Carlos Maria, naquela mesma casa.

O capítulo CVI encontra-se no meio do romance e consiste numa intervenção do narrador visando retificar o erro interpretativo de Rubião, no qual nós leitores também caímos: Sofia não se tornou amante de Carlos Maria. O caráter anedótico da informação não deve ocultar o que está em jogo neste capítulo, no qual o leitor e Rubião são por assim dizer confundidos:

(CAPÍTULO CVI)

...Ou, mais propriamente, capítulo em que o leitor, desorientado, não pode combinar as tristezas de Sofia com a anedota do cocheiro. E pergunta confuso: – Então a entrevista da Rua da Harmonia, Sofia, Carlos Maria, esse chocalho de rimas sonoras e delinqüentes, 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 tîlburi diante da casa pactuada. (Assis, 1959, p. 732)

A atenção do leitor é imediatamente chamada pelas reticências que inserem o excerto na continuidade do intertítulo “Capítulo CVI”. Encontramo-nos perante um parêntese constituindo formalmente um capítulo, mas um capítulo ligado ao tempo da escrita. O narrador coloca aqui a focalização no leitor, integrando-o na ficção de maneira participativa, deixando de lado o personagem, e frisa a confusão daí decorrente: “desorientado”, “não pode combinar...”, “confuso”... O narrador chega a responsabilizar o leitor por esta confusão, acusando-o de ter se deixado embalar pela história (“esse chocalho de rimas...”).

Essa maneira de integrar o leitor na narração, colocando-o em foco, parece participar de uma estratégia mais ampla, que consiste em fazer do ato de leitura um elemento determinante do relato. Logicamente, o leitor, que se inscreve na ação (deixando-se embalar ou interpretando de maneira precipitada), torna-se um personagem de primeiro plano, equiparado ao protagonista pela graça de uma simples conjunção de coordenação: “Calúnia do leitor e de Rubião”. Quer nos parecer que presenciamos aqui uma denúncia do pacto de leitura segundo o qual o leitor teria de aceitar como verdadeiras, por fazerem parte do universo ficcional, as informações recebidas. O narrador aqui nos manda entrar, nem mesmo no domínio do verdadeiro ou do falso, mas sim do verossímil e do “inverossímil”, tal como seria esse tîlburi parado “diante da casa pactuada”.¹

1 Sobre o pacto de leitura e a fiabilidade do narrador, referir-se-á utilmente ao ensaio de Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Ed. de Minuit, 1998. Ao evocar o “mundo intermediário” no qual a subjetividade do leitor vem completar e tornar coerente o mundo ficcional criado pelo narrador, Pierre Bayard acrescenta: “(...) nous vivons avec l'idée d'un pacte implicite de lecture selon lequel le narrateur ne nous dissimulerait rien d'essentiel, ou, si l'on veut, ne serait pas un personnage comme un autre. Il faut imaginer ce que deviendrait la lecture des textes littéraires écrits par un narrateur impersonnel si nous nous mettions systématiquement à suspecter sa bonne foi.” (p. 129) Veremos que tal é justamente a via escolhida por Machado depois de *Quincas Borba*.

Outro elemento do pacto de leitura, quando o relato é conduzido por um narrador onisciente, é o fato de o leitor ter supostamente acesso a maior número de informações do que o próprio protagonista. Ora, a segunda parte do capítulo deixa suspeitar que, na desmontagem da mentira do cocheiro, o próprio narrador está submetido aos acasos da interpretação:

Conduzira Rubião a uma casa, onde o nosso amigo ficou quase duas horas (...); viu-o sair, entrar no tilburi, 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 (...) e Rubião quedou-se a olhar para ela, com vistas de amor e melancolia. Aqui é que o cocheiro o teve por lascivo (...) e encomendou-lhe as suas prendas. Se falou em Rua da Harmonia, 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 concertar farrapos da realidade. (Assis, 1959, p. 732-3)

A anedota contada pelo cocheiro passa aqui pelo crivo da interpretação, com breve analepse (tempo do mais-que perfeito) para abranger a totalidade do episódio, seguida por uma explicação aparentemente sistemática, visando restabelecer a verdade: “Se falou em... foi por sugestão de...; se disse que... é que naturalmente...” No entanto, essa autoridade de fachada deixa lugar aos acasos da probabilidade, que nos fazem novamente passar do domínio da “verdade” ao da verossimilhança (“...transportara de lá algum, na véspera, - talvez o próprio Carlos Maria, - ou porque lá morasse, ou porque lá tivesse a cocheira, - qualquer outra circunstância...”). Não menos de quatro possibilidades, cada uma excluindo as outras, entre as quais o narrador não escolhe, proibindo *de facto* ao leitor qualquer escolha.²

Por sua vez, o leitor enfrenta, num brusco face a face, os “farrapos de realidade” que formam o *leitmotiv* desta narração; tal como Rubião - e o paralelo inicial

2 Um tal leque de possibilidades não deixa de evocar a perplexidade do narrador proustiano perante o mutismo de um *groom* de elevador: “Mais il ne répondit pas, soit étonnement de mes paroles, attention à son travail, souci de l'étiquette, dureté de son ouïe, respect du lieu, crainte du danger, paresse d'intelligence ou consigne du directeur.” *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Pléiade, II, p.26. Aqui também enfrentamos os limites da inteligência quando se trata de apreender a verdade do real.

acentua-se – o leitor pode apenas aproximar, consertar fragmentos de realidade quando a própria ficção está esfarrapada. Temos aqui um efeito de especularidade, já que a relação de Rubião com a realidade é colocada nos próprios termos da relação do leitor com a ficção. Além do mais, neste capítulo, realidade e ficção se fundem no universo do “verossímil”.

A última parte do capítulo aumenta a perplexidade do leitor antes da retificação final:

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. (Assis, 1959, p. 733)

Já nos atolávamos no universo da indecidibilidade.³ O argumento supremo do narrador consiste em invocar o acaso (“coincidência”, “propósito do acaso”). Contudo, o caráter hipotético do início do parágrafo (“não lhe faltaria casa mais para o centro da cidade, se quisesse...”) é contrabalançado pela autoridade da asserção, no presente do indicativo: “ao contrário disso, ama-os...”. O fato é dado como indiscutível, e confortado pela autoridade maior ainda da última frase: “Não era razão para que eu cortasse o episódio, ou interrompesse o livro” – manifestação das prerogativas do narrador-autor, onisciente e onipotente. O parêntese parece fechado, mas a dúvida subsiste; que controle exerce efetivamente um tal narrador sobre o desenvolver da história, ou melhor, para não cairmos na ingenuidade, por que ele se diverte abalando a coerência da ficção e por aí mesmo, a confiança do leitor?

Entramos no domínio mais vasto das funções do narrador no âmbito deste romance.

O capítulo CVI constitui uma amplificação e ao mesmo tempo um desvio (ou perversão) do papel do narrador tal como apareceu ao longo do relato. Suas intervenções, além dos parênteses lúdicos referindo-se abertamente a Cervantes, Sterne ou

3 Empregamos este termo no sentido que lhe dá Pierre Bayard referindo-se aos romances policiais de enigma: “Alors que la littérature cherche le plus souvent à faire naître chez le lecteur telle ou telle idée ou tel groupe de représentations ou de sensations, nous nous trouvons ici face à cette situation originale où toute la tension de l’œuvre est orientée, par une organisation minutieuse de l’invisibilité, vers *l’empêchement de penser*. (...) Eparpillée dans le texte, la vérité ne surgit que lorsque le lecteur en a rassemblé les morceaux épars, rendus méconnaissables.” (Bayard, 1998, p. 42-3).

Fielding, pareciam até agora destinados a retificar a percepção do leitor nos casos de interpretações ambíguas. Já nas primeiras linhas do primeiro capítulo, o narrador emendava seu discurso com um “em verdade vos digo...”. Ora este capítulo CVI nos leva a pôr em questão o que abrange este termo de “verdade” incessantemente proferido. Com efeito, o discurso de um cocheiro no capítulo XCIV, discurso esse que terá notáveis repercussões sobre o comportamento de Rubião, doravante persuadido do adultério de Sofia, é denunciado pelo narrador como sendo falso, por ser “inverossímil”. As “coincidências” invocadas seriam efeito do “acaso”. Porém, esses termos (inverossímil, coincidência, acaso) não têm o que fazer num romance cuja construção é normalmente ditada pelas necessidades da intriga, e não pelos imponderáveis da realidade. Assim, a ficção parece inspirar-se da realidade e recriar seu caráter fugitivo, irreduzível pela interpretação ou a imaginação.

Talvez esteja aqui desvendado o que está fundamentalmente em jogo neste romance: a incapacidade da consciência a apreender a realidade senão sob forma fragmentária, por “farrapos”. Tal como Rubião, o leitor está enfrentando “os limites da interpretação”, para retomar um título de Umberto Eco, maneira sutil de deslocar o fulcro da intriga de um destino individual para o problema mais vasto da “verdade romanesca”, estrutura fechada, domínio do absoluto, do intangível, em conflito com a realidade, estrutura aberta, domínio do verossímil, do relativo, do possível.

E que vem fazer Flaubert por aí? Ao nosso parecer, Flaubert transparece na distância que separa as *Memórias Póstumas de Quincas Borba*. Os episódios-chave das *memórias* são na maioria das vezes ilustrações de aforismos de Schopenhauer – o “golpe de teatro” da Natureza que é a beleza das moças, a existência considerada como um *pensum* para cumprir, o egoísmo como fundamento da individualidade, *etc...* Nada semelhante em *Quincas Borba*, cuja fragmentação e dispersão da intriga entre vários centros de focalização poderiam suscitar a reação de Frédéric Moreau ao ouvir a história de sua amante Rosanette, em Fontainebleau: “Tout cela sans transition, et il ne pouvait reconstruire un ensemble”. Podemos enxergar aqui a vontade de Machado de aprofundar o sulco esboçado por Flaubert, de uma narração que põe em jogo já não a resolução de uma intriga, mas a relação e interação de uma consciência com uma realidade. Existe entre os dois primeiros romances da maturidade de Machado a mesma distância que separa os dois primeiros romances “modernos” de Flaubert, *Madame Bovary* e *l'Education sentimentale*. Assim como explica Gérard Genette, “l'Education sentimentale marque un degré de plus dans l'affranchissement [de cette tyrannie du narratif qui était la loi du roman traditionnel], puisqu'il n'y a plus d'action, pour ainsi

dire plus de récit, sinon le récit paradoxal d'une absence d'action, ce que Banville appelait «un roman non romancé, triste et indécis comme la vie elle-même» (Genette, p. 8).

A aspiração do leitor a reconstituir uma totalidade choca-se contra a malícia do autor que vem decepcioná-la. A onisciência do narrador, quando posta em causa, ou pelo menos sujeita a dúvida, dá à luz esse estranho paradoxo de uma narração que oculta mais do que desvenda, por ser crivada de omissões, de imprecisões, e de confissões de impotência, da parte do narrador bem como dos personagens, a decifrar o mundo que os rodeia e a verdade das próprias intenções⁴. O jogo de palavra que define tão bem Frédéric Moreau (“un jeune homme sorti du collège de Sens et qui *en manque*”) vem ilustrar a crise do sentido que é própria ao Realismo: o acaso não é docil, os acontecimentos divergem após terem convergido, e o fim do romance parece arbitrário como também a escolha do protagonista e sua eventual morte. Em *Quincas Borba* – e aí Machado não segue Flaubert na sua ilusão de que a voz narrativa podia sumir até ser esquecida, mas sim na sua capacidade de aniquilamento da carga emotiva do romance – é o próprio narrador que vem desenredar a trama que ele construiu. Agindo como um mediador entre a história e o leitor, ele insere este no processo de narração, criando uma interação que torna o leitor uma instância essencial e direita. As incoerências da História perturbam Frédéric Moreau, perturbação que se comunica ao leitor *por seu intermediário*; os enigmas semeados pelo narrador de *Quincas Borba* dirigem-se *diretamente ao leitor*. Temos aqui um efeito *imediato*, que desmultiplica o impacto do relato e faz deste *um effet de réel* em progresso. Quando o leitor chega ao último capítulo de *Quincas Borba*, não sabe exatamente a que ele tem assistido, pela simples razão que o narrador vem lhe lembrar que o relato tratava de uma coisa bem diferente da história de Rubião:

Queria dizer aqui o fim de Quincas Borba, que adoeceu também, ganiu infinitamente, fugiu desvairado em busca do dono, e amanheceu morto na rua, três dias de-

4 Como faz notar Michel Raimond, “le monde, dans *l'Education sentimentale* est déjà moins un bien à conquérir qu'une apparence à élucider. Mais Frédéric n'est pas taillé pour le conquérir, et il est trop veule pour se livrer aux difficultés d'un déchiffrement. Il faudra attendre pour cela le Narrateur du *Temps perdu*.” (RAIMOND Michel, “Le Réalisme subjectif dans *l'Education sentimentale*” in : *Travail de Flaubert, op.cit*, p.100). Pensamos – mas derá lugar a outro artigo – que os dois últimos romances de Machado, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, formam apólogos que revelam em Machado o desejo de chegar a um deciframento daquela ordem, após ter em *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* totalmente embaralhado as cartas da consciência e da percepção.

pois. Mas, vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é provável que me perguntes se ele, se o seu defunto homônimo é que dá o título ao livro, e porque um antes que outro, - questão prenhe de questões, que nos levariam longe...⁵ (Assis, 1959, p. 806).

De que se tratava então? Pela simples razão que a focalização se abria sobre o Rubião, o leitor seguiu este ingenuamente, perdendo de vista o fato que o título do romance, *Quincas Borba*, designava como protagonista ou o filósofo falecido, ou o cachorro dele, seu herdeiro. Rubião, o “discípulo”, herdou apenas a guarda do cachorro e o pensamento do defunto e, como este, acabou na loucura. Será que nós leitores seguimos na verdade não a história da loucura de um homem, mas sim a história de uma mera loucura, indeterminada, e apenas encarnada? Escolher entre essas possibilidades, já sabemos, é impossível, mas vale a pena reconhecer aqui o procedimento utilizado no episódio do cocheiro, com uma diferença: neste caso, a incerteza inicia no capítulo I mas não é dirimida duzentos capítulos mais longe, isto é, no final do romance⁶.

O procedimento que tentamos evidenciar em *Quincas Borba*, que transpõe no domínio da ficção certos elementos próprios da percepção da realidade (assim como as interpretações múltiplas que um ato pode suscitar), verá seu acabamento mais perfeito no romance seguinte, vindo a ilustrar, com meio século de antecedência, a conversa entre Borges e Bioy Casares que citamos em epígrafe. Em *Dom Casmurro*, com efeito, a narração se despede do seu caráter lúdico para se tornar perversa, e a opacidade do real acaba se incorporando na ficção, até virar o próprio motor dela. O

5 Observe-se de passagem que o fim de *J'Education* apresenta a mesma ambigüidade em forma de piraeta: o último parágrafo do romance, que acaba com a famosa frase «C'est là ce que nous avons eu de meilleur!» contém uma anedota na qual cabe aparentemente toda a «educação sentimental» falhada de Frédéric Moreau, só que a tal anedota, voluntariamente torpe e irrisória, não tem nada a ver com o grande amor de Frédéric por Sophie Arnoux, que parecia ser o âmago do romance.

6 Quer nos parecer que tal procedimento evoca a aspiração de Flaubert a escrever um livro sobre nada, um livro que seria apenas literatura do mesmo modo que a pintura se tornou abstrata e se livrou da figuração, tal como uma sinfonia evolui na mera temporalidade e não tem relação alguma com o mundo real. Machado contorna o problema escrevendo um livro “ao lado” do tema anunciado. Seja o que for, o leitor quando fecha o livro experimenta o sentimento estranho do personagem beckettiano Watt após o episódio dos Gall pai e filho: “*Ce qui affligeait Watt dans cet incident (...) et dans des incidents du même ordre à venir, ce n'était pas tellement de ne pas savoir ce qui s'était passé, car il se moquait de ce qui s'était passé, que le fait que rien ne s'était passé, que la chose appelée rien s'était passée, avec la plus grande netteté formelle, et qu'elle continuait à se passer (...) sans qu'il sût très bien ce que cela voulait dire.*” (Beckett, 1968, p.76.)

narrador em “eu” de *Dom Casmurro*, que é igualmente o protagonista, cria o que John Gledson chamou de “Deceptive Realism”, ou realismo enganoso, onde a fiabilidade do narrador é prejudicada pelas suas omissões, fazendo deste romance, talvez, o relato do que *não pode ser dito*, a ficção banal de uma realidade atroz, ou a ficção atroz de uma realidade banal.



BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, Joaquim Maria Machado De. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, O.C. I, Rio de Janeiro: Aguiar, 1959.
ASSIS Joaquim Maria Machado De. *Quincas Borba*, O.C. I, Rio de Janeiro: Aguiar, 1959.
BAYARD, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd?*. Ed. de Minuit, 1998.
BECKETT, Samuel. *Watt*. Ed. de Minuit, 1968.
GENETTE, Gérard. Prefácio a *Travail de Flaubert*. Colectivo, Points Seuil.
GLEDSON, John. *The Deceptive Realism of Machado de Assis*. Liverpool: Francis Cairn, 1984.
MASSA, Jean-Michel. A Biblioteca de Machado de Assis. *Revista do Livro*, VI, n° 21-22, 1961.



KOHLER, Florent. “Em verdade vos digo”: Quincas Borba e l’Education sentimentale. *Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 3, n° 2, 2004, p. 139-149.

Florent Kohler é doutor em Letras e professor da Université de Tours, França, tendo atuado como visitante e conferencista na Universidade Estadual de Feira de Santana.