

**QUINCAS BORBA: A CONVERSÃO DO FOLHETIM DA REVISTA *A ESTAÇÃO* EM OBRA-PRIMA DA TRILOGIA MACHADIANA**

Jaison Luís CRESTANI<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho analisa o processo de reescrita do romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis. Na conversão do folhetim, publicado na revista *A Estação*, em livro, o autor executou uma série de modificações que deram origem a uma obra-prima da trilogia machadiana. Com base no exame das variantes do romance, este estudo analisa as implicações estéticas inerentes às condições de produção literária oferecidas em diferentes contextos de publicação (imprensa periódica e livro).

**Palavras-chave:** Machado de Assis; *Quincas Borba*; *A Estação*.

**QUINCAS BORBA: THE CONVERSION OF THE FEUILLETON OF THE MAGAZINE *A ESTAÇÃO* IN MASTERPIECE OF MACHADO DE ASSIS' TRILOGY**

**Abstract:** This work analyzes the re-write process of Machado de Assis' novel *Quincas Borba*. In the conversion of the feuilleton published in the magazine *A Estação* in book, the author executed several modifications that result in a masterpiece of Machado de Assis' trilogy. Based on the exam of the novel's variants, this study analyzes the esthetical implications inherent to the literary production conditions offered by different publication's context (periodical press and book).

**Keywords:** Machado de Assis; *Quincas Borba*; *A Estação*.

### **Introdução**

Publicado na revista *A Estação*, no período de 15 de junho de 1886 a 15 de setembro de 1891, *Quincas Borba* foi o romance de Machado de Assis que mais sofreu alterações na sua conversão para o livro. Na tentativa de determinar as implicações estéticas inerentes a estas modificações, este trabalho examina, inicialmente, a fortuna crítica machadiana a respeito do estudo das variantes do romance.

Num segundo momento, o trabalho desenvolve um estudo panorâmico da revista *A Estação* (1879-1904), definindo suas condições de produção e as especificidades de seu perfil editorial. Para tanto, examinam-se as disposições do *contrato* estabelecido com o receptor, por meio da apreciação dos editoriais e cartas da redação aos assinantes. O interesse de revisitar as páginas envelhecidas do periódico reside na importância de se recuperar o contexto de

publicação em que Machado de Assis estava inserido, as formulações originais de suas obras e as condições e disposições do regime de produção oferecido pela interação entre a imprensa e a ficção literária. A recuperação das especificidades desse contexto poderá contribuir, portanto, para uma visão mais autêntica dos processos composicionais e dos desenvolvimentos temáticos da obra machadiana.

Por fim, investe-se na análise das variantes do romance *Quincas Borba* e na revisão de aspectos de sua configuração, em cada versão, não contemplados pela fortuna crítica machadiana. Examinando a interação entre as disposições de cada contexto de publicação e as formulações estéticas do romance machadiano, o trabalho pretende demonstrar a consciência de Machado de Assis das implicações inerentes às condições de produção literária oferecidas em cada contexto: demandas disponíveis, formatos da publicação, formas de recepção do texto, interferências de fatores externos, tais como estratégias comerciais, tendências ideológicas, restrições temáticas e/ou estilísticas etc.

#### **A edição crítica de *Quincas Borba* e o estudo das variantes entre o folhetim e o livro**

Publicado na revista *A Estação* sob a forma de folhetim, o romance *Quincas Borba* recebeu várias apreciações críticas ainda em vida do autor. Artur Azevedo noticia, nas próprias páginas de *A Estação*, o lançamento do romance em livro, efetivado em 1891:

Depois das *Aleluias*, de Raimundo Correa, famoso livro que tem passado completamente despercebido, tivemos o *Quincas Borba*, de Machado de Assis. As leitoras conhecem o romance, que durante muito tempo foi publicado nas colunas da *Estação*; mas essa leitura dosimétrica naturalmente pouco aproveitou, e eu recomendo-lhes que o leiam de novo no volume editado pelo Sr. B. L. Garnier.<sup>2</sup>

Esse breve anúncio da republicação de *Quincas Borba* já apresenta informações significativas para a reconstituição das condições de produção literária que foram oferecidas ao romancista no contexto da revista *A Estação*. Merecem destaque quatro elementos essenciais: 1) o segmento de público atingido pelo romance em sua versão original: uma clientela predominantemente feminina, – “as leitoras” da revista – interessada, sobretudo, na atualização das tendências da moda parisiense, nas crônicas da vida sócio-cultural da corte carioca e nos gêneros de entretenimento; 2) a protelação da publicação do romance “durante muito tempo”, mais precisamente por um período superior a cinco anos, o que dificulta uma apreciação global da narrativa; 3) o efeito da leitura, cuja dimensão “dosimétrica” reflete-se no baixo nível de aproveitamento da recepção inicial do romance, prejudicando, igualmente, a visão totalizante da obra; 4) a republicação do romance sob a direção da editora Garnier, um dos órgãos

editoriais de maior prestígio no século XIX, cuja firma traduzia-se como sinônimo de sucesso e renome para os escritores.

Ainda antes da divulgação pública das meticulosas “Edições críticas de obras de Machado de Assis” (1975), Augusto Meyer (1964) manifesta a sua entusiasmada expectativa em relação ao impacto que esse rigoroso trabalho da Comissão Machado de Assis haveria de causar na história dos estudos machadianos:

O lançamento de *Quincas Borba*, agora com as variantes, em edição crítica preparada pela Comissão Machado de Assis, há de marcar um feriado na crônica dos estudos machadianos. Não é só o estabelecimento do texto crítico que importa [...]. Da versão publicada em *A Estação* para o texto que todos conhecemos, vai um salto considerável, em que o desvelo autocrítico de Machado de Assis, refundindo quase tudo, confirma plenamente o que nos dava a entender a qualidade da obra acabada, que não caiu do céu por descuido, mas foi suada e vivida com humilde espírito de sacrifício.<sup>3</sup>

A expectativa entusiasmada de Augusto Meyer e o esmerado trabalho da Comissão Machado de Assis redundariam em frustração, já que a edição crítica de *Quincas Borba*, – que, em função do grande número de alterações efetuadas pelo escritor, mereceu a publicação de um apêndice, exclusivamente dedicado à versão inicial da revista *A Estação*, – não foi prestigiada com um estudo sistemático de suas variantes, conforme constata John Gledson em 1986:

Por muita sorte, o processo de experimentação, por tentativa e erro, que resultou na obra-prima final, em certa medida está disponível para nós. Graças aos esforços da Comissão Machado de Assis, a versão em folhetins que Machado publicou em *A Estação*, entre 1886 e 1891, encontra-se já há alguns anos franqueada ao público. Há diferenças muito consideráveis entre esta versão e o romance definitivo, sendo surpreendente que não haja ainda nenhuma descrição adequada, sistemática, das alterações feitas por Machado.<sup>4</sup>

No ano seguinte, Ivan Teixeira (1987) dedica cinco limitados parágrafos para apresentar as duas versões de *Quincas Borba*, averiguando superficialmente a modificação estrutural, operada na passagem de uma versão para outra, com o “retrocesso narrativo, ou quebra da linearidade cronológica”.<sup>5</sup>

Desse modo, o estudo de Augusto Meyer (1964), “*Quincas Borba em variantes*”, publicado ainda antes da divulgação pública da edição crítica do romance, permaneceu até recentemente como o mais amplo estudo da crítica brasileira sobre as alterações executadas por Machado de Assis na compilação do texto definitivo de *Quincas Borba*. Em seu estudo, Meyer posiciona-se em defesa de certas passagens eliminadas na passagem do folhetim para

o livro, lamentando o corte de “finas observações psicológicas” e de ricas “ambigüidades machadianas”.<sup>6</sup>

Na visão de Meyer, a análise do processo de reescrita do romance permite revelar “o momento impuro da criação”, em que as emendas constituem “um encadeamento de fraquezas superadas, um errar, divagar, desacertar, que [...], passando pelo crivo das correções, apaga afinal os vestígios de seu descaminho”.<sup>7</sup> Desse modo, o exame das variantes explicita, em seu entender, “a probidade com que pesava cada frase, cada palavra, para só deixar o que lhe parecia menos desarmônico”.<sup>8</sup>

Na análise das variantes, Meyer detém-se essencialmente na averiguação dos casos de *lamentável* “excesso de rigor” e de “demasia na vigilância autocrítica” do autor, como ocorre, por exemplo, na supressão do capítulo XXX do folhetim, em que constava a seguinte “ruminação machadiana”: “arrenego de um autor que me diz tudo, que me não deixa colaborar no livro, com a minha própria imaginação. A melhor página não é só a que se relê, é também a que a gente completa de si para si. [...]”.<sup>9</sup> A valorização dessa passagem fundamenta-se na equiparação com um excerto análogo de *Dom Casmurro*, que Meyer cita equivocadamente como sendo de *Brás Cubas*: “Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos”.<sup>10</sup>

Dentre outros cortes lamentáveis, Meyer cita a supressão do capítulo LXXVI, “tão rico em ambigüidades machadianas”, e do capítulo LXXXVI, que continha “a chave psicológica do comportamento de Rubião”. Nas eliminações procedidas pelo autor, Meyer identifica o intuito de “sugerir em vez de elucidar”. As reiteradas interferências do autor no trecho, presentes no folhetim, expressam o receio de não ser bem compreendido: “inovador audacioso, corria o risco de ficar incompreendido e sem leitores, principalmente sem leitoras”. Daí a necessidade de “tantas pausas calculadas, onde não só esclarece quando é o caso, mas insinua, sugere, provoca por todos os meios o interesse do leitor”. Desse modo, a reescrita do romance promove “um mergulho na psicologia profunda” das personagens e opera uma reviravolta do romance pelo avesso, conferindo “valor estrutural ao segundo plano do trecho, onde cabe o sentido oculto” e “a análise psicológica indireta”.<sup>11</sup> Além disso, Meyer atenta para o cuidado do autor com a coerência interna do romance, suprimindo, no ato da reescrita, “o excesso de alusões ou citações eruditas”, que não se ajustam à condição intelectual de Rubião – homem pouco afeito à leitura.<sup>12</sup>

Em contrapartida à indiferença da crítica brasileira ao exame sistemático das variantes de *Quincas Borba*, estudiosos estrangeiros da obra de Machado de Assis demonstraram um maior interesse pela questão. Em 1976, John Kinneer apresenta, em seu artigo “Machado de Assis, to Believe or not to Believe”, um estudo mais consistente das variantes de *Quincas Borba*, determinando alguns aspectos fundamentais para a análise do processo de reescrita do romance. Kinneer observa “um movimento consciente em direção à não-confiabilidade do

narrador” na reescrita de *Quincas Borba*. Além disso, o crítico constatou que Machado de Assis iniciou a reescrita do romance antes de terminar a publicação do folhetim de *A Estação*. Com base no capítulo CVI, Kinnear comprova que o início do processo de reescrita se deu no período de interrupção da publicação do folhetim ocorrida entre agosto e novembro de 1889. Quando o romance é retomado na revista em 30 de novembro de 1889, a numeração dos capítulos retrocede de CXXI para CVI, igualando-se à versão em livro, tanto no que diz respeito à indicação numérica quanto no que concerne ao conteúdo do capítulo, o que demonstra, conforme a tese de Kinnear, que Machado passou a orientar-se pelo texto reescrito e não mais pelos fascículos de *A Estação*. Apesar da importância das apreciações de Kinnear, seu artigo ainda é pouco acessível no meio brasileiro e permanece um tanto desconhecido, conforme a indicação de John Gledson, que apresenta, em seu livro, um resumo do ensaio como uma forma de suprir essa lacuna.<sup>13</sup>

A análise de *Quincas Borba*, traçada por John Gledson (1986), apóia-se também na comparação entre algumas variantes do romance. Em sua leitura, a reescrita do romance orientou-se pelo redirecionamento do enfoque para a representação da crise política do Império brasileiro:

*Quincas Borba* sofreu, durante sua composição, um ajuste radical, com o abandono de alguns objetivos iniciais e a adoção de outros. Em grande parte, segundo creio, o problema mais difícil que Machado enfrentou foi o político – o desafio de reproduzir ficcionalmente a crise política.<sup>14</sup>

Nessa perspectiva de análise, a loucura de Rubião figura como “expressão do sentido histórico do Brasil”: a crise política do Império no final da década de 1860 e a absurda incoerência da sociedade brasileira entrevista na conciliação entre ideais “modernos” e a manutenção do regime escravocrata.

No exame das variantes de *Quincas Borba*, Gledson identifica uma nítida alteração na relação estabelecida com o leitor. Na versão inicial, o leitor é orientado pelo narrador, que lhe faz freqüentes confidências ao longo do texto, enquanto na versão posterior, o narrador “induz deliberadamente o leitor a partilhar da ilusão, jogando com nossa pouca percepção das diferenças entre causalidade ficcional e real”.<sup>15</sup> A respeito dessa fundamental transformação, Gledson conclui:

Em nível de técnica narrativa, creio que essa adoção consciente, em todos os níveis de seus romances, de uma relação agressiva com o leitor, é a mais importante novidade de *Quincas Borba*, a verdadeira solução para o impasse ao qual o conduziu seu experimento realista. De agora em diante, sua ficção sempre operará em dois níveis, o comum, que o leitor entenderá e que se ajusta às normas da ficção realista [...] e o nível deliberadamente oculto que, de maneira mais ou menos clara, ele desafia

os leitores a descobrir, embora sabendo de antemão, e acertadamente, como se verificou, que a maior parte deles não conseguiria.<sup>16</sup>

No que concerne às variantes, Gledson examina também as modificações executadas na caracterização da personagem central da narrativa. Para o crítico inglês, a versão em folhetim apresentava um interesse maior pelas motivações e conflitos psicológicos de Rubião, que se revela “mais claramente ambicioso e calculista”. Por outro lado, a versão posterior deixa transparecer a despreocupação do narrador com a avaliação moral do comportamento de Rubião, cabendo ao leitor “julgar seu egoísmo e as suas (temporárias) crises de consciência”.<sup>17</sup> Além disso, Gledson observa que “tudo [supressões, acréscimos e substituições] se soma na direção de uma mudança que vai da tentativa de realismo psicológico (no que diz respeito a Rubião) até chegar à sátira”.<sup>18</sup> Desse modo, investindo numa leitura alegórica de fundo histórico-político, Gledson conclui que “os assuntos psicológicos [...] retiram forças do argumento central, que é do domínio social, e não psicológico” – problema que seria solucionado na versão reescrita do romance.<sup>19</sup>

O crítico não desconsidera a possibilidade de que a intenção, na primeira versão, já fosse satirizar o Império, mas o enfoque dispersava-se entre as diversas personagens. Com a reescrita do romance, há, portanto, uma centralização do foco na loucura e nos desdobramentos da personalidade de Rubião, assim como uma concentração em torno do período histórico de 1867 a 1871, mediante a atenuação ou eliminação de referências a períodos anteriores. Essas alterações atestam, na visão de Gledson, o intuito consciente do escritor de redirecionar o enfoque do romance para a crise da política imperial brasileira em face do problema da escravidão e das contradições internas relacionadas à interação entre progresso e conservadorismo.

A coletânea de estudos organizada por Ivo Barbieri (2004) apresenta trabalhos que investem na análise comparativa das duas versões de *Quincas Borba*. No artigo de Leopoldo Oliveira, “As metamorfoses na estrutura narrativa entre as versões A e B”, o romance em folhetim transparece como “uma volta a moldes mais tradicionais de estrutura narrativa”, em função dos seguintes aspectos: “a cronologia linear”, “o narrador em terceira pessoa”, a apresentação dos fatos sob uma óptica “plana e direta”.<sup>20</sup> No processo de reformulação do texto para figurar em livro, Oliveira afirma que Machado depurou episódios que “deixavam a trama muito óbvia e explicativa e/ou revelavam facetas das personagens que deveriam apenas ser sugeridas”. Em sua opinião, o autor eliminou também passagens que tornavam a narrativa “longa, retardando a conclusão”, e situações que conferiam “uma tonalidade por demais melodramática”, como a cena em que Rubião aparece armado de revólver.<sup>21</sup> Desse modo, as transformações operadas atuam no sentido de intensificar a ambigüidade e a complexidade da versão definitiva do romance.

Outro artigo da coletânea que contribui para o exame das variantes de *Quincas Borba* é o trabalho de Suzimar Rioja, “*Quincas Borba*: embrião de uma moderna teoria da leitura”. Analisando as modificações executadas no romance, Rioja estabelece um contraponto entre as duas versões: a narrativa A (folhetim) seria representada por aspectos tais como “linearidade, redundância e controle”, enquanto a narrativa B se caracterizaria pela “concisão, tensão e liberdade de imaginação”.<sup>22</sup>

Os demais estudos da coletânea também investem na comparação entre as variantes do romance, abordando, no entanto, aspectos similares aos já referidos nos artigos mencionados acima. De um modo geral, as apreciações carecem de uma análise efetiva do contexto original de publicação do romance, a revista *A Estação*, e da relação entre a obra e o veículo de divulgação, fundamentando-se simplesmente no exame da edição crítica do romance, cuja configuração livresca e totalizante distancia-se consideravelmente do formato e das condições de produção literária oferecidas pelo periódico na formulação inicial do romance.

Recentemente, as pesquisas de Ana Cláudia Suriani da Silva, *Quincas Borba*: folhetim e livro (2007), apresentadas sob a forma de tese de doutorado na Universidade de Oxford, se propõem a suprir a lacuna no que se refere à escassez de estudos sistemáticos sobre as variantes do romance *Quincas Borba* e sua relação com o contexto original de publicação. Examinando as especificidades do contexto de publicação do romance machadiano, a pesquisadora defende a tese de que “existe uma relação intertextual – complexa e irônica – entre *Quincas Borba* e *A Estação*”.<sup>23</sup>

De acordo com a análise de Suriani, o romance *Quincas Borba*, a partir da representação de um movimento contínuo de ascensão e declínio das posições sociais das personagens, “explora, no seu plano mais superficial, as preocupações e ambições do público-alvo da revista [...]. As assinantes são mulheres como Sofia, que gostariam de ser confundidas com a elite social”.<sup>24</sup>

Analisando a filiação de *A Estação* ao projeto multinacional do periódico alemão *Die Modenwelt*, Suriani observa que a importação das ilustrações transporta para a revista brasileira “a mesma inclinação ideológica da revista alemã: a mesma admiração pela vida aristocrática, pelos assuntos relativos a membros da realeza ou do Império”.<sup>25</sup> No entanto, essas gravuras luxuosas contrastam com a decadência do contexto brasileiro durante o Segundo Reinado. Desse modo, na visão da pesquisadora, “esse desajuste é explorado pelo romancista, quando ele opta pela manifestação da loucura de Rubião como uma megalomania imperial”.<sup>26</sup> É do contraste entre o estado de decadência do meio brasileiro e a megalomania imperial de Rubião que resulta o sentido irônico da narrativa.

No que concerne à análise do processo de reescrita do romance, Ana Cláudia Suriani contesta a tese de Kinnear de que há uma mudança de um narrador *reliable* para um narrador *unreliable* na passagem de uma versão para outra. Em seu entender, o leitor assume, em

ambas as versões, a posição de espectador, sendo induzido a “sintonizar suas opiniões com as do narrador, para que não julgue as personagens segundo valores morais tradicionais”.<sup>27</sup>

No cotejo entre as duas versões, a pesquisadora demonstra que, no trabalho de reescrita do romance, Machado de Assis investiu na eliminação de lances episódicos e melodramáticos e concentrou o enfoque em torno do desenvolvimento da loucura de Rubião, abreviando a participação de personagens secundárias. Além disso, o escritor conferiu uma “visão global” ao romance a partir da reformulação da teoria do Humanismo que funciona como elemento unificador do enredo, antecipando o sentido global do conjunto de todas as histórias individuais de cada personagem.

Além da importante análise da relação intertextual entre o romance e a revista e das variantes de *Quincas Borba*, Suriani recuperou cinco capítulos da versão em folhetim que não haviam sido encontrados pela Comissão Machado de Assis quando da preparação da edição crítica de *Quincas Borba*. São os capítulos LVIII, LIX, LX, LXI e LXII, que, na versão em livro, foram condensados nos capítulos LVIII, LIX e LX, os quais foram transcritos e apresentados sob a forma de “edição crítica” ao final do trabalho, no “Apêndice 1”.<sup>28</sup> Com a recuperação desses capítulos, resta apenas a localização do fascículo de 15 de janeiro de 1887, no qual provavelmente foram publicados os capítulos XLIV, XLV, XLVI, e XLVII, que contém a versão inicial do enigmático episódio do enforcamento lembrado por Rubião.

### **O contexto original de publicação de *Quincas Borba*: o perfil da revista *A Estação***

O interesse de revisitar as páginas envelhecidas do periódico *A Estação* reside na importância de se recuperar as especificidades do contexto original de publicação de uma parcela considerável da produção literária de Machado de Assis. Nas páginas dessa revista, o autor publicou 37 contos, 6 poemas, a novela *Casa velha*, o romance *Quincas Borba* e diversas outras produções de gêneros variados, tais como crítica, resenhas, editoriais, traduções, variedades etc. Uma parte considerável dessas produções tem sido minuciosamente estudada pela fortuna crítica machadiana, mas raramente tem-se voltado às fontes primárias, às formulações originais de suas obras e às condições e disposições do regime de produção oferecido pela interação entre a empresa jornalística e a atividade de criação literária. Portanto, a recuperação das especificidades desse contexto poderá contribuir para uma visão mais autêntica dos processos composicionais e dos desenvolvimentos temáticos da obra machadiana.

O periódico *A Estação: Jornal ilustrado para a família* era uma publicação quinzenal editada pela tipografia Lombaerts, no Rio de Janeiro, que circulou regularmente no período de 15 de janeiro de 1879 a 15 de fevereiro de 1904. No número de abertura, a revista

apresentava-se como “uma continuação brasileira da publicação francesa *La Saison* (da qual conservou igual a diagramação do cabeçalho) que circulou no Brasil entre 1872 e 1878. Prolonga-lhe também a seriação; assim, o primeiro número da *Estação* começa no ano VIII”.<sup>29</sup>



Figura 1: Frontispício do número da revista em que é iniciada a publicação de *Quincas Borba*.

No entanto, essa forma de apresentação parece ter sido engenhosamente forjada, figurando como uma estratégia de venda destinada a tirar proveito do “apelo esnobe”<sup>30</sup> que, conforme a indicação de Hallewell, os produtos de origem francesa exerciam sobre o Brasil, sobretudo em assuntos relacionados à moda. Na verdade, a matriz original da qual derivou tanto a edição brasileira quanto a francesa era a revista alemã *Die Modenwelt*, publicada pela editora Lipperheide de Berlim. Após sofrer acusações, a direção da revista se viu obrigada a desfazer esse (conveniente?) equívoco, esclarecendo a questão em um editorial datado de 31 de dezembro de 1885.

Desse editorial de esclarecimento, interessa observar o funcionamento empresarial de ordem multinacional que orienta os empreendimentos da revista *Die Modenwelt*. De acordo com os dados apresentados, o formato-padrão editado pela empresa alemã Lipperheide era traduzido em “14 idiomas” e distribuído em 20 países diferentes, resultando num número estupendo de assinaturas para a época, “740.000 assinantes”.<sup>31</sup> Em face desse empreendimento exorbitante, pode-se dizer que a imprensa periódica brasileira já começava a adquirir efetivamente o *status* de “indústria cultural”, conforme o conceito aplicado por Umberto Eco ao jornal.<sup>32</sup>

Em termos de composição, *A Estação* dividia-se em duas partes com paginação independente: o “Jornal de modas” e a “Parte Literária”. O “Jornal de modas” era a tradução correspondente ao modelo difundido pela revista alemã. Nesse espaço, oferecia-se um editorial sobre a moda em Paris e uma quantidade abundante de figurinos, gravuras, riscos, trabalhos manuais, dicas e conselhos de economia e utilidade doméstica etc. Sobre essa seção, cumpre assinalar o descompasso climático que se observa na importação das tendências da moda parisiense. O próprio redator do editorial reconhece o ridículo que permeia esse contra-senso (“morrer de calor em janeiro e constipar-se em junho”); no entanto, não vislumbra qualquer possibilidade de desconsiderar Paris para quem quiser vestir-se no rigor da moda. A solução encontrada para fugir, ou, mais precisamente, para amenizar o contra-senso, é instruir as leitoras a adaptar as tendências parisienses às *inconvenientes* “exigências de nosso clima”.<sup>33</sup>

A “Parte Literária”, por sua vez, era composta especialmente para a edição brasileira, contando, para tal, com a colaboração de autores renomados da literatura brasileira. Nesse suplemento, publicavam-se ficção (conto, novela, romance), crônicas teatrais, críticas, resenhas, relatos de viagens, variedades, notícias, seções de entretenimento, belas artes (pinturas e partituras musicais), entre outros assuntos do interesse das leitoras.

No entanto, a despeito do propósito explicitamente assumido pela direção da revista de oferecer um suplemento literário autenticamente brasileiro, *A Estação* foi, segundo Ana Cláudia Suriani da Silva, o único periódico que “reforçou a ligação com a Alemanha”,<sup>34</sup> importando os anúncios comerciais de casas francesas e as ilustrações alemãs, destinadas a “enriquecer” as páginas intermediárias do suplemento literário da revista brasileira.

Para uma apreciação pertinente dos propósitos e das especificidades do periódico, é de fundamental importância o exame da carta-programa e dos editoriais dirigidos aos seus assinantes. Nesses editoriais, constitui procedimento habitual um projetar-se promissivo para atos futuros de escrita, através do qual podemos apreender e discutir a imagem que a imprensa procura dar de si mesma e do seu público-alvo. É o lugar, por excelência, da afirmação de propósitos, do delinear de projetos e da construção de um determinado horizonte de expectativa no leitor.

Do editorial de abertura da revista, publicado no número 1, de 15 de janeiro de 1879, cumpre examinar mais atentamente o seguinte trecho dirigido especificamente às “amáveis leitoras”:

Às nossas amáveis leitoras e principalmente àquelas que nos acompanham desde 1872 perguntaremos: cumprimos nós fielmente o nosso programa, auxiliando e aconselhando as senhoras mais econômicas, fornecendo-lhes os meios de reduzirem a sua despesa, sem diminuição alguma do grau de elegância a que as obrigava a respectiva posição na boa sociedade, inculcando ou fortificando-lhes o gosto para o

trabalho e moralizando a família a que, por seu turno, saberão incutir sentimentos iguais?

O exame imparcial, que poderão fazer as nossas leitoras, dar-lhes-á a prova dos esforços que fizemos para agradar-lhes.<sup>35</sup>

A partir desse fragmento podem-se apreender as características elementares do periódico: direcionamento prioritário ao público feminino, certa tendência moralizadora e investimento em informações de utilidade para a família. Na especificação do público-alvo, percebe-se um destaque para senhoras de uma “respectiva posição na boa sociedade”, ou seja, senhoras das camadas elevadas da sociedade, cuja consideração pública exigia a manutenção do “grau de elegância”. No entanto, o público de posições mais modestas não estava excluído das metas da revista; a este segmento, forneciam-se instruções para a redução das despesas, sem prejuízos para o grau de elegância.

Outro fator determinante para se estabelecerem as tendências do periódico é a concepção do feminino mantida pelos editores e colaboradores da revista. Esse conceito pode ser apreendido nitidamente por meio do exame do editorial publicado em 15 de junho de 1885 – número especial da revista em que se presta uma “Homenagem a Victor Hugo”, por ocasião de sua morte. As explicações concedidas pelos editores para justificar os critérios de seleção das matérias referentes ao poeta francês permitem determinar os conceitos e propósitos que orientam a configuração e o espírito da revista:

[...] para não sairmos do círculo dos sentimentos e das preocupações naturais às nossas leitoras, não olhamos para o político nem para o filosófico que morreu com Victor Hugo. Esses fiquem para outras revistas e jornais, em que cabe todo o homem. Tomamos dele a parte que mais especialmente pode falar à mulher.

[...] Vereis aí o que ele disse do amor, da maternidade, da piedade, das mulheres, das crianças, das flores, de tudo o que pode falar aos sentimentos brandos e piedosos.

[...] Victor Hugo fala especialmente aos sentimentos cristãos.

[...] *Napoléon le petit* é um livro flamejante, os *Chatiments* é outro; mas nem um nem outro cabem aqui.

[Nas figuras femininas de suas obras transparece a] beleza moral pela vibração do sentimento, [...] a intenção de elevar a mulher.

[Nas páginas d’A *Estação*] sempre há de haver a nota feminil e a nota pueril, o amor da mulher e o riso da criança.<sup>36</sup>

Nesse editorial, observa-se que a delimitação dos assuntos de interesse da mulher e das “preocupações naturais das leitoras” recebe a influência decisiva de uma concepção do feminino bastante característica do século XIX, a partir da qual a mulher é concebida como um ser frágil, “pueril”, de “sentimentos brandos e piedosos”, assinalado pelo signo do amor e da maternidade, cujas virtudes morais devem ser resguardadas com diligência. Esses conceitos estão nitidamente entranhados nas propriedades do discurso dos editoriais da revista e nos critérios que orientam a seleção das matérias que devem compor as suas páginas,

evidenciando a preocupação com a amenidade dos temas, a moralidade das concepções e o enaltecimento dos sentimentos nobres e cristãos, da sensibilidade materna e do pudor feminino. Dentro desse círculo de interesses, há uma nítida recusa por assuntos relacionados à política, vista como objeto de domínio exclusivamente masculino. À mulher, cumpre falar de coisas mais amenas como flores, poesias e histórias sentimentais, moda, vida social e cultural, etiqueta, higiene, decoração, utilidade doméstica etc.

No que compete ao modo de leitura assumido pelas “amáveis leitoras”, Marlyse Meyer faz um questionamento interessante para a sua definição a partir de uma das mais atrativas rubricas do suplemento literário da revista, “Horas de ócio destinadas às assinantes”: “De que tipo era a leitura das outras rubricas: não ócio ou não eram para as senhoras?”.<sup>37</sup> A resposta para essa questão talvez possa ser obtida por meio do exame da irregularidade da publicação do romance *Quincas Borba* de Machado de Assis, conforme registra Marlyse Meyer: “além das pequenas suspensões costumeiras, de uma ou duas quinzenas, no máximo, há uma longa interrupção, pulos, lapsos e diferenças muito grandes entre jornal e volume”.<sup>38</sup> Em diversas ocasiões, a numeração dos capítulos retrocede a números que já apareceram anteriormente, o que conduz às seguintes considerações de Meyer: “Com efeito, o leitor de folhetim, tal como hoje o acompanhador de telenovela, não devia prestar muita atenção à numeração dos capítulos; o que interessa mesmo é saber da continuação da história”.<sup>39</sup> Tais circunstâncias permitem identificar a ausência de reflexão e de análise crítica que permeia a leitura procedida pelas assinantes d’*A Estação*, cujo interesse pela literatura parece consistir simplesmente numa forma de entretenimento e passatempo.

Para finalizar a apreciação da configuração da “Parte Literária” do periódico, cumpre analisar as implicações decorrentes da reprodução de xilogravuras artísticas, que eram importadas da revista alemã *Die Modenwelt*. Para Ana Cláudia Suriani da Silva (2004), o interesse de examinar essas gravuras está na possibilidade de determinar, a partir delas, a inclinação ideológica da revista. A pesquisadora observa que “a incorporação desse material artístico estrangeiro transportou para a revista brasileira a mesma inclinação ideológica da revista alemã: uma certa admiração pela vida aristocrática, pelos assuntos relativos a membros de realezas ou de impérios espalhados pelo mundo”.<sup>40</sup> Desse modo, acompanhando as tendências da revista alemã, *A Estação* investia na reprodução de retratos e bustos de personalidades artísticas, membros da aristocracia, representantes de famílias reais e imperadores (Vide figura abaixo). Essas ilustrações eram acompanhadas por legendas explicativas denominadas de “As nossas gravuras”, que enalteciam as instituições imperiais e os valores defendidos pela aristocracia. Finalmente, a pesquisadora conclui que, ao se identificar com a cultura tradicional e aristocrática européia, a revista “estava promovendo e reforçando os valores culturais prezados pela própria elite carioca”. Assim, “para os setores

médios, *A Estação* alimentava as aspirações de ascensão social ao patamar da elite” e, para os membros desta, “expressava a fantasia de identificação cultural com a Europa”.<sup>41</sup>

Além das implicações ideológicas, essas gravuras – que, por vezes, ocupavam páginas inteiras da revista ou se intercalavam entre as produções textuais – acabavam absorvendo uma porção considerável do reduzido espaço<sup>42</sup> dedicado à matéria literária e aos gêneros de entretenimento. Em diversas ocasiões, essas ilustrações interceptavam o texto literário, cuja continuidade só era retomada na página seguinte, constituindo, assim, um elemento de desvio e de dispersão de sentido para a leitura literária. Essa dispersão é intensificada também pela presença abundante de anúncios publicitários que pululam na parte inferior da página da revista, tomando furtivamente para si a atenção da leitora distraída.



**Figura 2:** Imperador Guilherme I, da Alemanha, referido em *Quincas Borba* nos delírios de Rubião. (*A Estação*, 15 de jun. 1888, p. 43).

Em linhas gerais, eram essas as condições de produção literária oferecidas pela revista *A Estação*. Depois de quinze anos de colaboração regular no *Jornal das Famílias* (1864-

1878),<sup>43</sup> que dedicava um amplo espaço à literatura em prosa e que não permitia interferências ao texto literário, Machado de Assis parece ter apresentado certa dificuldade em se adequar ao espaço limitado que *A Estação* oferecia a esse tipo de produção, visto que seus primeiros contos estendem-se por vários números do periódico, atingindo, por vezes, a marca de seis meses de publicação continuada de uma mesma narrativa.

Consciente do segmento de público que recepcionava a literatura publicada n’*A Estação*, as produções de Machado de Assis apresentam, de um modo geral, uma temática afinada aos interesses do leitorado feminino. O foco de análise das narrativas tende a incidir sobre a psicologia feminina, perscrutando sentimentos inconfessáveis, vaidades e pretensões de classe. A leitura, no entanto, exige certa cautela da parte da leitora, já que as referências aliciadoras e lisonjeiras que lhe são destinadas estão quase sempre carregadas de malícia e ironia.

#### ***Quincas Borba*: a conversão do folhetim em obra-prima da trilogia machadiana**

No processo de reescrita do romance, a “intuição cirúrgica”<sup>44</sup> de Machado de Assis atuou no sentido de converter um produto de inflexão inicialmente comercial, atento às demandas imediatas da revista feminina *A Estação*, em uma obra artística, destinada a responder pela imagem que o escritor pretendeu legar à posteridade. Da satisfação dessa demanda inicial e do ajustamento aos condicionamentos instituídos pela imprensa periódica decorre uma série de características ligadas a fatores de mercado que o autor precisou emendar, eliminar ou camuflar na reformulação do texto destinado a atender à nova demanda do livro e aos intentos estéticos visados pelas produções dadas a permanecer.

Diversamente de outros romances machadianos publicados em folhetim, *Quincas Borba* apresenta como diferencial o prolongamento excessivo de sua publicação (mais de cinco anos), o que interfere sensivelmente no efeito da leitura procedida em sua recepção inicial. Sua configuração “dosimétrica” não permite uma leitura global da narrativa, pois isso demandaria que o leitor colecionasse pilhas de jornais velhos por mais de cinco anos, além do desconfortável manuseio exigido por uma eventual leitura dinâmica dessas páginas, em que o regresso a fascículos anteriores implicaria uma busca entediante. Desse modo, o formato de publicação interfere decisivamente na recepção da matéria literária. A leitura tende a orientar-se por unidades narrativas menores que dispensam a articulação das diversas partes que compõem o conjunto da obra. Os itens imprescindíveis para uma fruição satisfatória dos fragmentos sobrepostos são reiterados no decorrer da narrativa, incidindo geralmente em redundâncias e no prolongamento da extensão.

Nos capítulos iniciais do folhetim, identifica-se já a reiteração excessiva de informações que tornam o texto redundante. Exemplo disso é a referência ao “grãozinho de sandice” do filósofo Quincas Borba, mencionada no primeiro capítulo da versão inicial e reiterada nos capítulos IV (“Não esqueçamos também o grãozinho de sandice [...]”) e VI (“Já está dito: é o tal grãozinho de sandice que lhe entrou no cérebro. [...] Repito: [...]”).<sup>45</sup> Pode-se observar que as expressões empregadas para retomar a referência (“Não esqueçamos”, “Já está dito”, “Repito”) indicam que o autor estava consciente dessa reiteração excessiva, porém, a fixação da informação era necessária nesse contexto de publicação. Ao converter o folhetim em livro, essas redundâncias foram eliminadas, restando apenas a primeira referência, já que a leitura totalizante do livro pode contar mais seguramente com a memória do leitor.

Sobre a questão da extensão da produção literária publicada na imprensa periódica do século XIX, José Alcides Ribeiro (1996) comenta que o pagamento dos escritores era calculado segundo as linhas escritas, de modo que estes se sentiam pressionados a alongar ao máximo suas composições artísticas. Neste caso, o diálogo tornava-se uma das estratégias mais eficazes de se alcançar esse prolongamento da extensão, porque “a cada frase, às vezes, a cada palavra, há espaços em branco e ganha-se uma linha”.<sup>46</sup>

A atuação de fatores de mercado no condicionamento das produções literárias à prolixidade é reafirmada por Antonio Candido (1964). Na opinião do crítico, a produção seriada exige uma “multiplicação de incidentes”, já que autor, editor e leitor estariam “todos os três interessados diretamente em que a história fosse o mais longa possível: o primeiro, pela remuneração, o segundo, pela venda, o terceiro, pelo prolongamento da emoção”.<sup>47</sup>

Na análise comparativa das duas versões de *Quincas Borba*, evidencia-se nitidamente que o diálogo foi empregado de modo mais recorrente no folhetim. A título de exemplo, pode-se comparar o capítulo LXXIII da versão inicial com o capítulo LXXII do livro:

<b>Versão A (A Estação)</b>	<b>Versão B (livro)</b>
<p style="text-align: center;">CAPÍTULO LXXIII</p> <p>– Até logo, disse uma voz.</p> <p>Era o Palha que estava ao portão de casa. Desde que se estabelecera como negociante, almoçava no armazém. Sofia, arrancada às reminiscências da véspera, mal teve tempo de fazer sinal que esperasse. Desceu logo; dali a pouco estava com ele, ao portão, risonha e fresca, apesar de cair de sono, como disse.</p> <p>– Também eu tenho sono, acudiu o marido bocejando.</p> <p>– Já tomou café?</p> <p>Palha, em vez de responder, disse:</p> <p>– Parece que cá em casa toda a gente acordou cedo, apesar do baile. Maria Benedita há muito que está de pé. Sabes que quer <i>ir para a roça</i>?</p> <p>– Como para a roça?</p> <p>– Ora, como! <i>Acordou</i> com essa <i>mania</i>. Repetiu o que tem dito, que uma noite de dança e música faz-lhe lembrar a vida da roça, sem música nem dança; e parece que também</p>	<p style="text-align: center;">CAPÍTULO LXXII</p> <p>Entre duas frases, sentiu que alguém lhe punha a mão no ombro; era o marido, que acabava de tomar café e ia para a cidade. <i>Despediram-se</i> afetuosamente; Cristiano recomendou-lhe Maria Benedita, que acordara muito aborrecida.</p> <p>– Já de pé! Exclamou Sofia.</p> <p>– Quando eu desci, já a achei na sala de jantar. <i>Acordou</i> com a <i>mania</i> de <i>ir para a roça</i>; teve um sonho... não sei quê...</p> <p>– <i>Calundus!</i> concluiu Sofia.</p> <p>E com os dedos hábeis e leves concertou a gravata ao marido, puxou-lhe a gola do fraque para diante, e despediram-se outra vez. Palha desceu e saiu; Sofia deixou-se estar à janela.</p>

<p>sonhou com a mãe, <i>um sonho</i> de facadas... Vê se a distrais.</p> <p>– Verei; mas se ela teimar em ir? Palha fez um gesto de estranheza.</p> <p>– Se teimar? Não pode teimar. Você parece esquecer tudo. Diga-lhe que tratamos de a fazer feliz. Já lhe disse isso mesmo outras vezes, por insinuação; mas é preciso pôr mão à obra. Rubião é frouxo, acanhado ou não entende; vou pegá-lo pela gola. O que é preciso é distraí-la e guiá-la.</p> <p>– Você sabe muito bem que, mais de uma vez, tenho falado no negócio, brincando. Maria Benedita ri, creio que entende, mas não lhe faz conta. Como é desconfiada e caprichosa, não teimo no assunto... Mas então hoje disse positivamente que se quer ir embora?</p> <p>– <i>Calundus!</i></p> <p>– Há de haver alguma coisa mais particular para acordar assim disposta.</p> <p>– Pode ser; e é o que você descobrirá, a sós com ela. As mulheres entendem-se umas às outras. Confesso que achei tão despropositada a idéia de deixar a vida que leva e o futuro que a espera, que engrossei um pouco a voz. Você trate de desfazer qualquer má impressão. Diga-lhe que a estimo muito, que me achou penalizado e triste... Quanto ao mais, habilidade e prudência. E não nos afoguemos em pouca água. Se ela teimar muito, escrevo à mãe pedindo-lhe que venha e nos ajude.</p> <p>Palha estendeu a mão à mulher, em despedida; mas a mulher prendeu-lha. Era cedo, disse ela acariciando-lhe os dedos; ele replicou que não, ia em mais de oito horas, mas deixou-se ficar. Com que, estava com sono? E cansada, não?</p> <p>– Também cansada.</p> <p>– Pois é descansar; nem visitas nem passeios. Descansar, e dormir cedo. A reunião esteve boa... Ah! Sabes que o tal Camacho tem idéias de fazer o Rubião deputado.</p> <p>– Sim?</p> <p>– Esteve a contar-me tudo. Afirmou-me que para ele e os seus amigos é questão de honra; Rubião há de entrar na câmara. Fala nisso a Maria Benedita.</p> <p>– Pois sim, falo... Quantas? continuou Sofia, vendo que o marido consultava o relógio.</p> <p>– É tarde; passa de oito e meia, respondeu ele puxando a mão.</p> <p>Sofia ainda a reteve, um instante, para saber se o marido viria cedo. Palha respondeu que sim e <i>despediu-se</i>. A próxima rua ficava distante da casa; mas ele contava tanto com a mulher, que <i>antes de voltar a esquina</i>, olhou para trás; Sofia lá estava, parada, olhando, <i>dizendo-lhe adeus com a mão</i>.<sup>48</sup></p>	<p><i>Antes de dobrar a esquina</i>, ele voltou a cabeça, e, na forma do costume, <i>disseram adeus com a mão</i>.<sup>49</sup></p>
--	---

Na conversão do folhetim em livro, evidencia-se o trabalho consciente do autor de *Quincas Borba* no sentido de amenizar o uso excessivo do diálogo, as redundâncias e circunlóquios extensivos em torno de assuntos banais e amenidades prescindíveis ao escopo central visado pela nova versão do romance. O resultado dessa meticulosa revisão é a concisão da narrativa definitiva e o ajustamento do seu formato às exigências e padrões da publicação em livro, vigentes no Brasil. De acordo com Hallewell, a editora Garnier, que foi responsável pela edição de *Quincas Borba*, imitava os formatos estabelecidos pela firma

parisiense Calman Levy: in-oitavo (16,5 x 10,5 centímetros) e in-doze (17,5 x 11,0 centímetros). “A adequação a esses padrões era tão generalizada que, pessoalmente, não encontramos um único romance do Brasil desse período que não se encaixasse em um desses dois formatos. Parece também que era *de rigueur* um romance limitar-se a um único volume”.<sup>50</sup> O formato francês deve ter exercido, segundo Hallewell, uma influência decisiva “na determinação do tamanho do romance médio no Brasil”, de modo que “as obras brasileiras de ficção dessa época possuem entre 70.000 palavras [...] até pouco mais de 100.000 palavras”.<sup>51</sup> Desse modo, submetendo-se aos padrões estabelecidos pela editora Garnier, Machado de Assis precisou investir na supressão de capítulos inteiros e na condensação de diversas passagens do folhetim “dosimétrico” para atender às exigências do novo formato.

No cotejo dos capítulos apresentados acima, observa-se também a eliminação de lances de tendência melodramática, como é o caso da referência ao sonho de Maria Benedita, “um sonho de facadas”, que faz lembrar a cena de Rubião armado de revólver a exigir a verdade de Sofia sobre a carta perdida pelo portador. Na versão em livro, essas referências melodramáticas são eliminadas ou reformadas; todo o capítulo em que atuava o “revólver de quatro tiros”<sup>52</sup> de Rubião é suprimido da narrativa reescrita e o “sonho de facadas” de Maria Benedita é convertida numa expressão indefinida, “um sonho... não sei quê...”, eliminando-se, assim, o senso melodramático próprio do folhetim em favor da indeterminação e abertura mais consentânea com a versão em livro destinada a permanecer pelos tempos afora.

Ainda a respeito dos lances melodramáticos, observa-se, na cena da cavalgada de Palha, Sofia e Rubião, a explicitação irônica das convenções folhetinescas a partir da seguinte pergunta do narrador: “Para que ensangüentar esta página?”. Em seguida, o narrador manifesta a sua recusa em aderir a esses expedientes repisados da narrativa folhetinesca, evidenciando a tentativa de conscientizar os leitores do desgaste dessas formas convencionais: “Não deixemo-la assim, alva, com algumas linhas de tinta, para dizer apenas que na subida da Tijuca, Sofia deu uma queda”.<sup>53</sup>

A despeito da oposição do narrador às convenções banalizadas do folhetim, a representação da cena da cavalgada guarda uma estreita ligação com o contexto original de publicação da narrativa. A narração do passeio das três personagens centrais do romance inicia-se no capítulo CXLV do folhetim e estende-se até o capítulo CXLVIII. Nesses quatro capítulos, a narrativa detém-se extensivamente na descrição dos trajes de cavalgada usados por Sofia, os quais mantêm uma nítida intertextualidade com os figurinos de moda apresentados na revista *A Estação* para passeios a cavalo, conforme consta, por exemplo, na ilustração reproduzida abaixo, que foi oferecida, inclusive, na “Parte Literária” do número de 31 de dezembro de 1887, logo após os capítulos de *Quincas Borba* publicados naquele fascículo da revista. Além desse intertexto, esses capítulos discorrem longamente sobre a postura da figura feminina, enaltecendo a beleza e a vaidade de Sofia, que é contemplada com admiração

pelo marido, por Rubião e pelos circundantes que encontravam durante o percurso. Sob o olhar embevecido de Rubião, Sofia transparece como uma figura “rija, ereta, dominadora e bem falante”,<sup>54</sup> – imagens destinadas a alimentar as fantasias das leitoras de folhetins da revista *A Estação*. Na conversão do texto para o livro, o autor sintetizou esses quatro longos capítulos em um breve capítulo de apenas um parágrafo,<sup>55</sup> eliminando as exaustivas descrições da postura e das vestimentas femininas, tão ao gosto do público-leitor do periódico.



Figura 3: *A Estação*, 31 de dezembro de 1887, p. 108.

Além das descrições das vestimentas femininas, outras marcas do condicionamento do contexto original de publicação do romance transparecem, por exemplo, na referência aos itens essenciais à educação da mulher no século XIX. Os elementos imprescindíveis para uma educação requintada, conforme os preceitos da época, são percebidos no contraste estabelecido entre a postura refinada de Sofia e o aspecto grosseiro de sua prima Maria Benedita, criada na roça. Afora os modos rústicos e canhestros, a educação da prima apresentava lacunas imperdoáveis às requintadas leitoras de *A Estação*: “Nem piano nem francês, – outra lacuna, que Sofia mal podia desculpar”. Sofia dizia à mãe de Maria Benedita que o francês “era indispensável para conversar, para ir às lojas, para ler um romance...”.<sup>56</sup>

A despeito do vínculo estreito com os interesses do periódico e de seus receptores imediatos, essas marcas permaneceram na versão definitiva do romance, conservando as

referências irônicas do texto machadiano às aspirações da elite carioca de identificação com a cultura européia. Nas cenas seguintes, o narrador explicita a artificialidade e a vacuidade dessa importação cultural: “Em certas ruas, Maria Benedita [...] lia as tabuletas francesas, e perguntava pelos substantivos novos que a prima, algumas vezes, não sabia dizer o que eram, tão estritamente adequado era o seu vocabulário às coisas do vestido, da sala e do galanteio”.<sup>57</sup>

Neste ponto, manifesta-se o sentido subversivo do romance *Quincas Borba* em relação ao perfil ideológico da revista *A Estação*. A cultura e os elementos de distinção social difundidos pelo periódico, tais como a moda, a decoração do lar, a leitura de romances franceses, os *hobbies*, as etiquetas, os apetrechos e jóias, as atividades filantrópicas, transparecem, sob o olhar irônico do narrador machadiano, como formas de camuflagem que encobrem as deficiências culturais e os hábitos atrasados da sociedade brasileira do século XIX.

No que concerne especificamente às iniciativas filantrópicas das figuras femininas – Sofia funda a “comissão das Alagoas” para auxiliar as vítimas de uma epidemia; D. Fernanda manifesta a sua benevolência em relação ao estado deplorável de Rubião ao final da narrativa, encaminhando-o a uma casa de saúde – o romance machadiano manifesta sua ironia a partir de uma citação deturpada de Shakespeare, posta na boca do Dr. Falcão que, sem conhecer o dramaturgo inglês, “emendou Hamlet: ‘Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a nossa vã filantropia’”.<sup>58</sup> Ironizando as “causas secretas” e segundas intenções que permeiam as iniciativas filantrópicas das personagens femininas, o narrador machadiano não hesita em denunciar os propósitos reais dessas práticas benevolentes, como ocorre com a comissão das Alagoas, destinada, na verdade, a “pôr em evidência a pessoa de Sofia, e dar-lhe um empurrão para cima”.<sup>59</sup>

Na conversão do folhetim em livro, foram mantidas essas referências irônicas às aspirações da elite carioca. Manteve-se também a maliciosa representação das rivalidades veladas e das perturbações interiores de Sofia, decorrentes da sua vaidosa ambição feminina de conservar a superioridade aos olhos da consideração pública. Com os “progressos rápidos” de Maria Benedita, que “já competia” com ela, Sofia sente ameaçada a posição elevada que conquistou nos círculos sociais e deixa transparecer o seu desconforto interior com essa inconveniente situação.<sup>60</sup>

Na linha das representações irônicas empreendidas pela ficção machadiana, também foram consideradas dignas de permanecer na versão definitiva do romance as apreciações sádicas do narrador a respeito das frustradas esperanças de casamento de D. Tonica: “não pedia riquezas, pedia um esposo. Todas as suas campanhas fizeram-se sem a consideração pecuniária; nos últimos tempos ia baixando, baixando, baixando; a última foi contra um estudantinho pobre...”. Investindo em Rubião, D. Tonica não demorou a perceber que os olhos

do “capitalista” e os de Sofia “caminhavam uns para os outros”; ela, então, “sentiu o grasnar do velho corvo da desesperança. Quoth the Raven: NEVERMORE”.<sup>61</sup> Além de manter essa apreciação mordaz, a versão reescrita optou por intensificar o sadismo percebido na representação da situação desconfortável de D. Tonica, conforme consta nos capítulos seguintes da narrativa: D. Tonica “estava ainda qual a deixamos no capítulo XLIII, com a diferença que os quarenta anos vieram. Quarentona, solteirona. Gemeu-os consigo, logo de manhã, no dia em que os completou; não pôs fita nem rosa no cabelo. [...] metida em si mesma, ia roendo o pão da solitude moral”.<sup>62</sup> O quadro mordaz é complementado, ao final do romance, com as insinuações irônicas em torno do noivo finalmente arranjado por D. Tonica, cujo retrato apresentado a Rubião encobria as características peculiares do noivo, maliciosamente referidas pelo narrador nas duas versões da narrativa: “Era mais baixo que ela, – coisa que o retrato não dava, – e empregado em uma repartição do ministério da guerra. Viúvo, com dois filhos, um que estava no batalhão de menores, outro que era tuberculoso, – doze anos, – condenado à morte. Que importa? Era o noivo”.<sup>63</sup>

No rol das representações satíricas, consta também a figura do major Siqueira, pai de D. Tonica. Sob a mira da ironia mordaz do narrador machadiano, as anedotas tediosas são apresentadas por meio de metáforas e referências depreciativas: “aguaceiro de palavras”, “discurso infinito”, “difuso e derramado”.<sup>64</sup> Leitor assíduo do “velho *Saint-Clair das ilhas ou os desterrados da ilha da Barra*”, que “era toda a sua biblioteca”, Siqueira partilha indiretamente da conotação fastidiosa inerente a essa literatura atrofiada.

Afora as representações irônicas referidas, outro aspecto que merece destaque, presente já na versão em folhetim, é o investimento na formação dos leitores, fomentada por meio de considerações satíricas às práticas inadequadas de leitura do texto literário. No início do romance, ao referir a cláusula “esquisita” do testamento de Quincas Borba, que impunha a Rubião a condição de cuidar do cão como se fosse “pessoa humana”, o narrador machadiano explicita a sua oposição à convencional preocupação dos escritores brasileiros do século XIX de não “aborrecer o leitor nem a leitora”. Apesar da esquisitice da cláusula, o narrador prefere manter a sua opção ficcional a atender o gosto vulgar do leitor, reivindicando deste um posicionamento aberto diante do texto, que lhe permita apreciar as inovações promovidas pela literatura: “Aí tem a cláusula. Que é esquisita, não há dúvida; mas eu não hei de inventar um testamento nem mentir a minha história só pelo gosto de pôr aqui uma cláusula vulgar”.<sup>65</sup>

Consciente das deficiências de leitura dos seus receptores imediatos, o narrador machadiano ressentia-se da passividade do público-leitor, avesso à reflexão e ao preenchimento das lacunas do texto com a própria imaginação. Ao empreender uma caracterização contrastiva das personagens Freitas e Carlos Maria, o narrador reprova a preguiça e as preferências ociosas do seu leitorado: “‘Expansivos e francos!’ Imaginai o avesso disso, e tereis Carlos Maria; mas é o que a preguiça do leitor não lhe consente; ela quer que se

lhe ponha aqui no papel a cara do homem, toda a cara, a pessoa inteira, e não há fugir-lhe”.<sup>66</sup> Na seqüência, segue-se a já referida “ruminação machadiana”, cuja exclusão Augusto Meyer lamentou tão enfaticamente, em que o narrador explicita a sua predileção por autores que pressupõem a colaboração do leitor na complementação do livro. Observa-se, portanto, que a ineficiência dos leitores da revista impõe ao autor a necessidade de apresentar caracterizações mais explicativas e acabadas de suas personagens. Em contrapartida, a conversão do folhetim em livro permitiu a Machado de Assis reverter esse quadro e investir na complexidade das figuras representadas, não só por contar com uma categoria de leitores mais especializada, como também por valer-se da possibilidade de submeter a sua obra ao olhar dos leitores pósteros.

Em outras referências críticas às práticas de leitura, o narrador machadiano recrimina a impaciência dos leitores e o ritmo apressado da leitura. Como em *Brás Cubas*, o narrador dá mostras de que o texto “anda devagar” e requisita paciência da parte da leitora: “Não, senhora minha, ainda não acabou este dia tão comprido; [...] / Tende paciência”.<sup>67</sup> Em outras ocasiões, a leitura apressada é apresentada como a causa das conclusões precipitadas e logros em que incorre o leitor desatento. No capítulo CVI, idêntico nas duas versões, as suspeitas sobre a relação adúltera de Sofia e Carlos Maria, partilhada por Rubião e pelo leitor, com base na anedota relatada pelo cocheiro, são transfiguradas em calúnias: “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 lesses com pausa. Sim, desgraçado, adverte bem [...]”.<sup>68</sup> Por fim, há também situações em que o narrador hesita sobre a qualidade da leitura procedida: “Se o leitor vai acompanhando atento [...]”.<sup>69</sup>

Outro elemento que se fazia necessário à narrativa publicada em folhetim é o suspense, que, além de contar com a técnica do corte e secessão da história narrada, aplica artifícios destinados a protelar o desenlace das situações. Exemplos expressivos de sustentação do suspense encontram-se nas cenas em que Rubião recebe uma carta de Sofia e em seguida descobre, entre as folhas do jardim de sua casa, outra carta de Sofia destinada a Carlos Maria, que foi perdida pelo portador. Do recebimento da primeira carta mencionada até Rubião proceder a leitura, são decorridos cinco capítulos que protelam a revelação do conteúdo da carta.<sup>70</sup> Além disso, na manutenção do suspense, entra em cena a recordação de lances melodramáticos, presenciados por Rubião na noite anterior. Antes de realizar a leitura da carta, Rubião termina de ler a folha em que se publicou a notícia do episódio policial em que “um velho fora esbofeteado”. Desse modo, afora a inclinação melodramática do conteúdo da notícia, o leitor defronta-se com a reiteração da narração de uma cena que já havia sido apresentada nos capítulos anteriores, quando Rubião assistiu pessoalmente ao episódio policial. Na versão reescrita, a protelação da leitura da carta é eliminada; Rubião abriu e leu o bilhete imediatamente após o seu recebimento.<sup>71</sup>

Na seqüência, Rubião encontra a carta de Sofia perdida pelo portador. Dessa descoberta, referida no capítulo CXIII do folhetim, até a dissolução do suspense em torno do conteúdo da correspondência, decorrem 16 capítulos,<sup>72</sup> em que são intercalados episódios diversos à situação, como a visita de Rubião à Freitas e a narração da morte e do sepultamento deste. Nesses capítulos, Rubião detém-se também em excessivas hesitações quanto à abertura ou não da correspondência e quanto ao modo de interrogar Sofia a respeito desse documento supostamente comprometedor, a ponto de a própria personagem manifestar um irônico inconformismo diante de seus próprios escrúpulos: – “Que escrúpulos são estes em abrir uma carta alheia, quando os não tenho em cobiçar a mulher do próximo?”.<sup>73</sup> Na reescrita do romance, não há espaço para considerações dessa natureza, que delimitam a complexidade do caráter da personagem a partir do reconhecimento de suas próprias deficiências morais. Investindo na ambigüidade das figuras representadas e na economia narrativa, a versão em livro suprime essas apreciações redutoras de ordem moral e reduz a protelação do desenlace em torno da carta de Sofia em apenas 7 capítulos.<sup>74</sup>

Se estiver correta a tese de John Kinneer de que Machado de Assis iniciou a reescrita do romance a partir do capítulo CVI, pode-se dizer que o autor prosseguiu com a escrita de duas obras diferentes. Embora os estudos sobre a edição crítica do romance tendam a desconsiderar a importância das alterações executadas na parte posterior ao capítulo referido, nota-se que há uma série de capítulos que foram redigidos para figurar especificamente no folhetim, já que eles foram eliminados na versão posterior.<sup>75</sup> A permanência de um modo de escrita próprio do folhetim, mesmo após o início do processo de reescritura da narrativa, permite apreender a consciência machadiana das implicações inerentes às condições de produção literária oferecidas em cada contexto: demandas disponíveis, formatos da publicação, formas de recepção do texto, interferências de fatores externos, tais como estratégias comerciais, tendências ideológicas, restrições temáticas e/ou estilísticas etc.

Paralelamente a essas modificações mais amplas, Machado de Assis executou alterações microscópicas, desde a reestruturação da frase até a revisão da seleção vocabular. Na conversão do folhetim em livro, o escritor realizou reformulações aparentemente triviais, mas que são de inegável importância para a compreensão das opções estilísticas efetuadas em cada contexto de publicação e para uma visualização mais precisa das condições de produção que foram oferecidas nesses diferentes setores.

Inicialmente, pode-se identificar o esmerado trabalho machadiano promovido na reescrita do texto no sentido de evitar a repetição de termos já empregados no mesmo parágrafo ou reiterados excessivamente no decorrer do(s) capítulo(s). Dentre as diversas emendas dessa natureza, destacamos, a título de exemplificação, os seguintes casos: no capítulo L, o termo “Palha” é substituído por “marido” na segunda ocorrência;<sup>76</sup> entre os capítulos CXVIII e CXIX do folhetim, há 7 ocorrências do termo “outro(a)”, das quais seis foram

eliminadas ou substituídas na versão em livro;<sup>77</sup> no início do capítulo CXX, a palavra “missa” é repetida por quatro vezes, duas delas são suprimidas no texto reescrito;<sup>78</sup> finalmente, no capítulo CLXXV do livro, a segunda ocorrência do termo “mal” é substituída por “apenas”.<sup>79</sup>

Noutro plano, estão as supressões e substituições de expressões coloquiais ou ditos populares, que são convertidos em sentenças mais neutras ou de maior erudição. Revisões dessa natureza podem ser identificadas, por exemplo, na supressão das seguintes expressões, constantes na tabela comparativa apresentada anteriormente, “vou pegá-lo pela gola” e “não nos afoguemos em pouca água”, ambas eliminadas na versão definitiva. Outra ocorrência similar é o dito popular: “picou o passo”, modificado no livro para “foi andando”.<sup>80</sup>

Além dessas ocorrências, há outros casos que revelam a obsessiva preocupação machadiana com a escolha do termo exato e da expressão precisa. Esse desvelo autocrítico com a seleção vocabular é explicitado pelo narrador machadiano na busca de uma definição para a fisionomia de Palha, recorrendo, para tanto, à elegância do estilo de Almeida Garrett: “A última hipótese trouxe à fisionomia do Palha um elemento novo, que não sei como chame. Desapontamento? Já o elegante Garrett não achava outro termo para tais sensações, E nem por ser inglês o desprezara. Vá desapontamento”.<sup>81</sup>

Os casos mais expressivos de evidente obsessão machadiana em relação à revisão dos vocábulos empregados referem-se às ocorrências dos termos “coisa(s)”, “idéia(s)” e do verbo “falar”. No levantamento realizado, identificou-se uma média próxima a 40 situações em que Machado de Assis alterou especificamente cada um desses termos, sem contar as diversas ocasiões em que esses vocábulos foram suprimidos a partir do corte de frases, parágrafos ou capítulos inteiros. Uma visualização quase completa da revisão procedida em relação aos vocábulos referidos pode ser feita a partir do quadro abaixo:

Coisa(s)			Idéia(s)			Falar		
A <sup>82</sup>	D <sup>83</sup>	Substituído por	A	D	Substituído por	A	D	Substituído por
53	490	operação	39	316	convicção		549	conversaremos
53	491	negócios	46	406	ocorreu-lhe	67	642	passou
54	496	palavras	46	409	possibilidade	67	646	Refiro-me
54	496	assunto	50	450	lembrança	71	670	exprimia-se
57	514	alfaias	50	453	considerações	73	700	aludiu
59	564	ações	70	663	suposição	106	853	mudemos
62	599	imaginações	75	713	[suprimido]	117	901	[suprimido]
65	631	fato	82	724	fato	139	1003	visitar
66	634	escritor	83	730	desejo	140	1026	palavra

66	636	notícia	120	920	[suprimido]	149	1110	continuou
70	662	diferente	138	1003	lembrança	150	1113	é
82	723	nota	142	1036	princípios	150	1114	tratasse
106	853	assunto	142	1040	[suprimido]	151	1120	confessasse
106	855	cobrinho	142	1044	[suprimido]	152	1145	aludiu
107	857	ações	158	1202	vontade	153	1147	conversadas
111	882	transtornado	162	1231	intenção	154	1155	dizer
112	891	frases	170	1311	delas	155	1166	diz
117	905	dinheiro	180	1358	tolices	156	1174	aventou
119	918	palavra	187	1405	sentimento	156	1174	concordava
143	1047	grandezas	187	1422	receio	161	1222	língua
146	1078	bonito	188	1427	[suprimido]	163	1241	convidaram-me
149	1108	[suprimido]	191	1452	suspeita	165	1266	cumprimenta
153	1147	diferente	192	1464	conjecturas	166	1275	[suprimido]
160	1218	aspecto	199	1476	pensamentos	168	1288	tratasse
160	1218	bichos	199	1476	pensamentos	171	1319	[suprimido]
160	1220	nomes	200	1484	quis	173	1332	pediria
187	1424	[suprimido]	202	1491	disposição	174	1343	conversavam
193	1473	mimos	207	1517	[suprimido]	175	1344	[suprimido]
208	1522	casa	210	1528	descoberta	209	1525	consultar
210	1537	[suprimido]				210	1537	[suprimido]
446	1815	[suprimido]				211	1543	[suprimido]
140	1019	também				212	1548	[suprimido]
						220	1611	[suprimido]
						221	1625	[suprimido]
						230	1663	disse
						233	1703	citou
						235	1741	palavras
						237	1759	dirigia
						239	1765	[suprimido]
						240	1773	indagar
						245	1807	procurasse
						245	1811	consultou

Analisando as alterações executadas pelo autor, nota-se que o motivo principal que parece ter orientado a sua revisão obsessiva desses termos foi o desconforto com a repetição excessiva desses vocábulos. As modificações efetuadas, de um modo geral, não implicam uma transformação do sentido do texto, mas permitem contornar o aspecto repisado que essas palavras e suas variantes adquiriam em sua publicação original.

Por outro lado, algumas alterações podem decorrer das opções estilísticas assumidas pelo autor na passagem a um novo contexto de produção: a publicação em livro. Nesse sentido, Nilce Sant’Anna Martins (1997), examinando as implicações entre “sinonímia e estilo”, defende a inexistência de “sinônimos perfeitos” e afirma: “Dentre uma constelação de palavras que têm um mesmo valor referencial, temos a possibilidade de escolher a que, por uma peculiaridade determinada, mais se ajusta ao pensamento, ao contexto em que se deve inserir”.<sup>84</sup>

Na seqüência, Martins relaciona as diversas diferenças que podem determinar a escolha entre expressões sinonímicas, das quais merecem destaque a possibilidade de um termo ser “mais literário que outro” e a de um termo ser “mais coloquial ou mais vulgar que outro”.<sup>85</sup> Com base nessas considerações, pode-se dizer que, na sua passagem do romance machadiano do meio jornalístico, que é marcado pela inteligibilidade e pela escrita apressada da colaboração em data fixa, para o contexto de publicação em livro, que tende a transcender a sua temporalidade imediata e perdurar pelos tempos afora, Machado preferiu priorizar expressões menos coloquiais ou vulgares e termos de acepção mais literária e de sentido menos óbvio.

Portanto, essas modificações explicitam não só a obsessão parnasiana de Machado de Assis na busca pelo *mot juste*, como o trabalho meticuloso de lapidação do texto, apagando as marcas da escrita apressada da produção literária vinculada à imprensa periódica, elaborada sob a “premência da colaboração em data fixa, para fazer dinheiro, apressadamente”<sup>86</sup>, e aperfeiçoando a pureza de seu estilo inconfundível.

Recebido para publicação em maio de 2008.  
Aprovado para publicação em junho de 2008.

## Notas

<sup>1</sup> Este trabalho faz parte de uma pesquisa de doutorado desenvolvida na UNESP-Assis, com auxílio de Bolsa FAPESP e sob a orientação do prof. Alvaro Santos Simões Junior.

<sup>2</sup> Eloy, o herói (Pseudônimo de Artur Azevedo). “Croniqueta”, *A Estação* (1879-1904), Rio de Janeiro: Lombaerts, 31 de janeiro de 1892.

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

- 
- <sup>4</sup> GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 69.
- <sup>5</sup> TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 120.
- <sup>6</sup> MEYER, 1964, p. 175 e 177.
- <sup>7</sup> MEYER, 1964, p. 173.
- <sup>8</sup> MEYER, 1964, p. 174.
- <sup>9</sup> ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Quincas Borba*: apêndice. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977 (Edições críticas de obras de Machado de Assis, v. 14-A), p. 31.
- <sup>10</sup> ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 1, p. 792.
- <sup>11</sup> Cf. MEYER, 1964, 185-6.
- <sup>12</sup> Cf. MEYER, 1964, p. 177-8.
- <sup>13</sup> Cf. GLEDSON, 1986, p. 69, nota 12, e p. 75, nota 18.
- <sup>14</sup> GLEDSON, 1986, p. 69.
- <sup>15</sup> GLEDSON, 1986, p. 74.
- <sup>16</sup> GLEDSON, 1986, p. 113.
- <sup>17</sup> GLEDSON, 1986, p. 76.
- <sup>18</sup> GLEDSON, 1986, p. 78.
- <sup>19</sup> GLEDSON, 1986, p. 79.
- <sup>20</sup> OLIVEIRA, Leopoldo O. C. de. As metamorfoses na estrutura narrativa entre as versões A e B. In: BARBIERI, Ivo (org). *Ler e escrever Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2004, p. 44.
- <sup>21</sup> OLIVEIRA, 2004, p. 47.
- <sup>22</sup> RIOJA, Suzimar. *Quincas Borba*: embrião de uma moderna teoria da leitura. In: BARBIERI, Ivo (org). *Ler e escrever Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2004, p. 93-95.
- <sup>23</sup> SILVA, Ana Cláudia Suriani da. *Quincas Borba*: folhetim e livro. (Tese de Doutorado). Faculty of Medieval and Modern Languages, University of Oxford, 2007, p. 2.
- <sup>24</sup> SILVA, 2007, p. 80.
- <sup>25</sup> SILVA, 2007, p. 105.
- <sup>26</sup> SILVA, 2007, p. 89.
- <sup>27</sup> SILVA, 2007, p. 129.
- <sup>28</sup> SILVA, 2007, p. 239-47.
- <sup>29</sup> MEYER, Marlyse. Estações. In: \_\_\_\_\_. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 76.
- <sup>30</sup> HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*: sua história. São Paulo: T. A Queiroz; Edusp, 1985, p. 129.
- <sup>31</sup> A *ESTAÇÃO*, 31 dez. 1885.
- <sup>32</sup> ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 14.
- <sup>33</sup> A *ESTAÇÃO*, 15 jan. 1879, p. 1.
- <sup>34</sup> SILVA, 2007, p. 98.
- <sup>35</sup> A *ESTAÇÃO*, 15 jan. 1879, p. 1.
- <sup>36</sup> A *ESTAÇÃO*, 15 jun. 1885 p. 45 e 48.
- <sup>37</sup> MEYER, 1993, p. 82.
-

- 
- <sup>38</sup> MEYER, 1993, p. 98.
- <sup>39</sup> MEYER, 1993, p. 100.
- <sup>40</sup> SILVA, Ana Cláudia Suriani da. A travessia transatlântica das gravuras da revista alemã *Die Modenwelt* para a revista brasileira *A estação*. In: *IX Seminário da ABRALIC* (CD-ROM), Porto Alegre, julho de 2004, p. 2.
- <sup>41</sup> SILVA, 2004, p. 10.
- <sup>42</sup> Inicialmente, a “Parte Literária” ocupava o espaço de quatro páginas por número, as quais eram divididas em três colunas. A partir de 15 de agosto de 1890, esse espaço seria ampliado para seis páginas por número.
- <sup>43</sup> Para uma análise do perfil do *Jornal das Famílias* e da colaboração de Machado de Assis neste periódico, conferir CRESTANI, Jaison Luís. *Machado de Assis no Jornal das Famílias*. São Paulo: Edusp/Nankin Editorial [no prelo].
- <sup>44</sup> MEYER, 1964, p. 174.
- <sup>45</sup> ASSIS, 1977, p. 8, 10, 12, respectivamente.
- <sup>46</sup> RIBEIRO, José Alcides. *A Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Ed.UNESP, 1996 (Série Prisma), p. 28.
- <sup>47</sup> CANDIDO, Antonio. Da vingança. In: \_\_\_\_\_. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964, p. 15-6.
- <sup>48</sup> ASSIS, 1977, p. 75-6. [As palavras em itálico indicam o que permaneceu inalterado de uma versão para a outra].
- <sup>49</sup> ASSIS, 1975, p. 199-200.
- <sup>50</sup> HALLEWELL, 1985, p. 146.
- <sup>51</sup> HALLEWELL, 1985, p. 147.
- <sup>52</sup> ASSIS, 1977, p. 131-2.
- <sup>53</sup> ASSIS, 1977, p. 178-9.
- <sup>54</sup> ASSIS, 1977, p. 178.
- <sup>55</sup> Cf. ASSIS, 1975, p. 283.
- <sup>56</sup> ASSIS, 1977, p. 63.
- <sup>57</sup> ASSIS, 1977, p. 68.
- <sup>58</sup> ASSIS, 1977, p. 212.
- <sup>59</sup> ASSIS, 1977, p. 109.
- <sup>60</sup> Cf. ASSIS, 1977, p. 68-9.
- <sup>61</sup> ASSIS, 1977, p. 38.
- <sup>62</sup> ASSIS, 1975, p. 205.
- <sup>63</sup> ASSIS, 1975, p. 328-9; ASSIS, 1977, p. 232.
- <sup>64</sup> ASSIS, 1977, p. 36 e 44, respectivamente.
- <sup>65</sup> ASSIS, 1977, p. 19.
- <sup>66</sup> ASSIS, 1977, p. 31.
- <sup>67</sup> ASSIS, 1977, p. 47-8.
- <sup>68</sup> ASSIS, 1977, p. 137.
- <sup>69</sup> ASSIS, 1977, p. 120.

- 
- <sup>70</sup> Cf. ASSIS, 1977, p. 115-7.
- <sup>71</sup> Cf. ASSIS, 1975, p. 224-5.
- <sup>72</sup> Cf. ASSIS, 1977, p. 118-133.
- <sup>73</sup> ASSIS, 1977, p. 121.
- <sup>74</sup> Cf. ASSIS, 1975, p. 226-36
- <sup>75</sup> No que se refere às supressões executadas por Machado de Assis após o capítulo CVI, pode-se mencionar os capítulos CXLIII, CXLIV, CXLV, CXLVI, CXLVII e CXLVIII, que são reduzidos ao capítulo CXLIII na versão em livro; os capítulos CLIV, CLV, CLVI, CLVII, que apresentam irregularidades na numeração, foram totalmente suprimidos, com exceção de algumas poucas palavras do último capítulo referido que foram mantidas no livro; os capítulos CLXXVI, CLXXVII, CLXXVIII, CLXXIX, CLXXX, CLXXXI, CLXXXII foram sumarizados aos três parágrafos que compõem o capítulo CLXXVIII da versão em livro; o capítulo CLXXXIX foi totalmente suprimido e do CXCV restaram apenas quatro linhas. As supressões efetuadas correspondem a um total de aproximadamente 20 capítulos, o que contribuiu significativamente para a economia narrativa da versão legada à posteridade.
- <sup>76</sup> ASSIS, 1975, p. 162; ASSIS, 1977, p. 48.
- <sup>77</sup> ASSIS, 1975, p. 257-60; ASSIS, 1977, p. 154-6
- <sup>78</sup> ASSIS, 1975, p. 260-1; ASSIS, 1977, p. 157.
- <sup>79</sup> ASSIS, 1975, p. 321; ASSIS, 1977, p. 221.
- <sup>80</sup> ASSIS, 1975, p. 343; ASSIS, 1977, p. 246.
- <sup>81</sup> ASSIS, 1977, p. 56.
- <sup>82</sup> As indicações numéricas da coluna A referem-se às páginas da versão em folhetim, recuperada No *Apêndice* da edição crítica do romance (ASSIS, 1977).
- <sup>83</sup> As indicações numéricas da coluna B referem-se aos parágrafos da versão definitiva, que aparecem numerados na edição crítica do romance (ASSIS, 1975).
- <sup>84</sup> MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução a estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997, p. 104-5.
- <sup>85</sup> MARTINS, 1997, p. 106.
- <sup>86</sup> MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1955, p. 133.