

CÃO QUE LADRA NÃO FALA: OS ANIMAIS NOS ROMANCES MACHADIANOS

Victoria Saramago PÁDUA¹

- **RESUMO:** Um dos aspectos mais instigantes do romance *Quincas Borba* é, certamente, a relação que se estabelece entre o protagonista Rubião e o cachorro Quincas Borba. Trata-se de um misto de diálogo e monólogo, no qual Rubião parece ouvir claramente as palavras do cão que, entretanto, não fazem mais que confirmar os próprios pensamentos e sentimentos do protagonista. Ainda que com significativas diferenças, algo semelhante se dá com outros personagens machadianos: Aires atribui reflexões a cachorros e burros, Brás Cubas interage com borboletas, Bentinho com vermes. Considerando a tradição da fábula, de Esopo a La Fontaine, na qual os animais constituem um espelho invertido da mente humana, cabe perguntar em que medida Machado não repensaria e até mesmo subverteria esse gênero em sua obra. O presente trabalho investigará, portanto, as novas dimensões conferidas à fábula lafontainiana, pensada sob o prisma da configuração da subjetividade em Machado e da especificidade do narrador machadiano. Será focalizada, assim, essa função dos animais enquanto espaços de desdobramento da subjetividade humana nos romances machadianos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis. La Fontaine. Animais. Fábula. Subjetividade. Narrativa.

Na entrada de 18 de setembro de 1888 de seu memorial, o conselheiro Aires comenta que, tendo ouvido um cão latir pouco antes na rua do Catete, pareceralhe escutar do animal as seguintes palavras: “Meu amigo, não lhe importe saber o motivo que me inspira este discurso; late-se como se morre” (ASSIS, 1997, p.1153). Eis uma observação bem congruente com o próprio Aires ao longo de todo o romance: uma breve reflexão sobre as palavras, seguida de uma breve reflexão sobre a morte e a finitude. Tão congruente, aliás, que em seguida o conselheiro completa: “Pareceu-me este dizer tão sutil e tão espevitado que preferi atribuí-lo a algum cão que latisse dentro do meu próprio cérebro” (ASSIS, 1997, p.1153). Poderíamos

¹ Mestranda em Literatura Brasileira. UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Pós-Graduação em Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-900 – vicsaramago@hotmail.com

perguntar, considerando a ambiguidade tipicamente machadiana aí presente, se algo pode ser ao mesmo tempo “subtil e espevitado”. Abordemos a passagem, porém, de um outro viés: qual foi o cão que latiu, o da rua do Catete ou o do cérebro de Aires, e que relação seria possível estabelecer entre ambos? Ou melhor – e introduzindo a questão central do presente trabalho: se Aires parece estender seus pensamentos e sentimentos ao latido do cão da rua do Catete, não seria possível pensar esse cão como um espaço vazio, algo como um receptáculo ou um espelho, pronto a acolher essa extensão da subjetividade do conselheiro?² Como pensar esta e outras passagens semelhantes, no que diz respeito à configuração da subjetividade em Machado e à especificidade do narrador machadiano?

Levando em conta a alcunha de “cão filósofo” dada por Aires a esse cão que late tanto na rua quanto em seu cérebro, a leitura dessa passagem remete quase inevitavelmente ao romance *Quincas Borba*. Remetamo-nos também ao ensaio “Machado de Assis e seu quinteto carioca”, no qual Jorge de Sena (1988, p.331 e p.334) pensa os romances da maturidade machadiana como “obras de arte inter-relacionadas”, que comporiam “um único romance experimental”, do qual o *Memorial de Aires* seria o arremate, o “testamento espiritual” de Machado. Nesse caso, levando em conta “os paralelos e contrastes internos entre os cinco romances” (SENA, 1988, p.334), o “cão filósofo” seria uma óbvia alusão ao personagem homônimo de *Quincas Borba* (informação verbal)².

Um dos aspectos mais instigantes deste último romance é, justamente, a relação entre Rubião e o cachorro, ou o misto de diálogo e monólogo que o primeiro estabelece com o segundo. Pois, se por um lado o animal parece com efeito emitir conselhos e comentários ao homem – a ponto de suas “falas” virem marcadas por travessões –, por outro há evidências, dentro da própria trama, de que as “palavras” do cachorro não passam da mente de seu dono em ação.

Voltaremos mais tarde a essas questões. Por ora, leiamos um trecho curioso do capítulo XXVIII de *Quincas Borba* (ou seja, antes da loucura de Rubião se manifestar de forma explícita): “Diz-se de uma paisagem que é melancólica, mas não se diz igual cousa de um cão. A razão não pode ser outra senão que a melancolia da paisagem está em nós mesmos, enquanto que atribuí-la ao cão é deixá-la fora de nós” (ASSIS, 1997, p.662-663). Esse trecho, a meu ver, revela com clareza a distinção entre a concepção romântica da subjetividade e a que é proposta por Machado: se na primeira englobamos a percepção do exterior em nossa disposição interna, na segunda é o próprio dado externo – no caso, o cão ou o animal – que vem desdobrar um traço

² Estes últimos pontos foram colocados por João Cezar de Castro Rocha no curso “A teoria e a crítica sobre Machado de Assis”, ministrado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, no primeiro semestre de 2008.

de nossa subjetividade. Trata-se, portanto, de um tipo de relação do indivíduo com o exterior bastante diverso do romântico, no qual o animal funcionaria como algo próximo a um espelho da consciência humana, de maneira similar ao que ocorre nas fábulas.

Talvez fosse possível, dessa forma, estabelecer uma ligação entre a obra machadiana e a tradição da fábula, que vai de Esopo a La Fontaine. Com efeito, integravam a biblioteca de Machado as obras completas do fabulista, no original francês. Além disso, Machado fora presenteado com os dois tomos da primeira edição brasileira das *Fábulas*, publicada em 1886 e traduzida para o português pelo barão de Paranapiacaba³.

O interesse de Machado pelas narrativas fabulescas manifesta-se, por exemplo, em contos como “Um apólogo” e “Idéias de canário”, mas há alusões às fábulas de La Fontaine já em seu primeiro romance, *Ressurreição*. A obra que guarda as mais claras e extensas aproximações com a tradição da fábula é, sem dúvida, *Quincas Borba*. Afinal, apesar das referências nos contos e em *Ressurreição*, é em *Quincas Borba* apenas que La Fontaine é especificamente mencionado, no capítulo XC, não por seu nome, mas pela alcunha de “Homero gaulês”, conferida pelo moralista Joseph Joubert⁴.

O capítulo XC, aliás, traz uma espécie de reescritura da célebre fábula da cigarra e da formiga, porém invertendo o final – e a moral – da história. Na fábula, a formiga trabalhadora não morre de fome quando vem o inverno, ao contrário da cigarra que, por ter cantado em vez de trabalhar durante o verão, chega ao inverno sem alimento. Já no romance, Rubião, emocionalmente abalado por dúvidas relacionadas à amada Sofia, mata as formigas sem motivo algum, ao som de uma cigarra que, aos ouvidos de Rubião, cantava: “Sôôôô... *fia, fia, fia, fia, fia...*” (ASSIS, 1997, p.720). Como conclusão, um trecho de uma fábula lafontainiana é reescrito – e invertido: “*Vous marchiez? J'en suis fort aise. / Eh bien! Mourez maintenant.*” (ASSIS, 1997, p.721)⁵.

Mais curioso ainda é comparar essa passagem com o início do livro, quando Quincas Borba, para justificar que a morte de sua avó não era mais importante que a de uma formiga, observa: “Gente como formiga” (ASSIS, 1997, p.646), diante de um Rubião consternado com a desgraça do acidente sofrido pela avó. Seguindo o raciocínio, poderíamos dizer que, se sua compreensão do Humanitismo fosse de fato profunda, talvez não matasse as formigas com tanta gratuidade, considerando-

³ Dados retirados de Jobim (2001). Note-se ainda que o barão de Paranapiacaba presidiu o Conservatório Dramático na mesma época em que Machado era um de seus censores (JOÃO..., 2008), de modo que os dois certamente travaram conhecimento.

⁴ Dados retirados do *site* Machado... (2008).

⁵ Em vez de “*Vous chantiez? J'en suis fort aise. / Eh bien, dansez maintenant.*»

se terem estas o mesmo valor que um ser humano. Mas retomaremos adiante essa questão, quando for abordado o debate sobre a alma dos animais.

Quanto a este último ponto, lembremos, por ora, que já não era novo: algumas décadas antes, Descartes se ocupara dele, em sua intensa polêmica com Gassendi, e já fora abordado inclusive por pensadores que muito influenciaram Machado, como Montaigne. La Fontaine o retoma sobretudo em seu “*Discours à Mme de la Sablière*”, mas também no “*Discours à M. De duc de La Rochefoucauld*”, dedicado e dirigido ao moralista La Rochefoucauld. Esta é, aliás, uma via interessante para pensar os elos entre Machado e a fábula francesa do século XVII. Como se sabe, Machado foi um notório leitor dos moralistas franceses, entre eles La Rochefoucauld, que por sua vez manteve um intenso diálogo com La Fontaine. No “*Discours à M. De duc de La Rochefoucauld*”, em meio a provas de amizade e admiração pelo moralista, La Fontaine discorre acerca das semelhanças entre homens e animais, bem como das possibilidades de os animais terem uma alma independente. Com efeito, ambos levaram a cabo frutíferas discussões sobre o tema, muito baseados tanto na herança dos bestiários medievais e nos avanços dos estudos de zoologia da época quanto na fisiognomia comparada⁶, pela qual La Rochefoucauld muito se interessou; além, naturalmente, dos debates filosóficos que então se travavam.

Portanto, para um autor cujos personagens eram recorrentemente animais, como é o caso de La Fontaine, é natural que todas essas questões se refletissem, em alguma medida, na função dos bichos nas suas fábulas, tanto em comparação com os seres humanos quanto no que diz respeito às possíveis interações entre ambos. De fato, o “Prefácio” do próprio autor às suas *Fábulas* é suficientemente esclarecedor:

Elas [as fábulas] não são apenas morais, mas carregam ainda outros conhecimentos: as propriedades dos animais e seus caracteres diversos nelas se exprimem; conseqüentemente os nossos também, visto que somos o resumo do que há de bom e de mau nas criaturas irracionais. Quando Prometeu quis formar o homem, tomou a qualidade dominante de cada bicho: dessas peças tão diferentes compôs a nossa espécie; e fez esta obra a que chamamos Pequeno Mundo. Assim, essas fábulas são um quadro em que cada um de nós se encontra representado. (LA FONTAINE, 1824, p.14-15, tradução nossa).

É ainda importante ressaltar o que Patrick Dandrey (1996) classifica de “alegorismo naturalista” nos apólogos lafontainianos. O personagem da fábula é, nas palavras de Dandrey (1996, p.160, tradução nossa), “[...] mais frequentemente

⁶ Segundo Patrick Dandrey (1996, p.231, tradução nossa), a fisiognomia comparada é a “[...] análise de semelhanças entre os traços físicos e os hábitos dominantes de espécies animais, de um lado, e o caráter e a fisionomia dos diferentes tipos humanos, de outro lado.”

um animal, emblemático de um traço de caráter ou de um hábito, e ao mesmo tempo protagonista plausível, senão realista, de uma ação esquemática que desemboca num sentido moral.” Ou seja, o animal na fábula é marcado por uma dualidade: se por um lado encarna hábitos ou características de um determinado tipo humano, por outro lado transmite uma sabedoria imutável – a “moral da história”, baseada num repertório coletivo que muito transcende a observação pessoal.

Nesse ponto, é necessário fazer um breve esclarecimento sobre a “moral da história”, pois o moralismo que tanto influenciou Machado, segundo Raymundo Faoro (apud BOSI, 2004),

[...] não quer dizer moralizador, pregador de moral ou censor de costumes. O moralismo nada tem com a moral, mas tem muito a ver com os costumes, *mores*, isto é, com o gênero de vida e a maneira de ser do homem na realidade concreta, que pode ser *imoral*. [...] [Os moralistas] são observadores, analistas, pintores de homens[...].

A acepção do termo “moral” para La Fontaine, de fato, está mais próxima da exposta por Faoro. Mas isso não significa que suas fábulas não tenham uma função didática, afirmada explicitamente pelo próprio autor na dedicatória à primeira coleção das *Fábulas*: “Servem-me os brutos de instruir os homens” (LA FONTAINE, 1886, p.LXXIX). Os leitores seriam instruídos, sim, mas nos meandros da comédia humana. Como afirma Dandrey (1996, p.203, tradução nossa): “[...] a fábula se utiliza da alegoria, da imagem, da metáfora, pois deseja agradar para melhor instruir.” O moralismo francês do século XVII, portanto, não é incompatível com um propósito didático, ainda que esse didatismo não seja necessariamente “moralizador”, no sentido que hoje damos ao termo.

Pensemos agora como todos esses dados se articulam na prosa machadiana. Em primeiro lugar, é importante ter em mente que Machado não estava escrevendo fábulas, mas utilizando-se de algumas de suas características como recursos narrativos – ainda que um dos efeitos colaterais desse procedimento seja uma reflexão sobre o gênero fabulesco. Retomemos a passagem de *Quincas Borba* na qual diz-se que atribuir nossos sentimentos aos animais é deixá-los fora de nós, e a comparemos com o argumento de La Fontaine, segundo o qual conhecer os animais é conhecer o ser humano, uma vez que este reúne as características dos seres irracionais. Nos dois casos, há uma visível correspondência entre a consciência humana e o animal, de modo que este último ajudaria o homem em seu processo de auto-conhecimento. Em La Fontaine, as narrativas com animais serviriam para explicitar as características humanas e, com isso, teriam uma função educativa. Ou seja, a leitura da fábula levaria o homem a conhecer melhor sua natureza e o auxiliaria em seus atos futuros.

Já Machado, como é de se esperar, parece subverter por completo esse esquema: o homem projeta nos animais seus desejos e reflexões, mas de modo tal, que dessa projeção nada se poderia tirar de muito instrutivo. Ao contrário, o que se encontra é precisamente uma confirmação desses mesmos desejos e reflexões, tal como foram expostos originalmente. Assim, os animais funcionariam não como uma consciência independente que revelasse aos homens sua verdadeira natureza, mas, como já fora sugerido, atuariam como uma espécie de espaço vazio, pronto a receber e confirmar as vontades humanas. Consequentemente, o que pareceria um diálogo entre homem e animal revela-se na verdade um monólogo disfarçado de diálogo, no qual o homem usa o animal como pretexto para dirigir a si mesmo seus desejos e reflexões, justificando-os e legitimando-os a si próprio e ao leitor. Para clarificar esse raciocínio, não poderia haver melhor exemplo do que as frases finais do capítulo CXLII de *Quincas Borba*, com a ligeira diferença de que estas tratam de botões e não de animais: “A expressão: ‘Conversar com os seus botões’, parecendo simples metáfora, é frase de sentido real e direto. Os botões operam sincronicamente conosco; formam uma espécie de senado, cômodo e barato, que vota sempre as nossas moções” (ASSIS, 1997, p.764).

Um senado cômodo e barato que vota sempre as nossas moções. Lendo um tal trecho, como não lembrar de Brás Cubas? Afinal, se a Câmara dos Deputados não demonstrou muito entusiasmo pelas opiniões de Brás acerca do tamanho da barretina da guarda nacional nos capítulos CXXXIX e CXL de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o mesmo não se pode dizer, a princípio, da borboleta preta que, muitos capítulos e anos antes, entrara pela janela de seu quarto. Foi pela época da morte de sua mãe, na qual, encerrando-se na Tijuca, o protagonista descobriria ter por vizinha a altiva Eugênia. No final no capítulo XXX, logo após travar conhecimento com a menina – mas sem ter ainda iniciado o breve namoro com ela –, Brás a vê passar a cavalo: “Fez-me um cumprimento com a ponta do chicote. Confesso que me lisonjeei com a idéia de que, alguns passos adiante, ela voltaria a cabeça para trás; mas não voltou” (ASSIS, 1997, p.552). Este comentário fecha o capítulo com Brás numa posição levemente inferior – ou não tão superior quanto a desejada – face à menina. Tal desequilíbrio transborda para o capítulo seguinte, “A borboleta preta”: Brás precisa reafirmar, de alguma maneira, sua superioridade perante o leitor. Para isso, nada mais simples que atribuir todo uma linha de raciocínio a uma borboleta preta que acabara de entrar em seu quarto, prontamente morta por um golpe de toalha:

Passa pela minha janela, entra e dá comigo. Suponho que nunca teria visto um homem; não sabia, portanto, o que era o homem; descreveu infinitas voltas em torno do meu corpo, e viu que me movia, que tinha olhos, braços, pernas, um ar divino, uma estatura colossal. Então disse consigo: “Este é provavelmente

o inventor das borboletas.” A idéia subjugou-a, aterrou-a; mas o medo, que é também sugestivo, insinuou-lhe que o melhor modo de agradar ao seu criador era beijá-lo na testa, e beijou-me na testa. (ASSIS, 1997, p.552).

Dessa forma, encenando os sentimentos da borboleta para neles projetar seus próprios desejos de superioridade, Brás encontra uma forma bastante conveniente de voltar a colocar numa posição favorável a sua balança sentimental, um tanto abalada pela aterradora dignidade demonstrada até o fim por Eugênia. A borboleta, assim, não possui nenhuma função educativa, e tampouco as palavras que Brás lhe atribui destoam das que ele mesmo desejaria ouvir. Ao contrário, no caso da borboleta há a vantagem extra de que esta jamais poderá reprová-lo, como ainda seria possível a um pobre – D. Plácida, por exemplo, não protesta explicitamente, mas também não seria muito exato dizer que aprova as relações de Brás com Virgília. O recurso do animal funciona muito bem, portanto, à formação dessa espécie de senado que vota sempre a favor do narrador, reforçando seu egocentrismo congênito.

Uma interpretação possível do problema é a que segue a linha de Roberto Schwarz (2000) em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, na qual a inevitável subordinação da borboleta a Brás revelaria um aspecto da estrutura social brasileira, pautada por um sistema de favores pessoais, em que a sorte dos pobres depende por completo do capricho dos ricos. Schwarz, inclusive, menciona especificamente este episódio como um exemplo dessa dominação social que se estenderia até à natureza. Nesse caso, a pancada de Brás na borboleta serviria de contrapeso à incômoda dignidade de Eugênia. A conclusão do crítico sobre o assunto realça a personalidade geral de Brás: “E como a natureza existe também dentro de nós, é certo que além do inseto e da moça a pancada visava, no interior do próprio Brás, o respeito espontâneo pelo valor do próximo” (SCHWARZ, 2000, p.92).

Outra interpretação é a de Ronaldo de Melo e Souza (2006) em *O romance tragicômico de Machado de Assis*, baseada nas idéias de La Rochefoucauld. Segundo Souza (2006, p.120), o moralista sustenta em sua nova antropologia que

[...] os atos humanos são motivados pela vontade de potência, e não pela razão.
[...] No subsolo profundo da consciência, atuam os impulsos irracionais, que mobilizam a conduta dos homens imperialmente concentrados no espaço monádico da subjetividade despótica. [...] O sujeito que tiraniza os outros fortalece a auto-afirmação voluntariosa.

Podemos perceber, assim, que a mesma vontade de potência em Schwarz atribuída a um problema de classe é retrabalhada por Souza sob a chave do moralismo Seiscentista. O que permanece uma constante é a violência feita ao outro com o objetivo de afirmar a autoridade de uma “subjetividade despótica”. Se no caso de Brás essa auto-afirmação implica a aniquilação da borboleta com um golpe de toalha,

em outros casos, ainda que não haja violência física, o movimento de auto-afirmação pelo desrespeito à consciência alheia é análogo. Afinal, imputar ao outro – no caso o animal – palavras lhe não podem ser atribuídas já é, em certa medida, uma violência decorrente da ação dessa “vontade de potência”.

Algo muito semelhante se dá com o Carlos Maria de *Quincas Borba*, “muito senhor de si, ainda mais senhor dos outros” (ASSIS, 1997, p.664). Às vésperas de seu casamento, passeando a cavalo, o rapaz notara que

[...] as casuarinas de uma chácara, quietas antes que ele passasse por elas, disseram-lhe cousas mui particulares, que os levianos atribuiriam à aragem que passava também, mas que os sapientes reconheceriam ser nada menos que a linguagem nupcial das casuarinas. Pássaros saltavam de um lado para o outro pipilando um madrigal. [...] Cambaxirras voaram de um para outro lado da rua, e pousaram cantando a sua língua própria; foi uma reparação. Essa língua sem palavras era inteligível, dizia uma porção de cousas claras e belas. Carlos Maria chegou a ver naquilo um símbolo de si mesmo. (ASSIS, 1997, p.752).

Pelo modo como são descritas, as atitudes do personagem, personificadas nos animais da chácara, parecem extrapolar até mesmo o plano da consciência de Carlos Maria e emitir juízos independentes, como ocorre na fábula – de certa forma é o que acontece, como veremos adiante. Um pequeno comentário no capítulo seguinte, contudo, desfaz o mistério: “aquele quadro [...] aparecia aos olhos da imaginação do noivo” (ASSIS, 1997, p.752), deixando assim evidente não serem os madrigais e linguagens nupciais dos bichos mais do que obra dos “olhos da imaginação” de Carlos Maria.

Sobre estes “olhos da imaginação”, e também sobre a subordinação forçada de um animal que toma a feição de reflexão sobre as discrepâncias entre as classes sociais, é que se apóia o capítulo XLI de *Esau e Jacó*, o “Caso do burro”. Há apenas a diferença de que a violência física não é infligida por Aires, o personagem envolvido no episódio. Vendo passar pela rua uma carroça cujo burro, empacado no caminho, era incessantemente fustigado por seu dono, o diplomata nota nos olhos redondos do animal

[...] uma expressão profunda de ironia e paciência. [...] Depois leu neles este monólogo: ‘Anda, patrão, atulha a carroça de carga para ganhar o capim de que me alimentas. [...] Enquanto de esfalfas em ganhar a vida, eu vou pensando que o teu domínio não vale muito, uma vez que me não tiras a liberdade de teimar.’ (ASSIS, 1997, p.998).

A passagem poderia ser lida como uma reflexão acerca do escravismo, que potencialmente daria origem a uma revelação acerca da natureza humana,

aproximando assim a passagem da fábula tradicional, além de introduzir algum matiz reformista. Não é bem isso o que acontece, entretanto: nenhum prosseguimento é dado à reflexão moral, mas sim às indagações sobre a inventividade humana. Afinal, o próprio Aires comenta que o monólogo do burro é obra de sua imaginação: “Inventara tanta cousa no serviço diplomático, que talvez inventasse o monólogo do burro.” (ASSIS, 1997, p.998); e completa com uma tirada magistral: “A própria ironia [dos olhos do burro] estava acaso na retina dele [Aires]. O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio” (ASSIS, 1997, p.998). Ou seja, Machado não apenas afirma que o monólogo do burro é um monólogo e não um diálogo, mas reforça a idéia expressa em *Quincas Borba*, da subjetividade que se estende para além do sujeito. Seja na fotografia do invisível ou no eco do silêncio – que ainda assim permanecem fotografia e eco, isto é, dados externos ao sujeito –, a subjetividade avança por um domínio que lhe é exterior, porém um domínio vazio, comodamente representado pelos animais, cujo resultado não é um confronto, mas a afirmação dessa própria subjetividade. Que, no caso de Aires, tem a utilidade de ajudá-lo a esquecer Carmem, a amante andaluza que tivera em Caracas, bem como seus tempos de diplomata nessa cidade.

Mas voltemos ao *Quincas Borba*, provavelmente o romance que guarda as mais ricas aproximações com a fábula e com as questões aqui discutidas. Ana Cláudia Suriani da Silva (2008), no artigo “Gogol, matriz de *Quincas Borba*”, nota que, como já assinalara Eugênio Gomes, há inúmeras semelhanças temáticas entre o romance de Machado e o conto “Diário de um louco”, do autor russo, a ponto de ser possível pensar o segundo como a matriz criativa do primeiro. Com efeito, há importantes traços em comum, como a megalomania imperial do protagonista e o nome da mulher por quem este se apaixona, Sofia. Há inclusive cães com um notável domínio da língua escrita: no conto russo, o protagonista “Popritchine fica sabendo que a cachorrinha de Sophie, Medgi, não só fala, mas também escreve cartas a uma outra cachorrinha de nome Fidèle” (SILVA, 2008, p.7). Se por um lado introduz-se aí a possibilidade de uma origem para o tema da personificação do cão em *Quincas Borba*, por outro lado, parece-me que Machado não apenas a desenvolve no contexto de uma tradição mais ampla, mas a problematiza.

Tomemos por ponto de partida a discussão sobre a alma dos animais, muito em voga na França do século XVII em que vivera La Fontaine, tendo em René Descartes um de seus mais ilustres debatedores. Em concordância com suas idéias acerca do dualismo entre corpo e alma, Descartes lançara a idéia dos animais-máquinas, segundo a qual os corpos – incluindo-se aí os animais – funcionariam de maneira mecânica, sem o poder de vontade ou razão que, tendo origem divina, seria exclusivo dos seres que possuíssem alma, isto é, os humanos. Conclui-se daí que os animais, não possuindo alma nem razão, agiriam cega e maquinalmente. Tais idéias

serão fortemente refutadas por La Fontaine, sobretudo em seu “Discours à Mme de la Sablière”, no qual o fabulista refere-se explicitamente às teorias cartesianas:

“O que é isso?” “Um relógio.” “E quanto ao homem?” / “– É cousa muito diversa. –” É deste modo/ que a nova teoria expõe Descartes;/ [...] Ouve como o filósofo discorre;/ “Sobre os irracionais, filhos do Eterno,/ Pelo dom de pensar eu me aventajo; / Eu tenho do que penso a consciência.”/ [...] Descartes vai mais longe e diz bem claro:/ – “Não pensa o bruto.”⁷ (LA FONTAINE, 1886, p.275-276).

Em seguida, o autor relata casos de animais tão engenhosos, que lhes seria impossível, em sua opinião, negar a possibilidade de possuírem uma alma. Fala até de uma certa região ao Norte cujos animais estariam em guerra contínua, lutando com uma bravura merecedora de um Homero que as cantasse. Assim, a conclusão de La Fontaine é a de que os animais têm alma, mas uma alma imperfeita e grosseira, que não é imortal nem semelhante à dos anjos, como seria a alma humana. Permanece, contudo, algo muito superior ao cego impulso atribuído por Descartes. O fabulista, portanto, adota uma postura intermediária: não afirma a ausência de uma alma nos animais, mas estabelece claras distinções entre a alma animal e a humana⁸.

Nesse contexto, poderíamos indagar se a alcunha de “Homero gaulês” dada a La Fontaine por Joubert e retomada por Machado não seria uma ironia com a passagem em que o próprio fabulista julga pertinente a existência de um Homero dedicado aos animais⁹. Talvez seja mais produtivo pensar, porém, com base em toda a discussão que se vem desenvolvendo acerca a alma dos animais, a problemática dos Quincas Borba, o cão e o filósofo.

Um dos argumentos usados por Descartes (1996) para negar a razão aos animais é a impossibilidade destes de se comunicarem através da linguagem¹⁰. A esse respeito La Fontaine afirma:

Por igual fórmula atribuiria ao bruto/ Não decerto razão a nosso modo,/ Porém mais, muito mais que um cego impulso,/ Sutilizara um átomo corpóreo,/ Tênué, que a mente a custo o concebera,/ – Um extrato de luz,

⁷ Todas as citações desta obra terão sua ortografia modernizada, para melhor compreensão.

⁸ A tradução das *Fábulas* publicada em 1886 traz inúmeras notas de rodapé esclarecendo as posições de Descartes, o que torna ainda mais provável o conhecimento por parte de Machado de toda a questão.

⁹ Com efeito, assim se inicia a dedicatória de La Fontaine (1886, p.LXXIX) à primeira coleção das *Fábulas*: “Canto o povo de heróis – filhos de Esopo”. A esse respeito, Gilberto Pinheiro Passos (2000, p.52-53) observa: “Logo, o Homero gaulês seria o autor dos heroísmos apequenados, mas necessários.”

¹⁰ A esse respeito, vale conferir os contos de Machado “Idéias de canário” e “Sereníssima república”, nos quais os animais falantes são motivo de forte espanto para os homens.

um que mais vivo,/ E inda mais móvel que o próprio fogo;/ [...] Eu tornara capaz esse artefato/ De sentir e pensar, e até lhe dera/ De julgar a perfeita faculdade, /Sem que jamais o mínimo argumento/ Nem o macaco formular pudesse. (LA FONTAINE, 1886, p.281).

Vejam agora como o narrador de *Quincas Borba*, sem discordar de La Fontaine, articula essa fagulha tênue e misteriosa que seria a razão animal, com a sua impossibilidade de utilizar a linguagem, bem à maneira machadiana:

Mas já são muitas idéias, - são idéias demais; em todo caso são idéias de cachorro, poeira de idéias, - menos ainda que poeira, explicará o leitor. Mas a verdade é que este olho que se abre de quando em quando para fixar o espaço, tão expressivamente, parece traduzir alguma cousa que não sei como diga, para exprimir uma parte canina, que não é a cauda nem as orelhas. Pobre língua humana! (ASSIS, 1997, p.662).

Nessa magistral inversão, o cachorro continua sem poder exprimir em palavras o que lhe possa haver de racional; a diferença é que a deficiência não está nele, mas na língua humana, insuficiente para dar conta de suas idéias. Certamente, essa passagem constitui um ponto de contato relevante entre o romance e a discussão sobre a alma dos animais.

Mas a questão se torna ainda mais interessante se nela for inserido o Humanitismo. Sem excluir as interpretações que recorrentemente o tomam por uma paródia das doutrinas naturalistas e positivistas circulantes na época, dentre outras, acredito que seria válido comparar também a filosofia de Quincas Borba com a polêmica sobre a alma dos animais. Com isso, meu objetivo não é o de instaurar uma sistematização rigorosa numa filosofia que, nas palavras de Juracy Assmann Saraiva (2008, p.5), tem “a contradição por fundamento”, mas o de, a partir de algumas instigantes aproximações, enriquecer a discussão que se vem propondo.

Entende-se por Humanitismo a doutrina relativa a Humanitas, termo definido por Quincas Borba, já no início do romance, como “o princípio da vida”, que “[...] reside em toda parte, [e] existe também no cão” (ASSIS, 1997, p.645). Humanitas seria, então, algo como uma alma coletiva, um princípio vital que envolveria todos os seres do universo. La Fontaine, no “Discurso à Mme. de la Sablière”, sustenta que há duas espécies de alma: a exclusivamente humana, superior e próxima à dos anjos; e uma outra, que seria uma alma primeira e mais rasteira, partilhada por todos os seres, incluindo humanos e animais:

Duplo tesouro a sorte nos tocara; / – Um consistira n’alma, igual em todos,/ – Sábios, loucos, crianças, idiotas,/ E estes hóspedes todos do universo,/ Que

sob o nome de animais o habitam. –/ – O segundo seria uma alma nova;/
Comum, em certo grau, d’homem e d’anjo. (LA FONTAINE, 1886, p.281).

Ora, ainda que um “princípio vital” seja lugar-comum nas mais diversas doutrinas, faz-se inevitável a comparação entre Humanitas e a alma comum aos “hóspedes todos do universo” a que aludira La Fontaine. A diferença que se poderia apontar, talvez, seria o fato de La Fontaine pôr os homens um degrau acima na hierarquia dos seres, ao passo que Quincas Borba, a princípio, parece colocar homens e animais num mesmo nível¹¹.

Atentando para a própria raiz do termo “Humanitismo”, entretanto, não será difícil concluir que se trata de uma doutrina centrada no homem. Pois tampouco será difícil para Quincas justificar a correspondência entre o homem e esse “princípio indestrutível”. Segundo o filósofo, Humanitas “resume o universo, e o universo é o homem” (ASSIS, 1997, p.648.) Ora, como explicar então o papel dos animais nesse contexto?

Uma possibilidade é pensar a seguinte observação de Quincas Borba:

Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum. (ASSIS, 1997, p.648).

Ou então:

Desaparece o fenômeno; a substância é a mesma. Nunca viste ferver água? Hás de lembrar-te que as bolhas fazem-se e desfazem-se de contínuo, e tudo fica na mesma água. Os indivíduos são essas bolhas transitórias. (ASSIS, 1997, p.649).

Segundo Quincas, dessa forma, pode haver uma alternância de diferentes consciências ou indivíduos, mas no fundo todos diluem-se nessa mesma substância primordial, que vem a ser o universo e, por conseqüência, o homem. Levando essa idéia para o plano da narrativa, torna-se bastante plausível a hipótese que vem sendo trabalhada: os aparentes diálogos entre homens e animais nada mais são do que “bolhas transitórias” de uma mesma e única consciência, dentro da qual se

¹¹ Leia-se, por exemplo, as considerações do filósofo sobre a morte de sua avó: “Se em vez de minha avó, fosse um rato ou um cão, é certo que minha avó não morreria, mas o fato era o mesmo; Humanitas precisa comer.” (ASSIS, 1997, p.647-648).

encenariam debates que, no fundo, não passam de um grande monólogo. Que uma expansão sobreviva e a outra seja destruída, é coisa que não afeta o princípio vital, isto é, o homem. Como Brás Cubas supõe ser adorado por uma borboleta para em seguida matá-la; como Aires coloca nos olhos do burro ou no latido do cão palavras que logo afirmará serem dele mesmo; como Carlos Maria tem a benevolência de ouvir as saudações nupciais das casuarinas e das cambaxirras, tendo este quadro aparecido apenas “aos olhos da imaginação do noivo”, apresenta-se sempre a mesma situação: a voz e a consciência dos animais vêm como “bolhas transitórias”, que podem até desafiar os indivíduos ou introduzir-lhes novas considerações, mas que não tardarão a se dissipar nessa subjetividade – ou nessa substância primordial, ou nessa alma mais rasteira, como queria La Fontaine – que são eles mesmos.

Ainda assim, cabe reafirmar a diferença narrativa que ainda se mantém entre o fabulista e o romancista. Se em La Fontaine os homens são “o resumo do que há de bom e de mau nas criaturas irracionais” (LA FONTAINE, 1824, p.14-15), de modo que estas últimas revelariam ao homem aspectos desconhecidos de sua natureza; em Machado os animais aparecem precisamente para confirmar aquilo que os homens já sabem sobre si mesmos, e que desejariam ouvir. Portanto, ainda que encenassem uma consciência em diálogo, os bichos seriam na verdade algo como um espaço vazio no qual se projetassem os desejos e pensamentos humanos, ou um “senado cômodo e barato”.

Essa diferença, porém, se dá no plano da narrativa. Pois, se considerarmos a concepção geral de homem que o Humanitismo parece sustentar, veremos que tanto nos romances machadianos quanto nas fábulas lafontainianas, segundo Dandrey (1996, p.70 e p.68, tradução nossa), “a animalidade metafórica do homem se inscreve na sua essência moral”, numa espécie de “zoologia moral”, na qual “os próprios homens não são mais que um bestiário em meio aos outros”. Dandrey (1996, p.70, tradução nossa) lembra ainda as palavras de La Fontaine em seu “Discurs à M. Le duc de La Rochefoucauld”: “o homem age e se comporta/ em mil ocasiões como os animais”. Poderíamos então focar o Humanitismo novamente pelo viés da não-hierarquia entre homens e animais, na qual nem a avó de Quincas nem Byron ou Gonçalves Dias valem mais que um um rato ou um cão. Ou como no concerto nupcial de Carlos Maria, do qual destoa a “voz estrídula” de um papagaio: “Carlos Maria aborrecia o papagaio, como aborrecia o macaco, duas contrafações da pessoa humana, dizia ele” (ASSIS, 1997, p.752). Nessa passagem notadamente ambígua, não se pode saber ao certo quem aborrece quem, ou, como seria mais provável, se todos se aborrecem mutuamente, ou mesmo quais seres são “contrafações da pessoa humana”¹².

¹² Interessante é comparar esse trecho com a seguinte afirmação de Descartes (1996, p.65) em seu *Discurso do método*: “Pois vê-se que basta muito pouca razão para saber falar; e visto que se observa desigualdade tanto entre os animais de uma mesma espécie quanto entre os homens, e que uns são mais fáceis de adestrar

Com isso, acredito que Machado não apenas recupera e repensa a tradição fabulesca dentro do gênero romance, mas que há claras aproximações entre *Quincas Borba* e as *Fábulas*, aproximações que ultrapassam o nível meramente temático para se inserirem na própria maneira pela qual Machado desenvolve a subjetividade dos personagens nos trechos em questão. A meu ver, enfim, é possível estabelecer em *Quincas Borba* uma ponte entre o Humanitismo, a discussão sobre a alma dos animais e o recurso narrativo que vem sendo exposto nestas páginas.

Nesse caso, cabe perguntar como ficaria então a possível transmigração da alma do filósofo para o corpo do cachorro. Com efeito, a indefinição das fronteiras entre as identidades do cão e do filósofo em *Quincas Borba* é, certamente, uma das questões mais presentes e instigantes do romance. A grande dúvida de Rubião, inevitavelmente transmitida ao leitor, é a de que o cachorro poderia estar servindo de habitação à alma do filósofo após a sua morte, estando assim garantida a imortalidade deste último. O elo entre a alma do homem e o corpo do animal seria o nome em comum, que operaria a transmigração e, conseqüentemente, abriria a possibilidade de os animais terem uma alma distinta do corpo. Num primeiro momento, seria tentador considerar que a alma dos animais, bem acima dos animais-máquinas de Descartes, estaria acima até mesmo dos animais de La Fontaine, uma vez que no cão Quincas Borba viveria a alma autenticamente humana do filósofo. Mas isso seria uma inversão do próprio Humanitismo: não seriam as formas passageiras que estariam contidas em Humanitas, mas este faria parte das formas passageiras. Seria como se uma única bolha pudesse conter em si toda a água a ferver.

Não que tal contradição seja incompatível com a natureza múltipla e paradoxal do Humanitismo. Porém, é necessário levar em conta uma pequena deturpação que põe em xeque todo o raciocínio: a hipótese da transmigração é levantada por Rubião, mas não pelo filósofo Quincas Borba. Voltemos ao trecho em que este explica o que ocorreria após a sua morte: “Se eu morrer antes, como presumo, sobreviverei no nome do meu bom cachorro. [...] Viverei perpetuamente no meu grande livro. Os que, porém, não souberem ler, chamarão Quincas Borba ao cachorro, e...” (ASSIS, 1997, p.645). Como a frase fica inacabada, jamais saberemos a conclusão final de Quincas sobre o assunto. O que fica evidente, entretanto, é que o filósofo não parece supor que sua alma habitará de fato o corpo do cachorro, mas sim que viverá no seu nome. Há aí uma sutil porém importante diferença, que só “os que não souberem ler” irão ignorar.

que os outros, não é crível que um macaco ou um papagaio, mesmo um dos mais perfeitos de sua espécie, se igualasse nisso a uma criança das mais estúpidas ou, pelo menos, a uma criança de cérebro perturbado, se a alma deles não fosse de uma natureza completamente diferente da natureza da nossa.”

Este parece ser o caso de Rubião, pois é ele quem introduz por conta própria o tema da transmigração, muitos capítulos depois, quando já se encontrava instalado no Rio de Janeiro:

Vai senão quando, ocorreu-lhe que os dous Quincas Borba podiam ser a mesma criatura, por efeito da entrada da alma do defunto no corpo do cachorro, menos a purgar os seus pecados que a vigiar o dono. Foi uma preta de São João d'El-Rei que lhe meteu, em criança, essa idéia de transmigração. Dizia ela que a alma cheia de pecados ia para o corpo de um bruto. (ASSIS, 1997, p.680).

Essa hipótese, persistindo ao longo de todo o romance e tornando-se cada vez mais clara aos olhos de Rubião, o leva a considerar o cão uma consciência à parte, ao contrário do que fazem os outros personagens machadianos. Assim, tomaria por diálogo o que o narrador coloca como um desdobrar-se diante de si mesmo, ou uma subjetividade deixada do lado de fora do sujeito. Ou seja, um monólogo. Essa é, a meu ver, a grande diferença entre Rubião e os outros personagens analisados. Enquanto estes últimos sabem perfeitamente que as falas dos bichos não passam de sua própria imaginação, o primeiro acredita de fato ter ouvido as palavras do cão – ou do filósofo dentro dele. Talvez fosse possível inclusive pensar a loucura de Rubião por este viés: se Aires, Brás e outros personagens fazem sem problemas a distinção entre seus próprios pensamentos e os animais que parecem inspirá-los, Rubião atribui aos animais uma consciência independente da sua. E o faz não apenas com o cão Quincas Borba, mas com cigarras, rosas, paredes, cavalos e martelos. Dessa maneira, transforma em diálogo entre duas consciências o que seria na verdade a extensão de uma única consciência. A questão que se coloca, aqui, é se essas falas realmente dialogam com Rubião, ou se repetem seus próprios desejos e pensamentos, mas sem que ele tenha consciência disso.

Por exemplo, um dos momentos em que o cão parece se manifestar é aquele em que aconselha o dono a se casar: “- Case-se, e diga que eu o engano, latiu-lhe Quincas Borba” (ASSIS, 1997, p.714), é o que se lê no capítulo LXXXII. Pouco antes, no entanto, no capítulo LXXVIII, o major Siqueira dera o seguinte conselho a Rubião: “Case-se, e diga que eu o engano” (ASSIS, 1997, p.711), afirmação que será reiterada pelo major ao fim do mesmo capítulo. Se parássemos por aqui, já seria bastante plausível supor que as palavras do cachorro nada mais são do que o conselho do major ecoando no inconsciente de Rubião. Mas, prosseguindo pelo capítulo LXXIX, encontramos já na abertura uma voz misteriosa que pergunta a Rubião: “- E por que não?” (ASSIS, 1997, p.711). Apavorado por perceber que não havia mais ninguém no recinto além do cachorro Quincas Borba, o homem se pergunta se não fora o próprio cão que lhe fizera tal questionamento, ou melhor, o espírito do filósofo que porventura vivesse no animal. Levanta-se aí um forte indício de que Rubião não se encontra em seu perfeito juízo, por acreditar que um cão

poderia ter de fato formulado tal pergunta. A frase final do capítulo, nesse sentido, é bastante significativa: “Era assim que o nosso amigo [Rubião] se desdobrava, sem público, diante de si mesmo” (ASSIS, 1997, p.711). Com isso, fica claro que a pergunta “E por que não?” é, na verdade, um desdobramento da subjetividade de Rubião, porém projetada no cachorro. Atribuir tal pergunta ao cão, nas palavras do narrador, é “deixá-la fora de nós”. O desajuste de Rubião é que, uma vez fora dele e estendidos aos animais, seus pensamentos parecem ganhar vida independente e estabelecer um diálogo com seu próprio autor.

Essa oscilação entre o diálogo e o monólogo se expressa inclusive pelo uso de travessões em vez de aspas para marcar as “falas” dos animais. Com efeito, a borboleta de Brás, os bichos da chácara de Carlos Maria, o burro e o cão de Aires, todos têm suas falas marcadas por aspas. Apenas as falas do cão Quincas Borba, e sempre do ponto de vista de Rubião, vêm com travessões. Ora, as aspas podem indicar um pensamento ou algo semelhante, mas os travessões indicam claramente diálogo, alternância de vozes. E o cão Quincas Borba, para Rubião, é capaz tanto de formular frases como “- Case-se e diga que eu o engano”, como são dignos de aparecer em travessões os seus latidos e rosnados. É o caso da reação do bicho à chegada do cabeleireiro Lucien: “-Uhm!... rosnou Quincas Borba, de cima dos joelhos do Rubião” (ASSIS, 1997, p.765). Esse dado não apenas corrobora com a possibilidade da crença de Rubião na transmigração da alma do filósofo para o corpo do cão, mas reforça essa peculiaridade do personagem – possivelmente uma das causas de sua loucura – de conferir uma consciência independente a outros seres que não os humanos.

Em todos os personagens dos romances da maturidade de Machado, assim, as falas dos animais se manifestam em algum momento, mas sempre no padrão deste “monólogo dialogizado”, que só reforça suas próprias consciências. Rubião, o louco, é certamente a exceção mais notável, mas não é a única, e talvez tampouco a mais interessante. Intentando escrever uma dissertação sobre a lança de Aquiles – a que “curou uma ferida que fez” (ASSIS, 1997, p.826) –, o Bentinho de *Dom Casmurro* vai à cata de livros velhos, e cata também

[...] os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.

– Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos.

Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído. (ASSIS, 1997, p.827).

Com exceção do já abordado caso de Rubião, esta é a única situação, mesmo em *Dom Casmurro*, em que a fala de um ser não humano vem marcada por travessões.

Seria curioso tomar os vermes pelos leitores, e nesse caso os leitores de “livros omissos”, isto é, os leitores que têm de preencher com suas próprias falas as lacunas do texto. Como justifica Bentinho, “[...] é que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas.” (ASSIS, 1997, p.871). Os travessões, nesse raciocínio, marcariam a postura do leitor ativo, exigida em toda a obra machadiana e sobretudo em *Dom Casmurro* (informação verbal)¹³, sendo este então um “leitor verme”, no seu modo de roer novamente o que já fora tão roído pelo próprio protagonista. Mas esta é apenas uma via de ler uma passagem cujos possíveis desdobramentos são com certeza inesgotáveis.

Notemos também que, de todos os personagens machadianos que “conversam” com animais, Bentinho é provavelmente o que menos explicações apresenta acerca do caráter imaginativo do suposto diálogo. O que, aliás, está bem de acordo com o personagem. Pois, assemelhando-se à orquestra nupcial de Carlos Maria, Bentinho observa, pouco depois de ouvir sussurros de outras pessoas sobre seu namoro com Capitu:

Um coqueiro, vendo-me inquieto e adivinhando a causa, murmurou de cima de si que não era feio que os meninos de quinze anos andassem nos cantos com as meninas de quatorze [...]. Pássaros, borboletas, uma cigarra que ensaiava o estilo, toda a gente viva do ar era da mesma opinião. (ASSIS, 1997, p.820-821).

Ora, Bentinho não justifica em nenhum momento que tais opiniões fossem na verdade obra de sua imaginação, como ocorre nos outros casos analisados. Ao contrário, refere-se aos animais como “a gente viva do ar”.

Mais instigante ainda é o capítulo CXLIV, “Uma pergunta tardia”, no qual um Bentinho já velho e completamente tomado pelas dúvidas volta ao jardim da casa de Mata-cavalos: “[...] no quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro, nada sabia de mim. A casuarina era a mesma que eu deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação; naturalmente pasmava do intruso” (ASSIS, 1997, p.941). Seria possível perguntar se a metamorfose se deu no quintal ou em Bento, ou nos dois. Seria possível perguntar muitas coisas, e com efeito Bento não parece fazer outra coisa na parte final do livro. As dúvidas o tomam – a ele e ao texto – a um tal ponto que até mesmo o tronco ganha, aos olhos de Bento, “um ar de ponto de interrogação”. Novamente, nenhuma

¹³ A idéia dessa postura ativa do leitor foi exposta por João Cezar de Castro Rocha no curso “A teoria e a crítica sobre Machado de Assis”, ministrado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, no primeiro semestre de 2008.

menção à natureza imaginativa dessa consciência dos seres não humanos. Como se pode notar, Bentinho ou se aproxima de Rubião em sua loucura, ou, numa postura típica dele e bastante significativa para a trama, apresenta fatos fictícios sem afirmar nem negar que sejam eles fruto de sua imaginação.

Dessa forma, com as justificadas exceções do louco Rubião e do enigmático Bentinho, podemos perceber a recorrência com que é utilizado esse recurso do monólogo dos personagens travestido de diálogo com os animais e seres inanimados. A princípio, é algo como uma dramatização, para lembrar a tese de Ronaldo de Melo Souza (2006, p.25-26) do narrador mímico-dramático, segundo a qual o narrador machadiano é “[...] concebido como fingidor, como dramaturgo que se despega de si para encarnar os alheios eus”, de modo que sua grandeza “[...] reside exatamente na sua capacidade mimética de ser sempre o mesmo artista, sem ser jamais o mesmo personagem.” (SOUZA, 2006, p.32). Salientemos entretanto uma diferença fundamental: Souza trata do narrador em diálogo com outros indivíduos, isto é, seres dotados de falas legitimamente marcadas por travessões e, por isso, aptos a estabelecer a duplicidade dialética que, segundo o crítico, mina a unidade lógica de seus pensamentos. No caso dos animais, a dramatização se constrói de maneira semelhante; porém, em vez de uma outra consciência capaz de estabelecer um diálogo, o narrador encontra um espaço vazio que confirma seu monólogo. Seria lícito, portanto, pensar numa falsa dramatização. Essa hipótese, a meu ver, abre ainda a possibilidade, como ocorreu na passagem dedicada a Brás Cubas deste trabalho, de a tese de Souza (2006) ser parcialmente colocada lado a lado com a de Schwarz (2000), apesar das veementes críticas do primeiro à idéia do “narrador volúvel” schwarziano. Afinal, mesmo admitindo-se que o narrador machadiano constitua “o exemplo extremo e sério da genuína representação da alteridade” (SOUZA, 2006, p.16), no caso específico dos supostos diálogos com os animais, a representação da alteridade é sugerida, mas não concretizada. Deste modo, permanece a auto-afirmação de uma única consciência, ainda que, na minha opinião, ela não seja necessariamente produto de uma determinada construção social, como defende Schwarz.

Podemos então perceber que essa configuração dos animais enquanto espaços de desdobramento da subjetividade humana, ainda que seja explorada de forma mais aguda e explícita em *Quincas Borba*, perpassa todos os romances da maturidade machadiana. Verificando tal frequência, acredito que esse procedimento, mais do que solução casual para episódios isolados, integra o vasto leque de recursos narrativos de que Machado se utilizou em sua pesquisa da subjetividade e na composição de seus narradores e personagens. Ademais, representaria uma rediscussão, por parte de Machado, de toda a tradição da fábula e das questões filosóficas implicadas no questionamento sobre a alma dos animais. Nesse raciocínio, *Quincas Borba* seria o ápice de uma indagação cronológica, narrativa e filosoficamente mais ampla, além de bem característica do afã machadiano de fotografar o invisível e fazer ecoar o silêncio.

PÁDUA, Victoria Saramago. A barking dog never talks: animals in Machado de Assis' novels **Revista de Letras**, São Paulo, v.48, n.2, p.69-88, July./Dec. 2008.

- **ABSTRACT:** *One of the most interesting aspects of the novel *Philosopher or dog?* is, certainly, the relationship established between its protagonist Rubião and his dog Quincas Borba. There is a mixture of dialogue and monologue, in which Rubião seems to listen clearly to the dog's words. However, such words serve only to confirm thoughts and feelings of the protagonist himself. Even considering its significant differences, something similar occurs with other characters in Machado de Assis' novels: Aires attributes reflexions to dogs and asses, Brás Cubas interacts with butterflies, Bentinho with worms. Taking into account the fables' tradition, from *Aesope* to *La Fontaine*, in which animals act as an inverted mirror of human mind, it is appropriate to ask if Machado might be rethinking or even subverting this genre in his works. Therefore, this article examines some new dimensions given to the lafontainian fable, from the perspective of the subjectivity's configurations and the narrator's specificity in Machado's works. Animals will be analyzed, thus, as spaces where human subjectivity may be unfolded.*
- **KEYWORDS:** *Machado de Assis. La Fontaine. Animals. Fable. Subjectivity. Narrative.*

Referências

ASSIS, M. de. **Obra completa**. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.1.

BOSI, A. Raymundo Faoro leitor de Machado de Assis. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.18, n.51, p.355-376, maio/ago. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 25 jul.08.

DANDREY, P. **Poétique de La Fontaine**: la fabrique des fables. Paris: Quadrige: PUF, 1996.

DESCARTES, R. **Discurso do método**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JOÃO Cardoso de Meneses e Sousa. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bar%C3%A3o_de_Paranapiacaba>. Acesso em: 20 jul. 2008.

JOBIM, J. L. (Org.). **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: Topbooks, 2001. (Teoria e História).

LA FONTAINE, J. de. **Fábulas**. Vertidas e anotadas pelo Barão de Paranapiacaba. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886.

_____. **Fables**. Paris: Lefèvre & Brière, 1824. Disponível em: <www.books.google.com.br>. Acesso em 07 jun. 08.

MACHADO de Assis.net. Disponível em: <www.machadodeassis.net>. Acesso em: 03 jun. 2008.

PASSOS, G. P. **O Napoleão de Botafogo**: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2000.

SARAIVA, J. A. Insanidade e lucidez na concepção do Humanitismo. **Machado de Assis em linha**, n.1, p.1-11, jun. 2008. Disponível em: <www.machadodeassis.net>. Acesso em 26 jul. 08.

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

SENA, J. de. Machado de Assis e o seu quinteto carioca. In: _____. **Estudos de cultura e literatura brasileira**. Lisboa: Edições 70, 1988. p.325-335.

SILVA, A. C. S. Gogol, matriz de Quincas Borba. **Machado de Assis em linha**, n.1, p.1-17, jun. 2008. Disponível em: <www.machadodeassis.net>. Acesso em: 26 jul. 08.

SOUZA, R. de M. e. **O romance tragicômico de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2006.

Bibliografia consultada

BOSI, A. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 1999.

DARMON, J.-C. **Philosophies de la fable**: La Fontaine et la crise du lyrisme. Paris: PUF, 2003.

EULALIO, A. O Esaú e Jacó na obra de Machado de Assis: as personagens e o autor diante do espelho. In: **Escritos**. Organizado por Berta Waldman e Luiz Dantas. Campinas: Ed. UNICAMP; São Paulo: Ed. UNESP, 1992. p.347-365.

SECCHIN, A. C.; ALMEIDA, J. M. G.; SOUZA, R. de M. **Machado de Assis**: uma revisão. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.