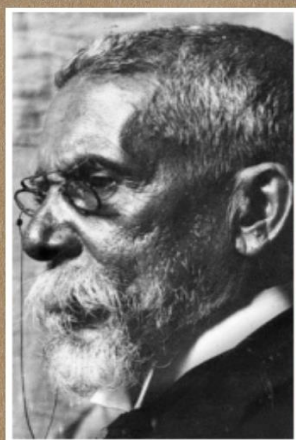


REGINALDO PARCIANELLO

INDIVÍDUO E SOCIEDADE NAS

*Memórias póstumas de Brás Cubas*



INDIVÍDUO E SOCIEDADE NAS  
*Memórias póstumas de Brás Cubas*

REGINALDO PARCIANELLO

# **INSTITUTO FEDERAL SUL-RIO-GRANDENSE**

Reitor

Flávio Luis Barbosa Nunes

Vice-Reitora

Veridiana Krolow Bosenbecker

EDITORA IFSUL

Editor Executivo

Vinícius Martins

Conselho Editorial

Vinícius Martins (Presidente)

Alessandra Cristina Santos Akkari Munhoz

Daniel Ricardo Arsand

Daniele Gervazoni Viana

Elisabeth Tempel Stumpf

Gilnei Oleiro Corrêa

Glaucius Décio Duarte

Klaus Boesch

Mariana Jantsch de Souza

Nei Jairo Fonseca dos Santos Junior

Rodrigo Kohn Cardoso

## **Editora IFSul**

Rua Gonçalves Chaves, 3218 – 5º andar – sala 509

96015-560 – Pelotas – RS

Fone: (53) 3026.6094

editoraifsul@ifsul.edu.br

<http://omp.ifsul.edu.br>

REGINALDO PARCIANELLO

INDIVÍDUO E SOCIEDADE NAS  
*Memórias póstumas de Brás Cubas*



2023

© 2023 Editora IFSul



Este livro está sob a licença Creative Commons ([br.creativecommons.org](http://br.creativecommons.org)), que segue o princípio do acesso público à informação. O livro pode ser compartilhado desde que atribuídos os devidos créditos de autoria. Não é permitida nenhuma forma de alteração ou a sua utilização para fins comerciais.

Coordenação editorial: *Glaucius Décio Duarte*

Autor: *Reginaldo Parcianello*

Capa: *Carla Rosani Silva Fiori* com ilustrações fornecidas pelo autor

Editoração final: *Carla Rosani Silva Fiori*



#### DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

P225i Parcianello, Reginaldo.  
Indivíduo e sociedade nas memórias póstumas de Brás  
Cubas [recurso eletrônico] / Reginaldo Parcianello. — Pelotas  
: Editora IFSul, 2023.  
81 p.

Modo de acesso: <http://omp.ifsul.edu.br/>  
ISBN: 978-65-89178-26-2

1. Literatura. 2. Ensaios brasileiros. 3. Assis, Machado de,  
1839-1908. Memórias póstumas de Brás Cubas. I. Título.

CDD B869.4

Bibliotecária responsável: Rosana Machado Azambuja - CRB 10/1576

*Il faut entrer dans cette masse d'hommes comme un boulet de canon, ou s'y glisser comme une peste. L'honnêteté ne sert à rien. L'on plie sous le pouvoir du génie, on le hait, on tâche de le calomnier, parce qu'il prend sans partager; mais on plie s'il persiste; en un mot, on l'adore à genoux quand on n'a pas pu l'enterrer sous la boue. (Balzac)*

(É preciso entrar nessa massa de homens como uma bala de canhão, ou neles se insinuar como uma peste. A honestidade não serve para nada. Dobramo-nos sob o poder do gênio, odiamo-lo, esforçamo-nos para caluniá-lo, pois ele toma sem partilhar; mas ajoelhamo-nos se ele persiste. Em uma palavra, adoramo-lo de joelhos quando não conseguimos enterrá-lo na lama.)



# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>6</b>
<b>1 FUNDAMENTOS DE CRÍTICA E HISTÓRIA LITERÁRIA .....</b>	<b>11</b>
1.1 História da literatura .....	12
1.2 A ironia como fio condutor da narrativa .....	17
1.3 Categorias literárias .....	20
1.4 Dialética ou polifonia? .....	26
<b>2 O INDIVÍDUO E AS PAIXÕES .....</b>	<b>33</b>
2.1 O amor .. .....	33
2.2 O lucro e a glória .....	36
2.3 A moral.....	38
<b>3 AS FORÇAS SOCIAIS .....</b>	<b>47</b>
3.1 Relação indivíduo e sociedade: a família e o casamento .....	47
3.2 A produção espiritual .....	49
3.2.1 Filosofia e ciências .....	49
3.2.2 A religião .....	57
3.3 Relações econômicas e a política imperial .....	59
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>69</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>73</b>



## INTRODUÇÃO

Neste ensaio literário, analisamos a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que inaugura a fase realista de Machado de Assis. O tema aqui pesquisado é *Indivíduo e sociedade*, visando estabelecer uma relação entre as paixões do indivíduo, fruto de sua vivência social, e as forças sociais, que movem os indivíduos dentro da esfera coletiva.

A relação entre estes dois aspectos está presente, de maneira tensa, ao longo das *Memórias*, mas, particularmente no Cap. C o narrador concede-nos a licença para estabelecer as bases deste estudo: “*Existe entre os fatos da vida pública e os da vida particular uma certa ação recíproca, regular, e talvez periódica*” (p. 130). O narrador vislumbra a relação entre as forças sociais e as individuais, apesar de não entender bem como isso funciona, porque ele, ainda que falecido, sente as amarras de seus interesses de homem que precisava sobreviver dentro de um determinado modelo social. É isso que investigamos.

O foco interpretativo deste ensaio reporta-se diretamente à concepção teórica acerca da subjetividade e das forças sociais que movem o ser humano, sem, entretanto, estabelecer uma relação com a origem da ficção a partir de elementos biográficos. Além disso, não mencionamos as obras da primeira fase de Machado nem estabelecemos uma relação mais sistemática com suas outras obras realistas (crônicas e contos), tarefas que seriam relevantes para o estudo da temática proposta – mas reservadas para a continuidade desta pesquisa.

Analisamos como um problema capital o estilo literário dominante na narrativa machadiana, a partir das *Memórias*: realista ou naturalista? Em que medida as concepções científicas e filosóficas após 1850 refletem sobre a prosa machadiana? Há conformismo e

aceitação do determinismo científico e darwinismo social?

Entende-se por Realismo a Escola Literária ou estilo de época que “valoriza a *observação* como instrumento de conhecimento, conduzindo à análise minuciosa dos costumes” (Reis, 2003, p. 436), para uma crítica social de intuito reformista. Entre outras características, há um domínio da visão intelectualista das coisas e dos fenômenos, a partir de temas como educação, adultério, ambição, corrupção e culto das aparências. O Naturalismo, por sua vez, busca explicar as causas remotas de certos fenômenos e comportamentos a partir do passado da personagem. O narrador situa-se em diferentes perspectivas da vida do espírito: ou como um cientista (romance experimental: Émile Zola); ou na esteira do positivismo de Auguste Comte<sup>1</sup> (que estabelece distinções rígidas entre estados da humanidade inferiores ao “positivo”, científico), ou dentro do determinismo de Taine, que observa os aspectos de raça, meio e momento histórico como fatores que determinam a índole do indivíduo. Estas são as três posições filosóficas dominantes na economia da obra machadiana, embora não possamos associar essa perspectiva ao pensamento do autor. De mais a mais, é preciso ressaltar que a temática gerada pelas obras naturalistas é ligada mormente a perturbações psicopatológicas, alcoolismo, homossexualidade, delinquência e fanatismo religioso, caracteres que não constituem o núcleo da poética machadiana.

Por isso, apesar de reunirem muitas características comuns, as Escolas Realista e Naturalista devem ser entendidas como opostas, para o propósito desta pesquisa, porque, por exemplo, no tocante à questão social, o realismo intenta a modificação dos costumes e da sociedade, ao passo que o naturalismo tende ao conformismo, ao determinismo, além de seguir o espírito dominante de seu momento histórico, isto é, a poderosa atração gravitacional das ciências naturais.

---

<sup>1</sup> Auguste Comte (1798-1857), filósofo francês formulador da doutrina positivista, segundo a qual a humanidade atravessou os estágios teológico e metafísico, antes de atingir o estágio positivo, caracterizado pelo espírito da ciência. Hyppolite Taine (1828-1893) foi um positivista que estendeu o alcance da filosofia de Comte à antropologia, compreendendo o homem a partir do meio, raça e momento histórico.

Diante da efervescência de perspectivas teóricas no horizonte machadiano, a metodologia utilizada nesta pesquisa consiste em interpretar criticamente o texto focado, a partir das categorias da ciência (teoria) literária. Ademais, um estudo histórico também é essencial para compreender a estrutura da obra, a contradição aparente das afirmações do narrador-personagem e o motivo condutor da narrativa, que é eminentemente social. Também o método dialético é aplicado, para se chegar à estrutura profunda do texto, que é permeado de contradições, de afirmações logo retorquidas, de explicações e comentários irônicos. Consoante a esse discurso, Antonio Candido, em *Literatura de dois gumes*, fala do método dialético aplicado à literatura: “Justamente pelo fato de manter relações com a realidade social, a literatura incorpora as suas contradições à estrutura e ao significado das obras” (Candido, 1989, p. 167). De acordo com esse ponto de vista, quanto maiores e mais gritantes forem as contradições da estrutura social de uma nação, tanto mais fortes serão as contradições que a literatura deixará entrever em suas obras. Por exemplo, o massacre dos índios brasileiros gerou a idealização do índio na literatura. No tocante à obra que analisamos, a estrutura social escravista e arcaica projeta ideias de modernidade e de cientificismo. Consta, a título de amostra, que o imperador Dom Pedro II era reconhecido mundialmente por seu apreço pela ciência e tecnologia (até ganhou um telefone de Graham Bell!), mas nada fez para modernizar o país, tanto que a República foi proclamada sobre as ruínas de uma sociedade arcaica.

O primeiro capítulo é introdutório ao ensaio propriamente dito. Ele constitui um esboço de compreensão geral da crítica e da história literária, centradas nas narrativas. Disso nasce a discussão acerca do sentido global das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra aqui estudada. Conforme a perspectiva assumida, podemos entender as contradições e tensões dessa obra como uma superação (dialética) ou como insuperáveis, porque nem o autor intenta tal coisa, e nem é necessário fazê-lo, na estrutura realista (polifonia).

Os capítulos restantes investigam a temática da relação entre

indivíduo e sociedade nas *Memórias*, a partir dos conceitos de paixões humanas e relações sociais. “Paixão” é a definição lógica mais geral da sensibilidade humana, quando se dirige a um objeto ou à concretização de um desejo, identificando-o com outra pessoa (o amor); com as riquezas ou com a opinião alheia (glória). As “relações sociais” são o conjunto de interações e interesses comuns dos seres humanos, que projetam seu lado sensível e passional sobre instituições tais como a família, a religião, as leis; enfim, sobre a cultura e a política.

Os dados da obra, tais como personagens, voz, foco narrativo, entre outros, serão mencionados e analisados somente na medida necessária para atingir o objetivo proposto neste ensaio. As citações de Machado apresentam, além da página, a numeração do capítulo, para facilitar o acesso aos textos nas diferentes edições.

# 1 FUNDAMENTOS DE CRÍTICA E HISTÓRIA DA LITERATURA

Entende-se por narrativa o desenvolvimento “dado a uma forma *verbal*, no sentido gramatical do termo: a expansão de um verbo” (Genette, *Discurso da narrativa*, p. 29). Este ensaio enfoca diretamente a narrativa realista de Machado de Assis, analisando os elementos de sua ficção (conforme o problema mencionado mais abaixo) apresentados por um narrador que descreve eventos e pessoas, ao passo que relata sua própria vida de permanentes percalços.

Dentro da narrativa machadiana pulsam as forças sociais e humanas e os conflitos que lhe são imanescentes. Por mais que as *Memórias* apresentem ideias, preconceitos e justificativas morais e jurídicas cristalizadas, a fim de justificar um estado de coisas ou mesmo um modelo social, como se ele fosse algo perene, a narrativa deixa brechas interpretativas ou fissuras abertas por onde o ato de leitura ou de estudo crítico passa e reconstitui o tecido como um todo. Essa é a principal característica da narrativa, em oposição à descrição, apontada por Lukács:

[Os] escritores que seguem o método descritivo [...] registram sem combater os resultados “acabados”, as formas constituídas da realidade capitalista, fixando-lhe somente os efeitos mas não o caráter histórico-conflitivo, a luta de forças opostas. Mesmo quando aparentemente descrevem um processo, como nos romances da desilusão, a vitória final da inumanidade capitalista está estabelecida por antecipação. (Lukács, 1968, p. 88).

Em Machado, conforme veremos mais adiante, nada está cristalizado, fixo, nas opiniões do narrador e na sequência narrativa. Cada ação apresenta uma tensão característica própria da narrativa (e não da mera descrição). O redemoinho das ações é uma imagem do movimento incessante das forças sociais, mesmo em uma sociedade arcaica e escravista.

## 1.1 História da literatura

É necessário apresentar previamente alguns dados sobre o momento histórico em que as *Memórias* foram escritas. O panorama histórico mundial vive uma grande transformação, entre os anos 1870 e 1880, que é a passagem da “era do capital” para a “era dos impérios” (Hobsbawm). Isso teve uma influência menor no Brasil, porque o país não disputou colônias, como o fizeram as grandes potências da Europa, Japão e Estados Unidos da América (EUA). O período histórico brasileiro é o IIº Império, que se estende desde a Regência (1831) até a Proclamação da República (1889). Nunca um único governante ficara no poder por tanto tempo, no Brasil. A principal implicação histórica do período é assim caracterizada por Luiz Roberto Lopez: “O II Império foi o artifício político e jurídico destinado a preservar a herança colonial pelo máximo tempo possível e fazer com que à sua volta se unissem as grandes classes proprietárias” (Lopes, 1984, p. 63). Para isso, as instâncias governamentais, os proprietários rurais e a nobreza em geral usaram de todos os expedientes possíveis para justificar seu poder, dirimir as críticas contrárias à estrutura social arcaica e também, no plano externo, buscar a hegemonia do país na América Latina (Guerra do Paraguai) e, internamente, sufocar toda e qualquer tentativa de rebelião ou revolução. Este período conferiu, portanto, dignidade e posição proeminente às Formas Armadas, pois seu papel se tornava mais e mais relevante para a sustentação do governo imperial, até o dia em que foi proclamada a República. Foi um período de formação de heróis nacionais, como o duque de Caxias,

responsável por sufocar as rebeliões sociais<sup>2</sup>.

Esse movimento político do país o distanciou da América Latina, republicana e também recém-independente. O centro de referência passa a ser a Europa (não mais a “Metrópole”), com base comercial na exportação de café e na importação de produtos manufaturados. As ideias também são importadas, mas não para a transformação da sociedade local, e sim para segregar as camadas populares e manter a escravidão dos negros.

A partir de 1850, começa a fase da monarquia parlamentar do Brasil. O Imperador é que nomeava o Primeiro-Ministro; este escolhia seu ministério; o ministro e o ministério eram responsáveis perante a Câmara (onde Brás Cubas atuou, mas não foi ministro). Também cabia ao imperador a harmonização entre seu ministério e a Câmara, isto é, ele detém o Poder Moderador, além de poder dissolver a Câmara e convocar novas eleições após ouvir o Conselho de Estado<sup>3</sup>. Deve-se lembrar, aliás, que as eleições eram invariavelmente fraudulentas, caso não fossem escolhidos os políticos que defendessem os interesses do imperador<sup>4</sup>. A política, na

---

<sup>2</sup> Não é de somenos importância o poema de Mário Quintana “Aula inaugural”, cujo início menciona ironicamente os grandes heróis brasileiros: “*É verdade que na Ilíada e na Odisseia não havia tantos heróis como na guerra do Paraguai.../Mas eram bem falantes.*” (Quintana, *Apontamentos de história natural*, p. 447) Mais sintético e profundo ao mesmo tempo não se poderia ser. Na sequência do poema, Quintana volta as costas ao tema (ou volta as costas aos “heróis da Guerra do Paraguai”).

<sup>3</sup> “Como resultado desse mecanismo, houve, em um governo de cinquenta anos, a sucessão de 36 gabinetes, com a média de um ano e três meses de duração cada um. Aparentemente, havia uma grande instabilidade, mas, de fato, não era bem isso o que ocorria. Na verdade, tratava-se de um sistema flexível que permitia o rodízio dos dois principais partidos no governo, sem maiores traumas. Para quem estivesse na oposição, havia sempre a esperança de ser chamado a governar. Assim, o recurso às armas se tornou desnecessário.” (Fausto, *História do Brasil*, p. 180)

<sup>4</sup> Os eleitores de primeiro grau deviam ter uma renda mínima de cem mil réis anuais; estes escolhiam os eleitores de segundo grau (renda de 200 mil réis anuais), que escolhiam os deputados (renda de no mínimo de 400 mil réis anuais) e a lista tríplice, da qual o imperador designaria o senador.

verdade, era aparente, pois os interesses sociais não eram levados a sério; o discurso político dos partidos era alternado, conforme sua situação de oposição ou de governo; não havia nenhuma luta ideológica nesse cenário. Em síntese,

Preponderavam a apatia política, a fraude eleitoral e a absoluta despolitização da massa brasileira, dispersa e rarefeita num enorme território, pontilhado de algumas cidades, pequenos povoados, latifúndios e senzalas. Isolados do povo, os dois partidos careciam de representatividade e, para extremarmos as coisas, careciam mesmo de ideologia e programas. (Lopes, 1984, p. 67).

O Estado brasileiro existia para reprimir qualquer levante popular, defender os interesses dos grandes proprietários e dos barões de café. O início da industrialização, o estrangulamento do comércio escravista, entre outros fatores, inclusive o diabetes do imperador, tudo isso determinou a decadência do Império, que era sustentado por uma estrutura econômica escravista. Uma vez abolida a escravidão, o sistema não se sustentaria mais.

Outro aspecto social importante do período são os imigrantes europeus, que foram estimulados a vir para o Brasil. A imigração pretendia reproduzir o progresso norte-americano, atribuído à “raça europeia”. A vinda de imigrantes para o Brasil tem relevância quanto ao tema que estudamos, na medida em que o trabalhador europeu é trazido ao país para substituir, aos poucos, o trabalho escravo. O europeu é visto como racialmente superior, devotado ao trabalho e à busca do progresso. Não podia haver outra forma de progresso, inclusive nas artes e literatura, que não fosse pelo modelo europeu. Uma ideia racista, mas que era hegemônica e inquestionável, ao menos até meados do século XX.

No tocante à história da literatura, Machado de Assis não entra em choque direto com essa concepção europeizante da



elite intelectual, e tampouco concorda com os românticos acerca da função literária de “buscar a cor local”. A base cultural de seus escritos, notadamente os realistas, é a “literatura universal”, concepção aliás goethiana. Assim, ele narra a vida nacional com os elementos da cultura ocidental.

Contar coisas que acontecem aqui-e-agora e avaliá-las com predicados antigos ou dizê-las com imagens vivas na memória da cultura é procedimento comum na grande literatura. Está em Dante, em Maquiavel, em Rabelais, em Montaigne, em Swift, em Sterne, em Leopardi, em Poe, em Hugo, em Baudelaire, em Melville, em Dostoievski... (Bosi, 2003, p. 46).

Aprofundando este debate, é possível situar Machado entre os grandes autores da literatura universal. Conforme Schwarz, “O enredo das Memórias procura ancorar-se na história nacional, e também significá-la, através de referências ora explícitas, ora escondidas” (Schwarz, 2000, p. 74). E, citando John Gledson, menciona que há episódios políticos que têm função destacada: Independência, Abdicação de D. Pedro I, a Maioridade, a Conciliação do Marquês do Paraná, a Lei do Ventre Livre, a Abolição e a República. A obra pode ser uma alegoria: Brás = Brasil, paixão por Marcela, em 1822 = Independência; “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis” = março de 1824, com a Constituição; Brás vai à Europa e retorna em 1832, quando se torna órfão da mãe = o Brasil se dizia órfão de D. Pedro I. Mas Schwarz alerta para o perigo da arbitrariedade e da recusa da análise formal, com esse tipo de interpretação.

A recorrência subjetiva da barbárie é o preço da reasserção do arbítrio escravista e clientelista em pleno século liberal, reasserção por outro lado que nada tem de extraordinário, e faz parte da necessidade e rotina da vida brasileira. (Schwarz, 2000, p. 98).

Sobre a falta de garantia social dos pobres da época, esclarece o mesmo autor: “Não tendo propriedade, e estando o principal da

produção econômica a cargo do escravo, os homens pobres pisam terreno escorregadio: se não trabalham são uns desclassificados, e se trabalham só por muito favor serão pagos ou reconhecidos” (Schwarz, 2000, p. 105). Curiosamente, essa consideração sobre o Brasil Imperial serve de ponto de partida para a discussão acerca do desemprego e das condições precárias do trabalhador brasileiro, na atualidade. Um debate muito vivo, principalmente para as pessoas que reconhecem a necessidade de problematizar seriamente a situação atual dos excluídos, marginalizados, negros, etc.

Consideremos esses aspectos histórico-sociais no texto machadiano em questão.

A obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* tem como tema qualquer coisa, menos a morte. Isso já tem um grande significado *per se*, na medida em que o narrador, que é falecido, já está do “outro lado” e não faz nenhuma referência ao que vive, ou melhor, conhece no pós-morte. Salvo a dedicatória ao “verme que roeu sua carne”<sup>5</sup>. Mas isso implica também um amargor consequente de sua existência sem sentido. É um niilista, pois. Do mundo nada lhe deverá restar, tão logo fechar as contas com os desafetos de sua vida e fizer o balanço final. Uma visão que dá calafrios – isso é “realismo”, em sentido lato.

Brás Cubas diz: *Viva pois a história, a volúvel história que dá para tudo*, o que quer dizer que podemos afirmar e negar um fato ou um caráter humano a partir de um herói da história. Parece, então, que a concepção machadiana da história era positivista, centrada numa figura, num herói que realizou um feito. Uma observação mais acurada mostra que ele está à frente da concepção puramente positivista, porque relativiza a ação do herói, deixa margem para a interpretação do significado do fato narrado. Antecipa, pois, a *École des Annales*, e

---

<sup>5</sup> Os vermes são alimentados pelos próprios seres humanos, e têm o império sobre a vida e a morte das pessoas. À pergunta do rei, que indaga a Hamlet: “Where’s Polonius?”, ele responde: “Not where he eats, but where he is eaten. A certain convocation of politic worms are e’en at him. Your worm is your only emperor for diet. We fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots.” (Shakespeare, 1978, p. 283. Tradução livre: “Onde está Polônio? / Não onde ele come, mas onde é comido. Uma certa convocação de vermes políticos está atacando-o. Seu verme é seu único imperador na dieta. Engordamos todas as outras criaturas para nos engordar, e nos engordamos para vermes.”)

outras concepções de História do Séc. XX. Para citar um extrato das *Memórias*, Brás, em seu delírio, vê

*um desfilar de todos eles [os séculos], as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. (VII, p. 28).*

A História deve ser observada não sob lentes científicas, fatos ou acontecimentos isolados. Somente a intuição, a relação veloz entre os períodos históricos, a diversidade cultural e a compreensão humana dos acontecimentos é que podem dar uma ideia, ainda que imprecisa, da história humana. A “condensação viva de todos os tempos” implica um conhecimento múltiplo, a busca do discernimento causal e uma metodologia adequada, para se chegar ao verdadeiro “ofício de historiador”. E Machado já percebia isso, no Séc. XIX. Eis uma das grandes virtudes da obra literária verdadeiramente artística.

## 1.2 A ironia como fio condutor da narrativa

O conceito de ironia remonta à Grécia Antiga, principalmente ao filósofo Sócrates<sup>6</sup>, que utilizava como método dialógico e pedagógico a ironia e a maiêutica (extrair do interlocutor aquilo que ele já tem latente em si). A ironia não visa descobrir a verdade, mas desembaraça a mente dos interrogados ironicamente, tornando-os cômicos de sua ignorância. Só quem sabe que não sabe procura a verdade. Quem acredita que conhece a verdade não questiona nada, e permanece ignorante.

A estética romântica visa a elevar a arte ao seu mais alto grau,

---

<sup>6</sup> Sócrates (470-399 a.C.), filósofo grego, afirmava que “nada sabia” (“Sei que nada sei” é o seu lema). Costumava questionar os adversários, principalmente os sofistas, através da ironia em relação aos pretensos conhecimentos de que estes se arvoravam, para que, no final do debate dialético, eles chegassem ao conhecimento de que também não sabiam de nada.

de tal forma que a vida seja como que absorvida pela arte – seja pela revolução, pela transformação política, pela educação estética. Disso advém o conceito de “ironia romântica”, baseado “essencialmente na compreensão intuitiva de que a arte nada mais é que auto-sugestão e ilusão, e de que estamos sempre cômicos da natureza fictícia de suas representações” (Hauser, 1998, p. 674). Essa ideia evoluirá para a noção de que a arte vem do inconsciente (Schiller, por exemplo), até se esgotar diante da realidade concreta, após a derrota das revoluções de 1848. Esse evento implica um duro golpe sobre o romantismo, ao menos na Europa. A partir deste momento, a literatura é exposta à crueza da realidade, ao filisteísmo burguês e à rigidez da vida concreta.

Para Roland Barthes, a ironia é a “forma que o autor dá a seu próprio distanciamento” (Barthes, 1998, p. 21), é uma técnica literária de que ele se vale para expressar um estado de coisas, ou, nas palavras do autor, “quem escreve toma partido, com paixão, sobre *tudo o que vai bem ou vai mal no mundo.*” (*id.*). O escritor, então, utiliza a palavra para se exprimir, para traduzir o mundo a partir de sua sensibilidade, sua verve e estilo pessoal. Sendo assim, a ironia ou a paródia deve nos remeter necessariamente aos acontecimentos que têm uma relação estreita com as vivências pessoais do autor e com a realidade histórico-política, ainda que esta figura estilística tenha a função de distanciá-lo de um tema ou problema que também o toca.

Para a análise literária, deve-se buscar elementos no texto que evidenciem o propósito irônico. A ironia opera um efeito contrário ao que é expresso pelas palavras<sup>7</sup>; no entanto, a ironia só é perceptível

---

<sup>7</sup> José Luiz Fiorin (2014, p. 69) esclarece o significado profundo da ironia, citando a crônica de Machado de Assis, de 16 de julho de 1878, na qual o autor tece um “elogio” às touradas: “A providência, em seus inescrutáveis desígnios, tinha assentado dar a esta cidade um benefício grande; e nenhum lhe pareceu maior nem melhor do que certo gozo superfino, espiritual e grave, que patenteasse a brandura de nossos costumes e a graça de nossas maneiras: deunos os touros”. Na sequência do texto, é tecida uma relação impertinente entre a “arte da tourada” e a arte de esculpir. Vai-se tornando evidente ao leitor que o texto só pode ser entendido como coerente caso se perceba que há uma intersecção entre o sentido do texto literal e o sentido oposto, construído na mente do leitor. Com isso, o efeito estético e o próprio sentido do texto são potencializados, intensificados.

se o leitor tiver um ponto de apoio em sua base cultural, no conhecimento específico de um assunto ou então a partir do absurdo das proposições do texto, que mantém seu sentido íntegro, se lido de maneira contrária. Nas *Memórias*, quando o narrador defende uma causa, aniquila-a; em seguida, quando justifica uma conduta, condena-a; quando enaltece uma prática social, política e religiosa, aponta com todos os dedos para as suas contradições. É nesse sentido que buscamos a ironia nesta obra de Machado, para evidenciar o sentido global do romance, que não se deixa apreender à primeira vista. Pressupomos, com estas análises, que determinadas questões (por exemplo, que Machado não se preocupava com a vida nacional) perderam sentido. No viés contrário, procuramos esclarecer em que medida os elementos irônicos mostram linguisticamente essa visão de mundo do romancista, no final do Império brasileiro.

Afinal, por que Machado se mostra sarcástico e irônico? O que há por trás de seu procedimento? Uma primeira abordagem conduz o leitor, em uma leitura superficial, a entender o texto como uma sátira, como uma visão negativa da realidade e do ser humano; como niilista, ou outras possibilidades do gênero. Aliás, essas formas de interpretar, acrescidas ao biografismo, regeram a crítica sobre Machado de Assis até meados do século XX: sua obra era lida quer sob o enfoque existencial, quer sob a ótica social, remetendo à vida do autor real. De fato, esses elementos se apresentam em toda a sua obra, mas não são colocados de forma aleatória nem como pura expressão de sentimentos do autor projetados sobre o narrador e/ou personagens.

A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro. Aí está o motivo da sua modernidade, apesar do seu arcaísmo de superfície. (Candido, 1995, p. 27).

Este é um bom ponto de apoio interpretativo, a partir do qual faremos a análise das *Memórias*, visando os elementos estilísticos e a sociedade em que o romance se inscreve. Ou seja, a leitura profunda

do texto deve nos conduzir à sua camada histórica; à efervescência de sistemas de pensamento na Europa e ao Império brasileiro, que se acreditava moderno, mas vivia sob um sistema econômico cuja mão de obra principal era o escravo. Diante desse quadro social e político, remetido à forma do texto de Machado, é que deverá ser buscada a estrutura profunda das *Memórias*.

Uma outra perspectiva interpretativa é a de Afrânio Coutinho: “A atmosfera do livro, apesar do sarcasmo, é lúgubre e macabra. (...) Pode-se censurar nele o abuso de artifícios, a desordem da construção e a excentricidade de alguns temas, que o fazem por momentos antipático e de mau gosto” (Coutinho, 1986, p. 161). Pode-se explorar essa limitação formal da obra; considerá-la como estrepante da Escola Realista no Brasil; ou então buscar o sentido também dessas limitações, contradições, hesitações do narrador e presença de personagens com pouca profundidade. Esta última perspectiva é a adotada neste ensaio.

### 1.3 Categorias literárias

A voz do narrador – até os estertores do Romantismo, acreditava-se que o narrador e o autor podiam ser idênticos; a introdução, por Machado de Assis, de um narrador-defunto ou um defunto-narrador, Brás Cubas, autodiegético, dá o golpe de misericórdia à noção poética romântica, ao menos em seu aspecto absoluto. Pelo que se sabe, nenhum morto até hoje escreveu.

Parece mais razoável ver no defunto autor um limite estilizado do ceticismo do escritor, um mosaico só aparentemente caótico das certezas desabusadas a que chegara àquela altura o romancista na sua análise da indiferença perversa, mas ubíqua, que separa e fere os homens. (Bosi, 2003, p. 39).

N’*As intermitências da morte*, Saramago<sup>8</sup> também coloca a

---

<sup>8</sup> José Saramago (1922-2010), escritor português e premiado com o Nobel de Literatura, vale-se de muitos recursos estilísticos e procedimentos narrativos para apresentar ao leitor um

morte como personagem, e com papel capital nesse romance. Mas ela não é narradora, e sim uma personagem (uma personificação de algo abstrato) que dá ensejo a inúmeras reflexões sobre a sociedade, a cultura e a política – tal como *Brás Cubas* o faz. Em Saramago, as instituições e as pessoas acabam confessando, involuntariamente, seus motivos, hipocrisias e estratégias políticas. Confessam, enfim, coisas inconfessáveis, e a própria essência da linguagem se manifesta em sua pureza: há uma clareza poética. As aparências são colocadas em xeque e a verdade se torna *aletheia*. Mais um ponto em comum com *Brás Cubas*.

No cap. I das *Memórias*, Brás se declara não um “*autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço*” (p. 17). A inversão da sequência de substantivo + adjetivo altera completamente a imagem verossímil desta personagem. Esta inversão em quiasmo (formando um X) estabelece o aspecto irônico da função do narrador: ele não tem nada a perder; tudo pode dizer e confessar, sem temor. Isso significa que podemos confiar no narrador? Isto é, o leitor pode-se deixar conduzir pelas reflexões e orientações que ele dá acerca de si mesmo e do mundo? A pista para essas questões está na análise linguística: o narrador procura justificar-se com argumentos pouco plausíveis; isso é evidente se o leitor/crítico percebe o papel irônico das inversões, das insistências, das contradições nos argumentos. Todos esses recursos tornam *Brás Cubas* uma personagem verossímil, malgrado sua condição de falecido.

Como fugir a tantas contradições e situações que nos fazem descrever na função da narrativa? Ela é *dulce et utile*? De forma alguma, se a obra se reduz ao papel do autor/narrador; superior a muitas outras, se o leitor ganhar papel primordial. Se o leitor não estiver suficientemente informado sobre o período histórico, sobre a sociedade sob o Império, sobre a cultura e a filosofia em geral, a maior parte do conteúdo das entrelinhas restará inapreensível e o próprio sentido da obra ficará comprometido.

---

outro olhar sobre a realidade, descortinando-a de suas ideologias e ideias pré-concebidas, a fim de que a reflexão sobre a justiça seja resultado do processo de leitura.

Prossigamos, então, em sentido interpretativo oposto.

Nas *Memórias*, o narrador-personagem depõe contra si mesmo (ou contra aquilo ou aqueles que ele pode representar). Ao tentar defender-se, ele apresenta um arsenal de argumentos contra o bom-senso, contra a justiça e as ideias que ele quer justificar. Não se trata de fazer um juízo moral do narrador, neste ensaio, mas de descrever que ele, enquanto narrador, faz uma apologia de uma determinada classe social, atentando contra os direitos humanos, contra a justiça etc. Nesses aspectos é que ele formula sua própria acusação.

Há uma ruptura, então, do modelo de narrador defendido pelos árcades e românticos. Antes, o narrador representava uma voz que defendia a afirmação do caráter nacional, da justiça, do sentimento puro e por aí afora; agora, ele não merece crédito de ninguém sensato. Claro que se trata de um artifício da estética realista, que necessitava resolver alguns problemas concernentes à técnica narrativa, para conferir objetividade ao romance. Flaubert<sup>9</sup> é quem inicia esse processo, ao buscar um método de impessoalidade do narrador, com o romance *Madame Bovary*. Mesmo assim, o autor foi confundido com o narrador, de modo que Flaubert sofreu um processo por “imoralidade”. Em sua defesa, ele demonstra que as palavras eram da personagem Emma, e não as do autor. Ela “assim pensava justamente porque a sociedade e, dentro desta, os romances românticos lhe deformaram a visão da realidade, gerando nela expectativas que não correspondiam ao cotidiano do casamento” (Leite, *O foco narrativo*, p. 57).

O narrador das *Memórias* tem consciência dos problemas formais que envolvem a narrativa. Por exemplo, a inversão cronológica que ele faz, narrando primeiro seus momentos finais, para depois falar de suas origens, impele-o a nomear o cap. IX “Transição”. Ele faz uma regressão até seu nascimento em poucas frases:

---

<sup>9</sup> Gustave Flaubert (1821-1880), escritor francês, marco inicial do realismo francês, notabilizou-se pela profundidade da análise psicológica de suas personagens e pela crítica às instituições sociais.



*O meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão-pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. (p. 30).*

Ele defende o método narrativo (*é uma coisa indispensável*), ao passo que o quer sem rigor extremo (*é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios*). Por isso, “sem esforço”, ele viaja no tempo, através da narrativa.

As personagens, assim, assumem características psíquicas similares às do narrador. Elas têm a mesma vida fútil, os mesmos assuntos, as mesmas perspectivas existenciais e concepções filosóficas. Ele e seu círculo de relações vivem em uma mesma sociedade, compartilham de uma mesma visão de mundo.

Brás Cubas é narcisista, egoísta, amante do prazer e das riquezas. Ele também é um sujeito que assume diversas características ou tipos sociais, conforme a conveniência e a ocasião. Por exemplo, diante de um escravo, ele é tirânico; diante da agregada velha, ele é desrespeitoso. Sua personalidade é flutuante, mas obcecada pela glória, pelo lucro, pela projeção social, se não fosse como inventor (do emplasto), ao menos como homem longevo (Cap. V). Era também hipocondríaco. Uma miscelânea colocada em um caldeirão, que gerou sua personalidade.

As demais personagens serão citadas e analisadas conforme a necessidade deste ensaio. Aqui, apenas mencionamos uma ou outra que exerceram grande influência sobre o desenvolvimento da personagem principal. Virgília é a amante de Brás Cubas, que sente remorsos, tem medo de trovoadas, apresenta piedade religiosa. Eugênia assume uma representação social mais relevante do que a narrativa de Brás Cubas lhe confere: “Na verdade, Eugênia é a única figura estimável do livro: tem compreensão nítida das relações sociais, gosto de viver e firmeza moral – mas seu papel é pouco mais que uma ponta. É como se o arranjo da narrativa dissesse que no contexto da vida brasileira as melhores qualidades dos pobres serão truncadas e desperdiçadas, o que configura e passa em julgado uma tendência histórica” (Schwarz, 2000, p. 103). Ironicamente, podemos entrever

que uma deficiente física é justamente a única pessoa sem atrofia comportamental.

A noção de tempo no romance difere completamente da do tempo na epopeia. Nesta, o tempo não tem duração: “Os heróis não experimentam o tempo dentro da composição literária. O tempo não tem nenhum domínio sobre a sua transformação ou as suas constâncias interiores” (Lukács, *Teoria do romance*, p. 141). No romance, a subjetividade não tem força “diante do curso inerte e contínuo da duração” (*id.*, *ibid.*, p. 140). Nele, os heróis estão sempre em busca de algo (nas *Memórias*, é um acerto de contas com o passado); por isso, as ações do romance constituem um combate contra o tempo, daí que este se metamorfoseia, assume um significado diferente, conforme mudam as ações.

O tempo enquanto duração só tem valor quando é objetivo, e caracteriza-se basicamente pela contingência, no romance: “Os acontecimentos sucedem-se sem se determinarem necessariamente” (Pouillon, 1974, p. 20). Os acontecimentos fazem parte do domínio psicológico das personagens, mas, entre um acontecimento A e um acontecimento B, há um encadeamento psicológico ou reações psicológicas de uma ou mais personagens que rompe a necessidade, e faz com que o romance não seja um puro relato de fatos. Para o determinismo científico (ou psicologismo, neste caso), se A, então B (A → B). Diferentemente do psicólogo<sup>10</sup>, o romancista pratica um “corte longitudinal” ao longo da vida da personagem, e acompanha a transformação e evolução de um estado psíquico.

O tempo decorrido das *Memórias* começa pelo fim, pela narração da morte da personagem-narrador; depois, retorna aos últimos dias de vida, para esclarecer a causa de sua morte, fazendo alusão a tempos remotos, da origem de sua família; a partir do cap. X, começa a narrar cronologicamente sua vida. O tempo dominante é o

---

<sup>10</sup> Essa distinção é estabelecida por Karl Jaspers (filósofo existencialista alemão), e tomada como base por Jean Pouillon para a distinção entre visão *com* (a consciência pura e simples), visão *por detrás* (conhecimento refletido, distanciado do objeto) e visão *de fora* (a conduta observada exteriormente).

pretérito perfeito, como cabe às memórias, conforme Pouillon, “nas quais o autor procura rever-se a fim de se julgar, justificar-se e polemizar, o que supõe que ele separa-se de si mesmo e se vê por detrás” (*id. ibid.*, p. 45). É justamente isso o que Brás Cubas faz ao longo de suas memórias, relevando os fatos importantes de sua vida, refletindo sobre suas causas e consequências, fazendo ressaltar seu ponto de vista pessoal.

Mas, em se tratando de um autor defunto, temos um problema sobre a natureza do tempo decorrido ao longo da narrativa, que Brás Cubas trata de esclarecer: “*não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da minha vida experimento a sensação correspondente*” (CXXXVIII p. 160).

Espaço e ambiente – Bakhtin, em *O autor e o herói*, estabelece uma distinção entre “horizonte” e “ambiente”. Para ele, a criação verbal não cria uma forma espacial externa, visto que sua matéria não é espacial (como nas artes plásticas); mas seu material, a palavra, não é espacial (é a disposição do texto, estrofes, capítulos, etc.); por isso, o objeto da visão estética possui uma forma espacial interna representada pelas palavras da obra – na pintura, seriam as linhas, cores, etc. Na narrativa que temos em vista, ao contrário das epopeias, a descrição física do herói não é tão importante. O que vem ao caso, mais do que o resto, é que as coisas do mundo exterior são representadas relativamente ao herói; se de dentro do herói, temos seu HORIZONTE; se de fora, temos o AMBIENTE:

As coisas reproduzidas na obra (...) devem ter uma relação consubstancial com o herói, senão ficam fora da obra; em todo caso, essa relação, em seu princípio estético, só é dada de dentro da consciência que o herói tem de sua vida. O corpo exterior, assim como a alma, constitui o centro a partir do qual as coisas e os valores representados na obra se dispõem no espaço. (Bakhtin, 1992, p. 112).

As “coisas” a que Bakhtin se refere são a paisagem verbal, a descrição do ambiente da vida: natureza, cidade, cotidiano etc. Em Machado, com efeito, todo o ambiente é referido ao sujeito. Até mesmo as escadarias de uma igreja são o “lar” de Quincas Borba. Mário de Andrade vai mais longe; diz que Machado “não ‘sentiu’ o Rio de Janeiro, não nos deu o sentimento da cidade, o seu caráter, a sua psicologia, o seu drama irreconciliável e pessoal” (Andrade, 1974, p. 94). Ora, o intento de Machado não é a exterioridade, a caracterização pitoresca do ambiente carioca de sua época. Essa será uma preocupação posterior, na literatura nacional, a partir do Modernismo.

#### **1.4 Dialética ou polifonia?**

A questão mais ampla que podemos discernir, quanto ao sentido das contradições, das vozes das personagens, da estrutura social e política subjacente, etc, é: o que (ou quem) está por trás das vozes das personagens e quem é a figura do narrador? Onde está o autor<sup>11</sup> concreto? Isso redundante, pensamos, na dialética ou na polifonia.

Descrevamos, em linhas gerais, a dialética e a polifonia.

A dialética é, antes de tudo, um método que considera que a realidade como um todo (histórico) é constituída por uma afirmação de um estado de coisas que, a seguir, é negado, para ser finalmente sintetizado em uma concepção que absorve as etapas anteriores. Esse movimento é incessante, infinito, e se constitui o modo como o ser humano é sobretudo “histórico”.

---

<sup>11</sup> Sobre a diferença entre escritor (indivíduo real, histórico, causa eficiente de seus textos) e autor (aquele que produz o texto particular), ver Reis, *O conhecimento da literatura*, p. 54s.

Perceber a constituição dialética da realidade significa, em literatura, não descrever um modo de ser ou uma ética estática na concretude da ação humana e das personagens.

A polifonia, por sua vez, tal como é concebida pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, é uma representação dialógica que cria diferentes vozes de personagens, de tal sorte que uma não se sobrepõe às demais; não é possível o leitor identificar uma voz dominante; daí vem a noção tomada de empréstimo da música, a “polifonia”. As personagens são sempre sujeito, na integridade filosófica do termo, e não mero objeto ou representação de uma ideia a ser combatida pelo autor do texto.

Sob um aspecto, as *Memórias* são a apresentação de um processo **dialético**. Há um sentido da narrativa, que pode ser identificado a partir dos conceitos de ironia, de paródia e outros usos formais do discurso que, contrastado com o momento histórico, esclarecem o leitor acerca de seu sentido – ainda que isso não seja absoluto, pois a obra não se esgota com uma única interpretação.

Algumas expressões, como a religiosa, parecem sempre conter a tensão própria do discurso que quer mostrar a contradição das pessoas e dos sentimentos que as acompanham. Assim, a religião das personagens de Machado é sempre hipócrita, interesseira ou confundida com um temor maior (medo do trovão → potência divina). Essa é uma operação puramente dialética. No texto, é analítica: tudo se passa como se as personagens acreditassem que são verdadeiros fiéis, mas o leitor reconstitui o conjunto de suas falas e apanha em flagrante suas limitações ou as paixões que as envolvem.

Por outro lado, as *Memórias* são também **polifonia**, no sentido apresentado por Bakhtin: as personagens da obra são sujeitos do discurso, e não meramente objeto. Isso significa que elas podem se distanciar da opinião do autor, e mesmo assumir um rumo existencial totalmente independente e até contrário à opinião de quem as imaginou. Muitas das considerações de Bakhtin a respeito da obra de Dostoievski aplicam-se facilmente à de Machado e também às

*Memórias*. Para começar, a própria unidade da obra não advém do esquema clássico de começo, meio e fim, mas a partir de elementos heterogêneos, como a mistura de gêneros (contos, aforismos, ensaios, dissertações, conversa com o leitor, esclarecimentos, lacunas, etc. são apresentados ao longo da obra). Acompanhemos o fio do pensamento do teórico russo:

Eis porque o livro de Jó, as revelações de S. João, os Textos Evangélicos, a Palavra de Simião Novo Teólogo, tudo o que alimenta as páginas dos seus romances e dá o tom a diversos capítulos combina-se de maneira original com o jornal, a anedota, a paródia, a cena de rua, o grotesco e inclusive o panfleto. Lança ousadamente nos seus cadinhos elementos sempre novos, sabendo e crendo que no auge do seu trabalho criativo os fragmentos crus da realidade cotidiana, as sensações das narrativas vulgares e as páginas de inspiração divina dos livros sagrados irão fundir-se e corporificar-se numa nova composição e assumir a marca profunda dos seus estilo e tom pessoais. (Bakhtin, 1997, p. 13).

Muitos desses elementos são encontrados nas *Memórias*. E o significado deles, por mais heterogêneos que sejam, não deve ser confundido com a expressão inferior de Machado no tocante ao romance, por conta de sua verve de contista<sup>12</sup>. Ao invés disso, cabe investigar melhor o grande salto que a sua literatura confere à narrativa longa, no Brasil e quiçá na literatura universal. Machado opera a “alquimia” concordante com essa miscelânea de temas, de recursos formais e de tendências de pensamento.

A polifonia consiste exatamente nisto: um conjunto de vozes (a metáfora musical e o paralelismo com a música são analógicos) ou sistema de ideias é apresentado como totalmente independente das demais vozes ou expressões, e cada uma delas segue seu caminho, representadas por diferentes personagens, ao longo da obra. A polifonia manifesta-se através da sobreposição dessas vozes, que se entrecruzam, mas não se anulam, provocando uma harmonia no interior da obra. Em outras palavras, a verdadeira polifonia ocorre nas

---

<sup>12</sup> Esta é a interpretação de Massaud Moisés, por exemplo.

narrativas se, e somente se, houver interação e interdependência entre as vozes. Não basta o autor criar personagens que expressem campos de ideias totalmente independentes e apresentar suas teses em um romance<sup>13</sup>. É preciso que ocorra a tensão, o choque de ideias, o diálogo autêntico, ao passo que a coerência delas deve permanecer una e íntegra ao longo da narrativa.

Essa ideia já estava presente em Aristóteles: a poética não consiste em unir aleatoriamente ideias e acontecimentos históricos. A obra do poeta (no sentido lato) não está em metrificar ou dar uma forma artificial a um conteúdo (de outro modo, qualquer história poderia ser poética), pois a poética “não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, através do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (Aristóteles, 1997, IX, p. 28). Paul Ricoeur comenta esse ponto: “O possível, o geral, não devem ser buscados alhures, senão na disposição dos fatos, posto que é esse encadeamento que deve ser necessário ou verossímil” e a ação tem primazia sobre os personagens, porque “é a universalização da intriga que universaliza os personagens, mesmo quando eles conservam um nome próprio” (Ricoeur, 1994, I, p. 69). Isso significa que a intriga, a ação ou a representação de acontecimentos no romance, por mais que se refiram a indivíduos particulares e a situações irrepetíveis, é objetiva e verossímil.

A noção de Roman Ingarden acerca da obra de arte literária parece seguir a mesma senda de Bakhtin. Para o filósofo

---

<sup>13</sup> Bakhtin cita alguns exemplos de romances monológicos, que representam uma ideia ou conclusão ideológica: o romance experimental (que generaliza uma ideia); o romance ideológico, como o *Candide*, de Voltaire (ver Bakhtin, *ibid.*, p. 82. Voltaire [François-Marie Arouet, 1694-1778], escritor e filósofo iluminista francês, opunha-se ao otimismo de Leibniz, que afirmava que este é o melhor dos mundos possíveis). Antonio Candido também observa a marca polifônica característica do gênero do romance enquanto tal: “A alegoria é um modo não-ficcional de ver o mundo” (Candido, Timidez do romance, In: *A educação pela noite*, p. 86); nela, a ficção é “um pretexto e um veículo a ser dissolvido quanto antes pelos fluidos da noção e da informação (moralmente condicionada)”. E, criticando o idealismo, tal como Bakhtin, ele afirma que o importante, nesse caso, é a “ideia abstrata ou o princípio ético, integrantes do sistema ideológico de um dado tempo”. A alegoria atrela o romance unicamente ao seu momento histórico. Poucos são as exceções a essa regra, como as *Viagens de Gulliver* (de Swift, escritor inglês do séc. XVIII).

polonês, a obra literária contém diversas camadas inconfundíveis, mas que são lidas como se fossem um conjunto único, homogêneo:

A estrutura específica da obra literária reside, a nosso ver, no facto de ser uma *produção constituída por vários estratos heterogêneos*. Os estratos singulares distinguem-se entre si: primeiro, pelo respectivo *material* característico, de cujas particularidades resultam qualidades especiais de cada estrato; segundo, pela função que desempenha cada um deles, quer em relação aos outros estratos, quer à estruturação de toda a obra. (...)

A diferença do material e dos papéis (ou funções) dos estratos singulares é, ao mesmo tempo, a razão por que a obra na sua totalidade não é um produto monótono mas possui carácter polifônico essencial. (Ingarden, 1973, p. 45).

A distinção de estratos dentro da obra literária não quebra sua unidade, pois os estratos estão todos conectados em uma rede de relações fônico-linguísticas, esquemática e de significação. Há organicidade, portanto, dentro da obra de arte literária. Ressalte-se o final da citação, que coincide com a concepção de Bakhtin (a *polifonia*), em vista da mesma linha teórica do pensador russo e do polonês, a Fenomenologia, embora eles tenham feito investigações separadas. No entanto, a referência de Ingarden é à qualidade estética da obra, que é de base linguística, enquanto que a de Bakhtin é em relação à realidade e à objetividade do discurso da narrativa e às vozes das personagens.

Vejamos o funcionamento desse mecanismo. Nas *Memórias*, percebe-se uma série de planos ideais, apresentados pelo narrador: o niilismo, o fatalismo, a religião das aparências, o racionalismo, o mito etc. Ao longo da obra, conforme a conveniência, o narrador vai desafiando cada uma dessas correntes de pensamento, sem que possamos determinar qual delas corresponde à do autor da obra. É isso que garante a objetividade da obra. As personagens principais também assumem uma ideia e são coerentes com ela até mesmo em suas incoerências.



O que há de polifônico na obra de Machado, e nas *Memórias*, em particular, é a ausência de uma ideia motriz defendida pelo autor real, que seria representada ou desenvolvida por uma ou mais personagens. Ao invés disso, Machado apresenta-nos as diversas vozes possíveis da realidade brasileira (a partir do centro do país, da capital do Império), e lhes assegura livre curso ao longo da narrativa. No caso das *Memórias*, nada obsta ao personagem-narrador seguir o fio de sua loucura<sup>14</sup> ou sua visão negativa da vida até o limite além-morte. E não aparece nenhuma voz “solo” que cubra todas as outras, para orientar o leitor e lhe dizer “Esta é a verdade!” ou “Este é o caminho a ser seguido!” Isso é polifonia, em suma.

Outra característica marcante da polifonia é a dialogicidade. “O romance polifônico é inteiramente dialógico” (Bakhtin, 1997, p. 42). O diálogo não é uma simples afirmação de uma personagem, para receber resposta de outra, numa alternância discursiva. Mais do que isso, a essência do diálogo está na origem das próprias afirmações, que já constituem uma resposta ou reação a um aspecto da realidade que se transformou em linguagem. “Onde começa a consciência começa o diálogo.” (*id.*) O mérito de Dostoiévski<sup>15</sup>, na visão de Bakhtin, é o de transformar todas as questões humanas em diálogo. E diálogo supõe luta contra tudo o que nega a humanidade – no sentido geral, isto é, em oposição à máquina, aos animais e à natureza em geral. Em Dostoiévski, a luta contra o fisiologismo e Claude Bernard; em Machado, a luta contra a subjetividade romântica, contra a pseudo-modernidade, a sociedade escravista, o positivismo etc. Por trás da ironia e da paródia, está o diálogo com o seu tempo.

Por outro viés, nas narrativas não dialógicas, as personagens aparecem como autocratas, comunistas, místicas etc.; ora, cada uma

---

<sup>14</sup> A estratégia de Erasmo de Roterdã, no seu *Encomium*, é similar: “Só se costuma defender a verdade quando não se é atingido por ela; ora, só aos loucos os deuses concedem o privilégio de censurar e moralizar sem ofender a ninguém.” (Erasmo, 1972, p. 65. Erasmo, 1465?-1536, escritor e filósofo, estudou grego com o propósito de renovar a hermenêutica bíblica. É o autor de *Elogio da loucura, Moriae Encomium, Id est Stulticiae Laudatio*, publicada em 1508.)

<sup>15</sup> Fiodor Dostoiévski (1821-1881), escritor russo, autor das obras mais magistrais da literatura universal, como *Os irmãos Karamazov, Crime e castigo, O idiota e Os demônios*.

delas segue um caminho, um fio explicativo e ideal, sem entrar em contato com as demais. Elas pensam que dialogam, no entanto apenas expõem seu ponto de vista, buscam a conversão, a persuasão, entre outros objetivos. Quando há polifonia ou dialogicidade, a visão de mundo do autor é a mais ampla possível, e ele compreende as razões (por mais absurdas que sejam, como as de Brás Cubas) que levam uma personagem a pensar e a agir de determinada forma. O autor permanece coerente nesse processo criativo, unindo diferentes planos de ideias e tipos humanos, fazendo com que eles se entrecruzem. Por mais que o autor se identifique com uma dessas linhas de raciocínio e de mundividência, ele não a trará para o primeiro plano do romance.

A aplicação da polifonia ao romance é criação de Dostoiévski, conforme Bakhtin. O romancista russo possuía uma capacidade extraordinária de transformar em diálogo, em vozes que se entrecruzam, os diálogos vivos de seu momento histórico. Mesmo em seus escritos teóricos, nos seus artigos, ele jamais busca uma ideia monológica, ou seja, uma síntese ou fusão das diferentes vozes e pontos de vista. Isso o distancia o máximo que se pode imaginar dos escritores clássicos, que cristalizavam seus pensamentos e ideias em fórmulas, aforismos, máximas etc. Por exemplo, Pascal: “L’homme n’est qu’un roseau, mais c’est un roseau pensant.”<sup>16</sup> Nos escritores românticos, também encontramos ideias límpidas e com caráter de aforismos – em Rousseau, por exemplo. Em Dostoiévski, até mesmo o que parece ser a expressão de uma verdade, portanto universal e impessoal, é dialógico. Um exemplo que nos ocorre vem dos Irmãos Karamazov: “Se Deus não existe, tudo é permitido”<sup>17</sup>. Num primeiro

---

<sup>16</sup> Blaise Pascal (1623-1662), pensador que serve de contraponto ao racionalismo cartesiano, é autor dos *Pensamentos* em defesa da fé cristã e do espírito de fineza. Tradução livre: “O homem não é senão um caniço, mas é um caniço pensante”.

<sup>17</sup> “Havia um velho pecador no século XVIII que disse: ‘Si Dieu n’existait pas, il faudrait l’inventer’ (...) o que é espantoso não é que Deus exista realmente, mas que essa ideia da necessidade de Deus tenha vindo ao espírito de um animal feroz e mau como o homem.” (Dostoiévski, *Os irmãos Karamazov*, p. 173). O diabo disse: “Meu sonho é encarnar-me, mas definitivamente, em algum comerciante obeso e partilhar de todas as suas crenças. Meu ideal é ir à Igreja e lá acender uma vela de todo o coração, palavra!” (p. 419) Pode-se saber qual o limite entre crença e ateísmo, entre a ideia no espírito humano e seu significado prático?

momento, parece ser a expressão de uma tese ateísta. Mas uma análise mais precisa nos revela o cruzamento de outras vozes: o hedonista/epicurista ressoa aqui, através da vontade que só quer a fruição existencial. O egoísta, o empirista, o pragmático, o voluntarista etc. deixam seu eco nesta sentença polifônica.

Em Machado, também não há nenhuma ideia límpida, nem de solução de problemas humanos, nem de sociais. Quando alguma tese é apresentada, ela não é monológica, mas, em vista mesmo da ironia onipresente, mais de uma voz se faz presente. Isso é marcante nas máximas de Brás Cubas, do cap. CXIX:

- 1) *Suporta-se com paciência a cólica do próximo.*
- 2) *Matamos o tempo; o tempo nos enterra.*
- 3) *Um cocheiro filósofo costumava dizer que o gosto da carruagem seria diminuto, se todos andassem de carruagem.*
- 4) *Crê em ti; mas nem sempre duvide dos outros.*
- 5) *Não se compreende que um botocudo fure o beijo para enfeitá-lo com um pedaço de pau. Esta reflexão é de um joalheiro.*
- 6) *Não se irrites se te pagarem mal um benefício: antes cair das nuvens, que de um terceiro andar.* (p. 146 – numeração minha)

Que valor têm essas sentenças, no sentido clássico, isto é, quanto à verdade? Nenhum! São pura tolice ou loucura, se lidas como “verdades monológicas”. Ora, a ironia torna esses aforismo ambíguos, portanto com ressonância de mais de uma voz. Por exemplo, a máxima número 5: ali estão presentes o interesse do joalheiro; a simpatia de Brás Cubas pelos que defendem seu *status quo*; a ignorância antropológica e incompreensão de que, assim como os botocudos furam seus beijos, o joalheiro vende brincos para pessoas que furam suas orelhas; as teorias racistas daquele momento histórico (de colonialismo europeu), que julgavam os europeus superiores racialmente; a onipresença da arte e do símbolo em todas as sociedades. A interpretação das demais sentenças do “filósofo” segue o mesmo princípio.

## 2 O INDIVÍDUO E AS PAIXÕES

Passemos a considerar as categorias atinentes à antropologia inerente à obra aqui dissecada.

O narrador utiliza inúmeras vezes ao longo das *Memórias* a palavra “paixão”. A semântica dessa noção, do lat. *passio*, deve ser entendida no sentido mais lato possível, desde as simples tendências individuais aos grandes desejos e aspirações humanas. As mais significativas para este estudo são o amor, o lucro, a glória e a moralidade.

### 2.1 O amor

Tomando-se como ponto de partida o estilo literário (realista) assumido por Machado, cabe a interrogação acerca dos motivos que o conduzem a se mostrar tão crítico em relação ao amor. Por que ele é ilusório? Por que é uma extensão de sentimentos burgueses cultivados por uma sociedade com interesse na alienação? Por que o ser humano, em quaisquer situações, sempre agirá por interesse pessoal? Todas essas hipóteses podem ser analisadas sob a ótica filosófico-literária, mas duas delas parecem ser mais importantes: a crítica ao sentimentalismo romântico e o desvendar da consciência humana, que age motivado por algum objeto e com os olhos na imagem social. Não esqueçamos que a juventude de Brás Cubas recebeu todo o impacto do movimento romântico, seja no Brasil, seja em Portugal.

Talvez o momento que mais Brás Cubas temeu o amor (“o

*terror de vir a amá-la deveras, e desposá-la*”, p. 67) foi diante de Eugênia, a filha de Dona Eusébia. Por isso, mesmo depois de morto ele teve que se valer de expedientes diversos para rechaçar de sua consciência a breve relação sentimental com a moça. Era bonita, ele o confessa, mas coxa. O clímax desse conflito íntimo ocorre no Cap. XXXIII, com uma série de questões que o defunto-autor põe para si mesmo, sintetizadas por um misto de remorso ou de dúvida atroz: “*Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita?*” (p. 65).

Mas a força máxima do preconceito ocorre com o símbolo que ele associa a Eugênia: “*A flor da moita*” (XXX, p. 62; CLVIII, p. 175) é uma imagem romântica, cujo significado remete à igualdade entre as pessoas, e que os nobres não são superiores ao homem comum, nem por graça de Deus nem por suas virtudes morais.

A origem medieval dessa concepção remonta à poesia cortesã da Provença e ao petrarquismo. Na Modernidade, começa com Rousseau, em *A nova Heloísa* (1761), romance epistolar que apresenta o amor sob sua forma mais pura e reluzente, integrado à natureza, à bondade natural do ser humano, que, em sua espontaneidade, reflete as luzes do ato criador de Deus. “Sobre as altas montanhas, onde o ar é puro e sutil, sentimos em nós a respiração mais fácil, o corpo mais leve, maior serenidade de espírito; os prazeres lá são menos ardentes, as paixões mais moderadas (...) à medida que nos aproximamos das regiões etéreas, a alma adquire alguma coisa de sua inalterável pureza.” (Rousseau, 1994, p. 83).

Dentre as inúmeras imagens retiradas do ambiente bucólico, a “flor” é o mérito, o brilho e dignidade também das coisas simples. Em Machado, ela assume um significado contrário, anti-romântico, no episódio das relações de Brás Cubas e de Eugênia. A referência à “moita” é a condição do nascimento de Eugênia, fora do casamento (concebida “atrás da moita”, por assim dizer). Não poderia haver nenhuma redenção nem superação de obstáculos sociais e preconceitos neste contexto.

Marcela, por seu turno, levou Brás ao arrebatamento, desde a primeira vez que ele a viu. A força de sua sedução não estava na inocência (“*não possuía a inocência rústica*”) nem em ares românticos.

Ao invés disso, “*alguma coisa que nunca achara nas mulheres puras*” (*ibid.*) é que perfaz sua beleza e atração.

Que o amor, assim como Brás o concebe, envolve uma relação de poder, resta claro pela metáfora que sintetiza o período de sua relação com ela: “*Teve duas fases a nossa paixão, ou ligação, ou qualquer outro nome, que eu de nomes não curo; teve a fase consular e a fase imperial*” (XV, p. 41). Brás queria tornar-se “césar”, reinar sobre o coração de Marcela. E recorreu aos mesmos expedientes utilizados pelos políticos na conquista do poder: concentração do poder (rechaçou Xavier) e utilização do suborno, de presentes e gastos sem medida. Quem estabeleceu essas coordenadas foi ele, o rapaz mimado a quem ninguém poderia negar nada. Isso confundiu a moça, que se sentia repelida (“*em verdade, você quer brigar comigo... Pois isto é coisa que se faça... um presente tão caro...*”, p. 42) e atraída, diante das joias e dobras de ouro que o rapaz lhe levava.

Brás quis ser imperador e acabou tiranizado por Marcela. Essa fórmula, que resume seu amor, é paralela a qualquer outra representação de relações humanas, familiares, sociais. E, de mais a mais, o próprio Brás Cubas intensificou as outras paixões de Marcela, que, uma vez acesas, apagavam a afeição dela em relação a ele. O narrador é o culpado, então.

Por que Marcela o amou “*durante quinze meses [TEMPO] e onze contos de réis [DINHEIRO]*” (p. 44) ? Porque Brás ACREDITOU que Marcela pudesse amá-lo assim, gratuitamente, ingenuamente. Aqui reside uma feroz crítica ao amor romântico, naquele sentido mais ingênuo, que leva, por exemplo, uma moça pobre a acreditar que virá um príncipe encantado e se casará com ela. Machado desfere aqui um duro golpe contra quem, afinal? Contra o amor enquanto essência platônica? Não, porque este é elevado, transcendente e inatingível. Contra o amor empírico, egoísta, mas que faz o homem depositar suas energias vitais sobre um objeto ou outra pessoa? Não, porque esse continua existindo, sendo ILUSÓRIO OU NÃO. Em outras palavras, conforme o esquema abaixo

*Marcela* ----- amaria Brás ou outro qualquer (Xavier, tísico!), que  
soubesse amá-la  
----- aproveita-se da ingenuidade de Brás ou outro

qualquer, para satisfazer sua paixão pelas joias e assim poder amar (do modo como ela concebe esse sentimento) outra pessoa  
----- será vítima dessa força, quando se casar com um homem que fará uso de seus bens.

Antes de Brás, Marcela “*amara deveras*” o alferes Duarte. Este não dispunha de dinheiro para lhe presentear tudo quanto quisesse. Ela era sensível, em relação a ele, de modo que só aceitava “*os mimos de escasso preço*”.

Não está errado o poeta, quando diz: “João amava Teresa que amava Raimundo / que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili / que não amava ninguém” (Drummond, 2002, p. 26).

Ou então Balzac<sup>18</sup>, que, em *Le père Goriot*, mostra um velho e bondoso pai que devota todas as suas forças, sentimentos e recursos no amor pelas filhas, para as quais os objetos de amor são outros: o dinheiro e a vida social. No entanto, elas têm algo em comum: a aversão pelo pai, que tanto as ama. No leito de morte, ele compreende o erro de seu amor incondicional. Brás Cubas, por sua vez, só esquece Marcela quando uma paixão maior toma conta de seu espírito: a luta pela glória e pelo triunfo na opinião dos outros, quando desembarca em Portugal. São as paixões analisadas a seguir.

## 2.2 O lucro e a glória

Os grandes motores da vida desregrada de Brás Cubas foram o lucro e glória. Isso se tornou patente na sua consciência, quando ele sepultou o sentimento do amor, que na verdade era uma espécie de poder, portanto também ligado à glória, para a sua consciência. Em Coimbra, ele vislumbra um “*Grande futuro*”, qualquer que fosse sua função, “*uma vez que fosse um cargo, uma preeminência, uma grande reputação, uma posição superior*”. (XX, p. 50) A busca do lucro e da

---

<sup>18</sup> Honoré de Balzac (1799-1850), mestre da arte da narrativa, escreveu a Comédia Humana, conjunto de romances que retrata o estudo dos costumes, cenas da vida parisiense, da província etc., estabelecendo um retrato dos tipos sociais e das motivações humanas na primeira metade do século XIX.

glória excluem as atividades artesanais e afirmam a sociedade aristocrática brasileira. Quem não possuísse uma eminência qualquer, nem que fosse um mero título, não tinha nenhum valor social. É dentro dessa escala que Brás almeja o vértice da pirâmide social, pois, nesse contexto sociopolítico, é como se a base não existisse. Nesse sentido, importa olhar sempre para o topo e conquistar uma posição de proeminência para ser agraciado por favores, reconhecimento público e fixidez social. A estratégia é delineada pelo pai de Brás: “*Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens*” (XXVII, p. 60). A aparência vale mais que a virtude moral autêntica.

Que implicações têm esse espírito de ardor pela glória, sem relevar o espírito humano? Sobre isso, Brás propõe um dilema ao leitor, no cap. II:

*Um tio meu, cômego de prebenda inteira, costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna. Ao que retorquia outro tio, oficial de um dos antigos terços de infantaria, que o amor da glória era a coisa mais verdadeiramente humana que há no homem, e consequentemente, a sua mais genuína feição. (p. 19)*

Qual a solução do dilema? Brás simplesmente joga-o nas mãos do leitor e passa para outro assunto. Poder-se-ia dizer que ele quer atormentar o leitor, que, ao contrário dele, ainda vive, com questões de natureza metafísica, ou chocá-lo com questões sem resposta. Ora, dentro do contexto histórico de espírito europeu, essa era a grande questão: deve-se optar pelo ponto de vista do tempo ou da eternidade? Do homem ou de Deus? Na Antiguidade, os gregos e os romanos optaram pelo homem, que, no dizer de Protágoras, “é a medida de todas as coisas”. Com efeito, os sofistas, os poetas que antropomorfizaram os deuses e os filósofos, mesmo os transcendentalistas, todos eles tinham em comum a medida humana de todas as coisas. Na Idade Média, não havia dilema: o ponto de vista da Eternidade é o único que deve ser levado em conta. Agora, no séc. XIX, a crise da Modernidade lança com toda a força sobre o homem a decisão que só causara hesitação nos séculos anteriores: o homem



ou Deus? A crença ou as paixões humanas? Brás não responde: ele simplesmente traz para a consciência (do leitor) esta questão espinhosa. Por outro lado, a obra como um todo mostra que ele fez sua opção desde a infância, graças a forças psíquicas e sociais, malgrado seu. Ademais, o texto acima citado mostra três reforços linguísticos em favor do homem: o superlativo *mais*, o advérbio *verdadeiramente* e a redundância *que há no homem*.

## 2.3 A moral

Se o leitor de *Brás Cubas* for moralista, e tiver como prioridade moral a busca do amor, da verdade e da justiça, além da sinceridade e pureza, ficará chocado com todas as coisas que Brás nos apresenta sobre seu caráter e sobre sua visão de mundo. Depois de morto, ele não tem razão para esconder suas verdadeiras intenções e o arcabouço de sua formação moral e dos princípios norteadores de sua formação.

*Decorei [...] só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. [...] Embolsei três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. [...] Colhi de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação.* (XXIV, p. 55)

O que importa, como resta claro, é a aparência de saber, de decência, de justiça e tudo o mais que a sociedade imperial valorizava. Entre o espírito e a letra, ele, reflexo de uma sociedade, escolheu sem pestanejar a letra. Essa formulação ressalta o caráter duradouro da obra machadiana, pois revela o âmago do triunfo social em sociedades aristocráticas ou governadas pela mera aparência das coisas.

Brás Cubas confirma isso explicitamente no Cap. CXXVII: “*Não é a letra que mata; a letra dá vida; o espírito é que é objeto de controvérsia, de dúvida, de interpretação, e conseqüentemente de luta e de morte*” (p. 153). É interessante esse seu argumento, porque trabalha com dois conceitos de espírito simultaneamente: 1) o espírito no sentido de intelecto ou de faculdade humana capaz de compreender o que há por trás de um texto, de uma doutrina ou da

polissemia de uma palavra; 2) o espírito enquanto realidade metafísica, imaterial, a alma eterna. Com essa falácia, ele exclui completamente a possibilidade tanto da vida espiritual quanto da compreensão humana que vai além das aparências e das formalidades. Aliás, este é o título do capítulo da citação acima – *Formalidades* –, o que é bastante significativo para este estudo, que visa a esclarecer os elementos que marcam o estilo realista, e não naturalista, de Machado. Mais flagrante ainda é a contradição com o parágrafo inicial do capítulo, porque ali ele AFIRMA categoricamente a existência do “espírito”, em oposição à “letra”:

*Grande coisa é haver recebido do céu uma partícula de sabedoria, o dom de achar as relações das coisas, a faculdade de as comparar e o talento de concluir! **Eu** tive essa distinção psíquica; eu a agradeço agora do fundo do meu sepulcro.* (p. 152; grifo meu)

Com essa contradição, o peso da responsabilidade da busca do espírito (no sentido de sabedoria, compreensão, etc.) recai sobre o leitor mais uma vez. É a estética realista operando sobre a conscientização das pessoas acerca da natureza social dos problemas humanos. Sem desprezar o elemento cômico, pois comumente as pessoas agradecem do fundo do coração.

Cada sociedade estabelece uma gama de valores que o indivíduo deve seguir ou fingir que os segue, se quiser ser aceito por ela. Geralmente, são valores espirituais, salvo em casos de período bélico. Nos dias atuais, em que o “voluntariado” e o “amor pelas crianças” estão em voga, é preciso reunir forças para gerar um distanciamento crítico em relação à ideologia onipresente no país, e entender como funciona o comportamento humano. Ou seja, é preciso entender – com ou sem *Brás Cubas* – que o homem não é exatamente aquilo que ele quer ser; ou que aparenta ser; ou quer fazer que os outros creiam que ele é.

Isso significa que, essencialmente bom ou mau – isso não importa para a literatura –, o homem sempre precisa aplacar o sentimento de culpa por algo que ele considera intimamente errado, mas que não deixa de fazer. Vejamos o caso do adultério de Brás com

Virgília. A personagem-narradora diz para si mesma “*É minha!*” (LI, p. 82), referindo-se a Virgília, enquanto dança com ela, e a uma moeda de meia dobra, que achara na rua, pouco depois. Para não refrear seu impulso adúlterino, ele resolve sentir escrúpulos por conta da moeda encontrada; envia uma carta ao chefe de polícia, para que tudo seja feito para restituir a moeda ao seu dono: “*A restituição da meia dobra foi uma janela que se abriu para o outro lado da moral*” (*id.*), isto é, seu gesto (aparentemente) gratuito serviu como uma luva para desviá-lo da reflexão sobre seu relacionamento impróprio com Virgília<sup>19</sup>.

Enquadro o episódio de Prudêncio, o escravo liberto que se torna opressor, neste tópico sobre a moral. Também poderia ser sobre a psicologia. Com efeito, Prudêncio, enquanto era escravo da família de Brás Cubas, sofria da indignidade própria de sua condição, e confirmava a concepção aristotélica de que o escravo é “uma coisa que fala” (Aristóteles, *A política*)<sup>20</sup>. Tanto é que Brás menino montava em cima dele e, aos seus protestos, dizia “*Cala a boca, besta!*” (XI, p. 33) Essa expressão inculca n’alma do negro, que não tinha como protestar nem mostrar sua indignação, sem correr o risco de ser espancado até a morte. A fortuna, porém, gira sua roda e, um dia, ele é libertado. Mas ele não formou nenhuma convicção libertária de sair em defesa de seus camaradas que ainda permanecem escravos ou mesmo de se importar com condição geral dos negros no país. Nada mais verossímil do que Prudêncio, liberto, tome um escravo para si, e o chicoteie publicamente. Aos rogos de seu escravo, repete o velho refrão: “*Cala a boca, besta!*” (LXVIII, p. 100). Ao invés de desembocar

---

<sup>19</sup> Um argumento tortuoso como esse aparece no Cap. LXXVI, quando o narrador conta como Dona Plácida foi favorecida pelo amor adúltero dele com Virgília, e agora estava protegida da mendicidade: “*O vício é muitas vezes o estrume da virtude*” (p. 107). A fórmula é cômica, porém digna dos escritores clássicos.

<sup>20</sup> Aristóteles (384-322 a.C.) é considerado o maior sábio da Antiguidade, pois sua filosofia abrange todos os campos do conhecimento humano e serviu de referencial teórico para as ciências até o início da Idade Moderna. Para Aristóteles, o homem é um “animal político”, pois é na polis (cidade-Estado) que ele encontra sua verdadeira realização. Ora, em sua *Política*, ele confirma o dogma do mundo antigo, de que o escravo é apenas uma coisa, pois a escravidão é uma instituição inquestionável, que está atrelada à consequência “natural” das guerras: o destino dos perdedores é a morte ou a escravidão.

em uma consciência moral ou ao menos mostrar-se solidário com os escravos, ele se vinga da humilhação outrora sofrida; não conseguiu superá-la. Chicotear seu escravo “*era um modo que Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas. [...] com alto juro*” (p. 101). Machado poupa o leitor de refletir sobre a relação entre os dois episódios. Com isso, mostra sua argúcia de fino psicólogo, ao mesmo tempo em que desvela também a psicologia coletiva, de trabalhadores, de arrivistas, de pessoas socialmente humilhadas que, quando conquistam algum poder sobre os outros, mostram-se tanto ou mais tiranas do que aquelas que um dia as fizeram sofrer. Por esta razão, hoje mais do que naquela época, um número considerável de pessoas recebe a oportunidade de galgar socialmente: eles são mais confiáveis para vigiar, punir e se vingar dos maus tratos sofridos em outra época de sua vida. O mesmo se pode dizer da função da mulher oprimida daquela época, a quem cabia o papel principal de incutir a índole de subserviência às filhas, e introjetar-lhes as ideias machistas. E assim por diante.

A ligação entre os dois episódios deixa bem clara a visão de Machado, por trás do narrador, na perspectiva da interpretação dialética. Ele tem consciência de como funciona o espírito humano; que a violência e a opressão não geram automaticamente uma consciência de classe ou solidariedade humana.<sup>21</sup> Prudêncio enfeixou suas experiências passadas, recalcou-as, no dizer psicanalítico, e as manifestou quando surgiu o momento oportuno. E a presença dessa situação na prosa de Machado é bem significativa, tanto nesse caso de um problema social, como acerca do amor e da práxis em geral. A linguagem do escritor é irônica e sarcástica, atingindo a todos com seu veneno: aos que se declaram humanitários e mostram piedade em relação ao negro; aos hipócritas, que falam em libertação e justiça social, desde que isso não mexa em seus interesses; aos que acreditam na formação moral do ser humano a partir de simples palavras ou de uma formação abstrata. O imperativo “Sê bom, sê justo, sê honesto...” não exerce nenhum efeito sobre as pessoas. Isso é

---

<sup>21</sup> Schwarz vê ainda uma ligação deste episódio com o do louco Gervásio. O que ele diz não tem sentido, a não ser ligando suas palavras ao ocorrido anteriormente. Ver p. 113s.

realismo puro, expresso magistralmente por Machado. Não é novidade, do ponto de vista filosófico. O filósofo escocês David Hume fez uma análise das paixões humanas em seu *Treatise of Human Nature*, deixando bem claro como se constituem as paixões que conduzem ao mal, ou melhor, àquilo que julgamos como mal<sup>22</sup>. Kant, Espinosa e outros também compreenderam plenamente que o bem e o mal não vêm de forças diabólicas, mas são gerados no homem concreto, a partir de suas experiências concretas.

Nessa mesma esteira, deve-se observar que na prosa realista machadiana não existe nenhum propósito moralista, nem de identificação do bem nem de extirpação do mal. Segundo Bosi, em referência a esse aspecto,

O mal é explicável, logo passível de juízos atenuantes sempre que é tido por *mal necessário*, fórmula que já virou lugar-comum no jargão do conformismo ilustrado. Que fazer, se as coisas são assim e se os homens precisam agir assim para sobreviver? (Bosi, 2003, p. 18).

É nesse âmbito da necessidade, da luta pela sobrevivência, da utilização de meios patriarcais mesclados com liberais que agem as personagens, e também a voz do narrador se imiscui a partir de sua fina ironia. Em outras palavras, se há contestação social, política e moral na voz do narrador, esta é feita pela transparência das contradições, pela mistura do conteúdo espiritual com o material, pela via negativa do absurdo – isso tudo caso tomássemos a sério o que diz o narrador-personagem. De qualquer forma, não há defesa de valores morais de quaisquer espécies, no plano/pano de fundo da narrativa.

Há, sim, cinismo. O autor-defunto tenta justificar seu próprio comportamento e de sua classe social. Também defende sua família. Por exemplo, no cap. III ele vem em socorro de seu pai, a respeito da

---

<sup>22</sup> Para o sistema de Hume, pouco importa que os vícios e as virtudes venham da natureza humana ou da educação, porque em ambos os casos é produzido um prazer ou dor real. A virtude “excita o orgulho” e o vício produz humildade. Com isso, ele contraria o cristianismo e se aproxima de Espinosa. “O orgulho é uma impressão agradável que surge na mente quando a visão (*view*) de nossa virtude, beleza, riqueza ou poder torna-nos satisfeitos conosco mesmos” (HUME, *Treatise of Human Nature*, II, 1.7).

origem (nobre) falsa de seu nome Cubas: “*Quem não é um pouco pachola nesse mundo?*” (p. 20) O argumento é o mais irracional de todos: “Se todos fazem, por que eu não posso fazê-lo?” É assim que são justificadas todas as atitudes humanas na economia desta obra machadiana. Isto é, de acordo com essa concepção, qualquer que seja a ação humana, ela é defensável. Voltaire assume uma postura semelhante, no conto *Le monde comme il va*<sup>23</sup>.

Cite-se o caso da Libéria, com escravos libertos americanos que oprimiam a população nativa: recriaram a escravidão em seu lugar de origem. Uma grande ironia histórica, mas que serve para confirmar o princípio voltairiano da natureza humana.

**A essência é a aparência**, no tocante à moral, à sociedade e à política, para o Machado realista, tanto dos contos como dos romances. Essa concepção remonta a Maquiavel, para o qual “o príncipe não precisa possuir todas as qualidades acima citadas [probidade, fé pública, bondade, etc.], bastando que aparente possuí-las” (Maquiavel, 1996, p. 102). Em outras palavras, a descrição dos fatos políticos, das tramas, acordos e aleivosias obedece a leis próprias, que independem de parâmetros morais, quaisquer que sejam, cristãos ou laicos.

Há elementos da política de Florença e dos estados italianos do séc. XIV e XV que são comparáveis com a atmosfera de corte do Rio de Janeiro, no séc. XIX, exceto a necessidade da guerra. Citemos como exemplos a formação de uma burguesia comercial em conflito com a corte; a corrupção política e a degradação dos costumes. Ora, as condições da sociedade e da política de seus respectivos momentos históricos os induzem ao realismo – pragmático, em Maquiavel; literário, em Machado. Isso se estende a todo o campo da produção espiritual humana, incluindo a moral. É por isso que grande

---

<sup>23</sup> “Tout est relative. Sachez que mon mari est le meilleur ami que j’aie au monde, qu’il n’y a rien que je ne lui sacrifie, hors mon amant.” (VOLTAIRE, 1990, p. 120) / “Si tout n’est pas bien, tout est passable.” (*ibid.*, p. 121. Tradução livre: “Tudo é relativo. Saiba que meu marido é o melhor amigo que eu tenho no mundo, que não há nada que eu não sacrifique por ele, salvo o meu amante. / Se tudo não está bem, tudo é passável.”

parte do discurso maquiaveliano é acerca da moral, de como o príncipe deve agir, sem entrar em atrito com as convicções morais de seu povo. Se as pessoas acreditam que são boas, que os políticos devem ser bons e caridosos, e coisas do gênero, então o príncipe/político deve parecer uma pessoa boa. De que forma, interroga Maquiavel? Castigando o povo, assolando-o e mostrando toda a sua força militar, quando for necessário; quando chegar a hora certa, qualquer atenuação desses males parecerá um bem. Na sociedade imperial brasileira, essa prática é patente na repressão militar aos movimentos populares, principalmente. Na sociedade, isso se evidencia na religião praticada, na bondade aparente e no autoritarismo educacional, doméstico etc.

Se em Maquiavel a descrição das habilidades do príncipe ou de qualquer outro governante pressupõem a arbitrariedade e virtudes dissimuladas, em Machado a descrição da sociedade ou narrativa da sequência de fios de ações humanas que a tecem exige que se mostre o próprio arcabouço dessa teia social, formada de ambição, traição, inveja, egoísmo e – tanto quanto na política – virtude dissimulada, isto é, que pareça aos olhos do povo como algo genuíno.

É por essa razão que a virtude, além de ser uma paixão como as outras, no contexto da obra machadiana, também é desencadeada por forças sociais. Aqui, antecipamos o tema do próximo capítulo, para ilustrar isso. Virgília, que era amante de Brás Cubas sem sentir escrúpulos nem remorsos, apesar de estar em conflito com a norma vigente, deixa de amar Brás Cubas porque uma outra paixão que a dominava interveio com força maior: *“Imaginei, diz o narrador, que a carta imperial da nomeação [de Lobo Neves] podia atraí-la à virtude, não digo pela virtude em si mesma, mas por gratidão ao marido. Que ela amava cordialmente a nobreza.”* (CI, p. 131) Quando duas paixões entram em conflito, uma delas triunfa sobre a outra. Não quer isso dizer que a pessoa se torna superior moralmente, mas que determinado vício ou, se quisermos, traço de caráter, é abafado por uma paixão mais forte.

Parece-me que, nesse aspecto, Machado intenta uma anatomia das paixões, como se elas fossem um constituinte

hereditário ou uma característica fisiológica do ser humano, que imobiliza o discernimento intelectual e impele o sujeito a procurar o que mais satisfaz suas inclinações (ou instintos). De qualquer forma, em outros pontos da narrativa, e também aqui, as forças sociais direcionam os aspectos naturais. A ação instintiva em momento algum é dissociada dos constituintes sociais.





# 3 AS FORÇAS SOCIAIS

## 3.1 Relação indivíduo e sociedade: a família e o casamento

A figura feminina da sociedade tradicional brasileira recebe todo o peso moral de sacralidade do lar e da célula básica que forma o tecido social. Por essa razão, a principal frente de ataque dos escritores realistas é centrada sobre os valores da família, pois eles acreditavam que, no ato de desmascarar os falsos valores familiares, o modelo social burguês como um todo seria questionado<sup>24</sup>. Nas *Memórias*, a mãe de Brás Cubas é o verdadeiro protótipo da mulher da sociedade do Império Brasileiro. Ela é a âncora da família, pelo lado moral.

*Minha mãe era uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz crédula, sinceramente piedosa – caseira, apesar de bonita, e modesta, apesar de abastada; temente às trovoadas e ao marido. O marido era na Terra o seu deus. (XI, p. 33).*

Note-se o peso irônico da figura retórica que sacraliza as forças naturais (*trovão*) e que é equiparada a uma força social (*marido*).

O foco do narrador é a sua própria pessoa: o menino Brás foi criado com o máximo de licenciosidade, e nisso reside a origem de sua personalidade, sem nenhuma amarra moral ou social. A educação de uma filha seria completamente diferente, como se depreende. Basta observar a mãe de Brás: subserviente, com pouco desenvolvimento

---

<sup>24</sup> “Torpedear o casamento significava, para os realistas, trazer à luz as falhas das instituições que o sustentavam e nele se apoiavam: a Burguesia, como sistema de vida, a Monarquia, como sistema de governo, e a Igreja, como sistema ideológico.” (Moisés, 1985, p. 26).

intelectual, religiosa (nem que fosse na aparência) e com lugar definido na família: uma serva do marido. Brás a via como uma santa. Mas ninguém garante que ela não tenha sido como Virgília, amante de Brás, e que mantivesse ares de santidade diante de seu próprio filho. As contraposições “apesar de” indicam no mínimo a possibilidade de sua mãe ter vivido nos círculos sociais elegantes e ter tido amantes.

Por isso, parece mais conveniente associar o tema do adultério ao estudo sobre família e casamento do que ao amor. Um dos cimentos do sistema social é a maneira como uma sociedade organiza a sexualidade, o papel dos gêneros, o casamento e o cuidado das crianças.<sup>25</sup> Assim, Virgília, presa aos problemas do casamento, do adultério, da doença dos parentes e disputa de herança, assume um papel central no romance de Machado, porque encarna o conflito da mulher na sociedade imperial, além de marcar o realismo social.

A relação de Brás Cubas com Virgília foi, fora do casamento, cheia de paixão<sup>26</sup>: “*Quem diria? De dois grandes namorados, de duas paixões sem freio, nada mais havia ali, vinte anos depois*” (VI, p. 23), reflete o moribundo (ou melhor, o falecido, lembrando seus últimos momentos de vida). Fora do casamento, ela era apaixonada; no casamento, assumira *um ar austero e maternal* (*id.*). A seguir, o texto esclarece o que a sociedade esperava de uma senhora respeitável: Brás responde ao desejo de Virgília voltar a visitá-lo que “*o doente é um solteirão e a casa não tem senhoras*” (p. 24). Ao que ela retorquiu: “*Estou velha! Ninguém mais repara em mim*”.

---

<sup>25</sup> Para Malinowski, “La sexualité [...] est plutôt une force sociologique et culturelle qu’un simple rapport charnel entre deux individus. Mais l’étude scientifique de la question comporte également un vif intérêt pour son noyau biologique. Aussi l’anthropologue doit-il, en donnant une description de l’approche directe, telle qu’elle s’effectue entre deux amants dans les îles de l’Océanie, tenir compte de la forme que leur impriment les traditions, l’obéissance aux lois et la conformité aux coutumes de la tribu.” (*La vie sexuelle des sauvages du nord-ouest de la Mélanésie*, 1930, Introduction.) Tradução livre: “A sexualidade (...) é mais uma força sociológica e cultural do que uma simples relação carnal entre dois indivíduos. Mas, o estudo científico da questão comporta igualmente um vivo interesse por seu núcleo biológico. Assim, o antropólogo deve ter em conta, ao fazer uma descrição da abordagem direta, tal como ela se efetua entre dois amantes nas ilhas da Oceania, a forma que as tradições imprimem a ela, a obediência às leis e a conformidade aos costumes da tribo.”

<sup>26</sup> O narrador traça uma análise detalhada do adultério masculino e feminino no Cap. CXXXI.

O casamento é o contrato que sela os valores privados e os valores coletivos. Quem aspira ao renome e à glória, como Brás Cubas, deve casar-se. “*Todo o homem público deve ser casado*” (XXVIII, p. 60), assevera o velho Brás. Brás, o filho, sujeito ambíguo, é relutante quanto a isso. Ele poderia simplesmente fazer como os outros: salvar as aparências de uma família honesta, ter uma esposa casta e educar seus filhos nesses moldes. Ademais, a continuidade do nome da família, principalmente se for nobre, dá azo ao fortalecimento do brasão e da tradição do nome. No entanto, quis a fortuna, aliada ao seu temperamento extravagante e à sua falta de propósitos, que ele não se casasse.

## 3.2 A produção espiritual

### 3.2.1 Filosofia e ciências

#### ***Filosofia***

Brás Cubas, além de subverter o sentido do pensamento dos filósofos, cita-os a todo o instante, desde os gregos e romanos, até os modernos e contemporâneos. Qualquer máxima, teoria abstrata ou pensamento hermético pode servir-lhe de mote para narrar sua própria história, e, por extensão, a de sua sociedade e época.

Insólita é a sua visão filosófica, que ele pretende original. Vejamos um exemplo: o breve Cap. XLII é intitulado “Que escapou a Aristóteles”. Ali ele dá um exemplo prático do que significa metafísica: “*Dá-se movimento a uma bola, por exemplo; rola esta, encontra outra bola, transmite-lhe o impulso, e eis a segunda bola a rolar como a primeira rolou*” (p. 73). As referências são aos livros da *Física*, de Aristóteles, em que a teoria do “Primeiro Motor Imóvel” é exposta. Para o filósofo estagirita, há um hipotético mas necessário começo do movimento no Universo, um impulso que resulta de um “pensamento puro” ou ato puro, que transmite o movimento a todas as esferas do

Universo e à Terra, condicionando a geração e a corrupção de todas as substâncias. Neste contexto, refere-se não ao movimento celestial e à física em geral, mas à vontade humana, que, na concepção de Schopenhauer, e em oposição a Kant, é sempre determinada, causal, movida por um estímulo ou impulso, como o são as bolas de bilhar. No caso de Brás Cubas, Marcela é “a primeira bola”, que moveu Brás Cubas, que moveu Virgília. O que teria escapado a Aristóteles seria a “solidariedade do aborrecimento humano” (p. 74) ou, em outras palavras, o lado irracional, voluntarista e até auto-destrutivo da sociabilidade humana. Com efeito, a ironia de Brás gerou um novo sentido à metafísica do grego.

De mais a mais, Brás Cubas admira o filósofo Quincas Borba, mas ele próprio se considera um filósofo, ao menos no sentido estoico, de um homem que controla suas paixões e vê tudo com sobriedade e ponderação.

*Importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado. (IV, p. 21).*

Neste ponto, Brás identifica sua condição (de defunto) como o ponto de vista mais perfeito para o filosofar. Algo que os filósofos procuraram ao longo dos séculos, sem jamais entrar em acordo sobre um ponto sequer, ele agora pode estabelecer: qual é a verdadeira condição humana e qual é o sentido para o qual tendem todos os esforços humanos. As antíteses que ele apresenta qualificam o ponto de vista sintético ou de superação que sua filosofia proporcionará ao homem: *austera – brincalhona*: trata de temas graves sem levá-los muito a sério; *não edifica nem destrói*: é o senso comum a respeito da filosofia: “Com a qual ou sem a qual o mundo permanece tal e qual”. É “terra de ninguém”, no dizer de Bertrand Russel. *Não inflama nem regela*: não é puramente racional nem voluntarista, isto é, entre Kant e Schopenhauer, não escolhe nenhum dos dois. Lembra também S. Paulo: “Morno eu vomito”.

Os princípios da filosofia *Humanitas* são expostos em uma carta de Quincas Borba a Brás Cubas:

[O novo sistema de filosofia] *não só explica e descreve a origem e a consumação das coisas, como faz dar um grande passo adiante de Zenon e Sêneca, cujo estoicismo era um verdadeiro brinco de crianças ao pé da minha receita moral. É singularmente espantoso este meu sistema: retifica o espírito humano, suprime a dor, assegura a felicidade, e enche de imensa glória o nosso país.* (XCI, p. 123).

Esses “princípios” dizem muito mais do que parecem, à primeira vista. Superficialmente, eles confirmam o estereótipo do louco pensador (ou pensador louco). A propósito, essa filosofia da loucura, que nas *Memórias* é esplanada teoricamente, em *Quincas Borba* torna-se prática, efetiva, na figura do cão Quincas Borba, ou, se preferirmos, na encarnação do filósofo morto em seu cão e na loucura de seu herdeiro Rubião, que também enlouquece e crê que é o rei da França. Em *Dom Casmurro*, a certeza de Bento (de que foi traído por Capitu) é hipostasiada como o são as certezas filosóficas do sistema de *Humanitas*: são insanidades decorrentes da incompreensão do espírito humano (Bento percebe o “espírito fino” de Capitu, mas não sabe lidar com isso), e então converte suas suspeitas de traição na mais plena certeza.

Em segundo lugar, os princípios acima satirizam os sistemas filosóficos em geral, que se contradizem frontalmente, sem jamais se tocarem quanto ao ponto de partida, método etc. Em terceiro lugar, contêm o cerne do espírito da época de Machado de Assis, o séc. XIX, que amalha tantas esperanças na formação da humanidade, na perfeição social através da ciência e da técnica e na felicidade humana. Quanto a este último ponto, são as correntes hegelianas de direita (que ou justificam o cristianismo na História, ou antropomorfizam a cultura religiosa ocidental) ou de esquerda, que veem no proletariado o estágio final da marcha da História, rumo ao Socialismo.

Na sequência, Borba cita Zenon e Sêneca, dois importantes estoicos grego e romano, respectivamente, porque a Filosofia e a

Literatura ocidental, e particularmente a literatura ibérica desde o Barroco, tomam como ponto central da formação humana e espiritual o estoicismo. Na verdade, isso ocorreu desde o advento dos primeiros cristãos, os padres alexandrinos e orientais, que precisavam de uma justificativa racional de sua fé, e de sobriedade e paciência, enquanto aguardavam a “vinda próxima” do Cristo. Essa orientação – mais prática do que teórica – retorna com força máxima após o Renascimento Humanista. Diante do poder real que se tornava Absoluto, e da tirania e censura, os escritores tomaram como cidadela o estoicismo – Shakespeare e Calderón, por exemplo. No século XIX, o estoicismo é sustentáculo do conformismo diante de forças históricas, do determinismo científico e mesmo hereditário (dos Naturalistas). A doutrina de raízes gregas ganha novos contornos, com as ideias de evolução da espécie e supremacia de certas “raças”. As nações europeias, que começavam a colonizar a África e a Ásia, também afirmavam sua superioridade pela disciplina militar, trabalho e fleuma estoica. Por isso, Quincas Borba fala que o estoicismo antigo é “*brinco de crianças*”, um brinquedo para crianças.

Podemos sistematizar a filosofia de Quincas Borba como qualquer outra do século XIX, de acordo com fases e estágios da humanidade, e também atrelando seu sistema à religião e à ciência. Quincas destrói seus quatro volumes, cujos resquícios foram restituídos abaixo:

### **A Humanitas enquanto Humanitas**

- *A metafísica ou metahumanitas*: o ponto de partida de Humanitas é a tendência humana de buscar o saber – A Humanitas primordial, que fundamenta as outras humanitas é a filosofia de Quincas Borba. Humanitas enquanto Humanitas, ao passo que Aristóteles busca o *Ser enquanto Ser*.

- *A moral e a antropologia* – o homem “*é ao mesmo tempo veículo, cocheiro e passageiro; ele é o próprio Humanitas reduzido.*” (CXVII, p. 144)

- *A religião*: O saber absoluto proporcionado pela Humanitas gera um estado numinoso no homem, em que ele vislumbra um ser

superior a ele, mas que se divide em criaturas divinas, em graus hierárquicos, conforme seu humanitismo. Jesus é um humanitas. Hércules também.

- *Tratado acerca da política*

O efeito da doutrina de Quincas Borba concilia coisas contraditórias: a formação moral (*retifica o espírito humano*), o prazer<sup>27</sup> (*suprime a dor*) e a instauração de um Estado hegeliano ou marxista, onde a sociedade civil permite a plenitude do sujeito (*assegura a felicidade*). Borba amalgama esses elementos espirituais, sensíveis e sociais e o propõe como uma panaceia, pois ele, um brasileiro!, encontra aquilo que a humanidade buscou por tantos milênios. É a paródia do Fim da História, seja filosófico, seja científico.

A filosofia de Borba eleva também a condição dos animais. Arrisco a hipótese de que a dedicatória das Memórias de Brás Cubas ao “*verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver*” é um tributo à Filosofia *Humanitas*, de seu amigo Quincas Borba. Que tem o verme de inferior a ele? Na verdade, até mais dignidade, porque ele jamais chega a crer em coisas ilusórias, na eternidade e na felicidade. O pessimismo de Schopenhauer é encarnado, sem dúvida, na pele de Brás Cubas. À beira da morte, ele ouve com prazer as fofocas de Virgília: “*Eu, prestes a deixar o mundo, sentia um prazer satânico em mofar dele, em persuadir-me que não deixava nada*” (VI, p. 24).

Está também implícita uma sátira aos *ismos* da filosofia do séc. XIX e principalmente à religião da humanidade de Comte. Mas há outros pensadores, como os liberais e marxistas: Proudhon escreveu a *Filosofia da Miséria*, Marx a *Miséria da Filosofia* (isto é, ao Idealismo), Quincas ensina a Brás Cubas a “*filosofia da miséria*” (LIX, p. 91). Para endossar a sátira aos sistemas de pensamento do século XIX, formado de tríades (Hegel: Espírito Subjetivo; Espírito Objetivo; Espírito Absoluto) e estágios (Kierkegaard: estágio estético, ético e religioso;

---

<sup>27</sup> “Disse-me ele [Quincas Borba] que a frugalidade não era necessária para entender o Humanitismo, e menos ainda praticá-lo; que esta filosofia acomodava-se facilmente com os prazeres da vida, inclusive a mesa, o espetáculo e os amores.” (CIX, p. 137) Ou seja, é uma filosofia estoica, equilibrada, mas hedonista ao mesmo tempo: nada mais contraditório.



Comte: Estágio teológico; Estágio metafísico; Estágio positivo), o sistema de Quincas Borba também é formado de três momentos:

*Conta três fases Humanitas: a estática, anterior a toda a criação; a expansiva, começo das coisas; a dispersiva, aparecimento do homem; e contará mais uma, a contrativa, absorção do homem e das coisas. A expansão, iniciando o universo, sugeriu a Humanitas o desejo de o gozar, e daí a dispersão, que não é mais do que a multiplicação personificada da substância original. (CXVII, p. 143).*

Note-se que as “três fases” de *Humanitas* são quatro! Há uma ascensão histórica e determinista em todos esses sistemas, inclusive o de Quincas Borba. Mas a quarta fase – que ele nem computa – seria o declínio de todas as coisas. Nenhum dos sistemas metafísicos da época pensou nisso. E pode-se conjecturar (insisto nesta palavra) que Machado tenha pensado num movimento histórico negativo, contrativo ou involutivo, ao contrário da tendência da época, pelo fato de ele viver numa sociedade escravista, baseada nas aparências e subserviência. O primeiro teórico a explicar o funcionamento da sociedade brasileira, nesses moldes tradicionais e aristocráticos, foi Sérgio Buarque de Holanda, que acaba por confirmar a ideia borbista/machadiana de involução ou estaticidade social:

É possível compreender o bom sucesso do positivismo entre nós e entre outros povos parentes do nosso, como o Chile e o México, justamente por esse repouso que permitem ao espírito as definições irresistíveis e imperativas do sistema de Comte. Para seus adeptos, a grandeza, a importância desse sistema prende-se exatamente à sua capacidade de resistir à fluidez e à mobilidade da vida. É realmente edificante a certeza que punham aqueles homens no triunfo final das novas ideias. (Holanda, 2002, p. 1060).

Além desse espírito progressista, mas intrinsecamente estático, a “religião da humanidade” seria uma consequência ulterior dos princípios positivistas de Comte, que visava a substituir os santos e os dogmas católicos pelas figuras e heróis da História ocidental. Por

isso, nem os positivistas a levam a sério. No entanto, no Brasil essa filosofia e religião germinaram, a ponto de ser doutrina oficial do estado do Rio Grande do Sul, no período borgista; também há ainda hoje um templo positivista em Porto Alegre; a bandeira nacional tem um lema comtiano, a “ordem para o progresso”. As referências ao Humanitismo são, portanto, em grande medida, dirigidas ironicamente a Comte.

Ademais, também podem dizer respeito ao espiritismo, que surgiu pouco depois e em reação ao positivismo. Isto é, ao materialismo positivista contrapõe-se o espiritualismo da doutrina espírita, tendo ambas em comum a metodologia e a pretensão de serem filosóficas, científicas e religiosas. Mas essa referência ao espiritismo é difícil de se estabelecer, pois é difícil saber qual o número de adeptos ao espiritismo teria havido no Brasil, e em que medida ele poderia ter alguma influência sobre a cultura dominante brasileira da época imperial, cuja religião oficial era a católica. Quanto ao candomblé e outras religiões afro-brasileiras, é conhecido o sincretismo desde os primórdios da colonização na costa brasileira. Por isso, as personagens religiosas de Machado são “tementes a Deus e ao trovão”.

Num capítulo tragicômico, a teoria do “frango” digerido por Borba cumpriu sua “missão”:

*Nutriu-se de milho, que foi plantado por um africano, suponhamos, importado de Angola. Nasceu esse africano, cresceu, foi vendido; um navio o trouxe, um navio construído de madeira cortada no mato por dez ou doze homens. [...] Assim, este frango, que eu almocei agora mesmo, é o resultado de uma multidão de esforços e lutas, executados com o único fim de dar mate ao meu apetite.”* (CXVII, p. 145).

O suor do negro africano faz germinar a semente cujo fruto servirá de alimento para os animais que servirão de banquete para os nobres da corte no Rio de Janeiro. E nada mais pode ser contestado. Tudo está bem, portanto! Nada há que reivindicar, nada há que protestar contra a injustiça. Nem a dor existe. Nada se pode fazer contra a guerra e muito menos contra o sistema escravista, ainda que

ele existisse somente no Brasil e no Haiti. É a lógica do absurdo: os fatos são conectados aleatoriamente, na teoria de Borba. Na política nacional, não era diferente. Mas, no eu profundo do autor do texto, a suprema ironia deve conduzir o leitor à percepção da realidade absurda da condição escrava.

Essa miscelânea de elementos só pode ser organizada pelo ato de leitura. Roman Ingarden fala em “espaços de indeterminação” do texto, que são preenchidos pela leitura. Wolfgang Iser, que baseia seu modelo de leitura em Ingarden, também diz que o leitor ou o intérprete “concretiza” o objeto intencional de acordo com diferentes níveis de percepção. Isso significa que a interação entre o leitor e o texto deve resultar em uma negociação do sentido, através da atividade dialógica, de modo que a linguagem funciona para formar o eu: “O ‘eu’ forma o texto e o texto forma o ‘eu’; há uma bifurcação do sujeito.” (Bernard-Donalds, 1994, p. 55).

Assim, ou o leitor passa por cima dessas contradições, ou compreende o espírito do texto, a partir da junção de elementos contraditórios e absurdos. A paródia torna-se evidente, como a de Voltaire, *Candide*, que combate o sistema otimista do “melhor dos mundos possíveis”, de Leibniz, através da personagem Pangloss, que, após sofrer todas as penúrias possíveis, continuava acreditando que ao menos após a morte encontraremos este melhor dos mundos: “Por certo é o novo mundo que é o melhor dos mundos possíveis” (Voltaire, 1990, p. 40). Para reforçar esse sentido do texto, Quincas Borba remata dizendo que Pangloss “*não era tão tolo como o pintou Voltaire*” (p. 145).

Em suma, no contexto das Memórias, Quincas Borba é o “grande sábio” brasileiro, que cria uma filosofia nacional. Ele sabe levar a cabo a síntese da realidade nacional, pois seu sistema de pensamento reúne as contradições (aparentes, segundo ele!) do escravismo, do sofrimento, da miséria do cenário nacional, em meio aos ajustamentos liberais e técnico-científicos buscados pelo Segundo Império.

## **Ciência**

O Emplasto<sup>28</sup> Brás Cubas, que curaria o grande mal da humanidade, era uma espécie de remédio contra a hipocondria. Parece ser uma sátira contra a Medicina, que naquele momento avançava sobre o terreno das Humanidades, através da Psiquiatria e da utilização de remédios químicos para aliviar os males psíquicos. Brás Cubas teria sido o Pai da Psicanálise (que é uma evolução da Psiquiatria), se tivesse recebido crédito das autoridades locais.

Por outro lado, o emplasto contra a hipocondria também pode significar uma aplicação científica de Brás Cubas à noção filosófica de Quincas Borba, do Humanitismo acima referido, que queria extirpar o mal e a dor do mundo. Com o emplasto utilizado como panaceia, o homem seria feliz, ou melhor, não sentiria o mal e a dor como males e dores. E tampouco o próprio Brás Cubas, que também era hipocondríaco.

Ou, ainda, se a hipocondria for associada ao *mal du siècle*, geração romântica em que os sentimentos são levados ao extremo, associando amor e morte, então o emplasto seria também uma crítica ao Romantismo.

Simão Bacamarte, personagem principal de *O Alienista*, também da obra machadiana, leva a cabo aquilo que Brás Cubas não conseguiu: torna-se senhor de uma comunidade inteira, ao se apossar de suas mentes, de sua sanidade e loucura. A “ciência” é, portanto, instrumento de poder, pois não se limita a investigar a natureza e a trazer benefícios para a humanidade. E o braço armado de uma sociedade que se presume positiva são os militares, que intervêm na política e na vida social privada.

### **3.2.2 Religião**

No cap. I das *Memórias*, há uma referência jocosa ao Pentateuco: “*Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco*”

---

<sup>28</sup> O “emplasto” teria sua origem remota no livro de Isaías, cap. 58 (Koch, 2004, p. 38).

(p. 17). Ele intenta distanciar seus escritos dos escritos sagrados, mas acaba por identificá-los; isto é, se há algum ridículo em Brás Cubas narrar sua morte, também o há no Pentateuco bíblico. A própria brevidade com que menciona os temas e livros sagrados já é acintosa. O efeito é similar ao das pessoas que fingem que não lembram o nome de uma pessoa de renome: “Como é mesmo o teu nome?... Ah!”

Quando Brás narra seu delírio (VII), ele reúne imagens míticas e religiosas, lado a lado: o hipopótamo que o conduzia à *origem dos séculos* pareceu-lhe “*descendente do* cavalo de Aquiles [e] *da* asna de Balaão” (p. 25). Sua inquietação ou ao menos curiosidade para saber onde ficava esse lugar misterioso foi interpretada, na narrativa pós-morte, como “*reflexões de um cérebro enfermo*”, expressão que é repetida outra vez ao longo do capítulo mencionado. O leitor ou a leitora crente em Deus sente um alívio toda vez que as imagens do delírio dão um vislumbre, pequeno que seja, de que há anjos ou outros seres que acompanham a jornada humana após o portal da morte. Dante recebeu como guias Virgílio e Beatriz. Brás Cubas vê então uma mulher “*fitando-me uns olhos rutilantes como o sol*” (p. 26) – a Virgem Maria, para o leitor crédulo – que, para frustração deste, apresenta-se numa imagem pagã: “– *Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga*” (p. 26). Já não resta mais dúvida: para Brás, tudo o que há é a natureza, que gera o homem e faz com que ele ame o mundo e ao seu próprio corpo, e quer desesperadamente continuar vivendo, mesmo que sofra. Mas, mesmo nessas circunstâncias, as imagens cristãs continuam aparecendo na voz de Pandora: “*Sim, verme, tu vives. Não receies perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria*” (p. 26).

Pão e vinho, figuras cristãs da ressurreição, convertem-se em elementos da decomposição humana. Então, Brás compreende finalmente que nada mais restará de seu corpo e de sua alma, como lhe assegura Pandora: “*Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada*” (p. 27). E assim segue o delírio, misturando outras imagens cristãs (Jó, os hebreus do cativeiro, a eternidade) e as seculares.

A Igreja, como não poderia deixar de ser, neste quadro apresentado, representa uma força social conservadora. O tio cônego

de Brás Cubas encarna todo o caráter hipócrita e superficial do clero: “*Não era homem que visse a parte substancial da Igreja; via o lado externo, a hierarquia, as preeminências, as sobrepelizes, as circunflexões. [...] Vinha antes da sacristia que do altar*” (XI, p. 34). Intimamente, ele acreditava em Deus, na fé e nos símbolos religiosos. Ou, se preferirmos, acreditava que acreditava, pois só lhe importava o aspecto exterior da fé, a hierarquia, o poder eterno sobre o temporal, os rituais e coisas similares. Algo semelhante ocorre em *Dom Casmurro*, em que a personagem José Dias quer despertar a ambição do menino Bentinho pelas funções ministeriais da Igreja, através de honrarias, indumentária e rituais.

Ademais, do ponto de vista histórico, quanto menos os valores espirituais pudessem mexer com as consciências, tanto melhor. Por exemplo, no tocante aos escravos. Dificilmente poderia haver outro tipo de religiosidade no Império brasileiro. Algo semelhante ocorreu na África colonizada, nessa época: os negros tinham uma alma para ser catequizada, mas seu corpo podia ser escravizado. A consciência humana pouco tinha evoluído desde a época em que foi iniciada a escravidão moderna.

### 3.3 Relações econômicas e a política imperial

A referência ao período da Regência, da década de 1830, é abertamente crítica. “[Damasceno] *saíra do Rio de Janeiro, por desacordo com o Regente, que era um asno, pouco menos asno do que os ministros que serviram com ele*” (XCII, p. 124).

Brás Cubas, por seu turno, queria ser ministro, para saciar a sua ambição e “*paixão do poder [que] é a mais forte de todas*” (CXL, p. 160). Tornou-se deputado, e, para iniciar sua carreira, tomou parte na discussão sobre o orçamento da Justiça, e preparou um discurso da maior relevância, aos seus próprios olhos: “*Aproveitei o ensejo para perguntar modestamente ao ministro se não julgava útil diminuir a barretina na guarda nacional*” (CXXXVII, p. 158s). Brás Cubas encampa, ao seu ver, o teor do discurso político da época. Se a Justiça não discutia questões como a dignidade do povo, a educação pública,

saúde, trabalho e, mais do que a abolição da escravidão, uma maneira de incorporar os (futuros) escravos libertos na sociedade brasileira, então ela deveria se ocupar com questões internas, de aparência, com os “*três quartos de polegada*” da barretina da guarda nacional. Para sua desilusão, Brás não conseguiu ser ministro de Estado (lembramos que os ministros eram escolhidos pelo próprio Imperador), o que lhe frustrou sobremaneira, pela paixão acima descrita. Mas, além da paixão pelo poder, há algo que parece deitar raízes mais profundas na natureza da política, no sentido fenomenológico: o homem político vê o cargo público que ocupa como algo privado, exclusivamente seu, ainda que seja transitório<sup>29</sup>. Brás nem ganhou o cargo, mas o sentimento de perda foi equivalente:

*Conquanto eu estivesse na minha sala, olhando para a minha chácara, sentado na minha cadeira, ouvindo os meus pássaros, ao pé dos meus livros, alumiado pelo meu sol, não chegava a curar-me das saudades daquela outra cadeira, que não era minha.* (CXL, p. 161).

O sentido dos pronomes possessivos vai, gradualmente, passando de um significado de posse real a uso de objetos e ponto de vista ou olhar subjetivo. Por outro lado, a cadeira de ministro ou deputado, isto é, o cargo, não lhe pertenceria, mas implicaria uma posse ou índole tão grande que valeria mais do que qualquer outro sentido possessivo, real ou referencial.

A questão da ascensão social também é nítida nas *Memórias*. Ao traçar sua genealogia (cap. III), Brás mostra que certas profissões são decadentes e mesmo são atreladas à fome e à miséria. “*O fundador de minha família [...] teria morrido na penúria e na obscuridade, se somente exercesse a tanoaria*” (p. 19). Ele então buscou o crescimento social, valendo-se do que estava ao seu alcance; assim, como lavrador ele conseguiu deixar alguma herança ao seu filho.

A contradição no discurso é bem marcante: no início do

---

<sup>29</sup> “Eu não sou ministro; *estou* ministro”, disse certa vez um Ministro brasileiro.

parágrafo, Brás associa a miséria à profissão de tanoeiro (ver acima) e ao final diz que seu antepassado era “*talvez mau tanoeiro*” (*id.*), o que aventa a possibilidade de alguém ter uma condição social melhor nessa profissão. Mas, de maneira geral, as pessoas acostumadas à subserviência não se preocupam muito com o reconhecimento de seu trabalho ou com a falta de perspectivas melhores para si e para seus filhos. Para evitar a frustração, entregam-se à religião ou à esperança de que algo miraculoso aconteça na vida delas, ou então se imaginam possuidores das coisas de seus senhores. É o que Brás Cubas, observando seu criado, chama de “*orgulho da servilidade. A intenção dele é mostrar que não é criado de qualquer*” (CLVI, p. 173). E sua análise vai mais além, observando os demais graus inferiores na escala social: os cocheiros, os criados de hotel, os engraxates; todos eles têm em comum uma motivação e maneira de se comportar de acordo com a pessoa a quem servem.

Voltando ao ascendente de Brás, o sobrenome “Cubas” refere-se à profissão do antepassado. Nada mais popular e plebeu. A ascensão social exige uma origem mais nobre, mais aristocrática. Como sua família não comprou nenhum título nobiliárquico – como tantos o fizeram, após a chegada da família real portuguesa ao Brasil –, fez-se necessária a invenção de uma origem nobre. E Brás, a quem não interessa mais a posição social, desvela a invencionice: “*O dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros*” (p. 20). Eis a origem nobre assegurada.

Do ponto de vista da hierarquia social, “[a] todo momento Brás exhibe o figurino do *gentleman* moderno, para desmerecê-lo em seguida, e voltar a adotá-lo, configurando uma inconsequência que o curso do romance vai normalizar” (Schwarz, 2000, p. 19). Essas hesitações do narrador-personagem também ironizam o comportamento do homem do Segundo Império brasileiro, que vivia muitas contradições numa sociedade que se pretendia moderna, mas era ainda escravista. Aliás, uma das últimas em que o escravismo era ainda legal, atingindo quase o século XX.

Está presente aqui uma forte questão ideológica, em que as



forças econômicas, políticas e institucionais induzem o indivíduo a acreditar que ele progride na escala social, graças aos seus esforços pessoais. Quem não tivesse condições financeiras reais de se apresentar como pessoa digna da sociedade, devia fingir que o podia. Vejamos um exemplo que envolve a manutenção das aparências e os esforços envidados para assegurar o status social e mesmo elevar-se. Eulália, a filha de Damasceno, político endividado, veste-se para ir ao teatro com “*elegância e certo apuro*” (XCVIII, p. 128) Antes que o leitor adivinhe a intenção, o narrador antecipa uma hipótese acerca desse comportamento: “*talvez fosse por isso mesmo*” (*id.*), isto é, por causa da condição periclitante, das dívidas, é que ela ostentava mais do que seu pai podia. Queria arranjar um marido antes que fosse tarde demais, e o “escolhido” seria o próprio Brás Cubas. O tema é recorrente na literatura brasileira: Oswald de Andrade fala, em um poema, da moça pobre (*nós morremos de fome*) que precisa de joias para afirmar-se socialmente.

Também em relação ao cunhado Cotrim, Brás Cubas vem em defesa, com argumentos falaciosos, mas que afirmam sobretudo a defesa (ir)racional dos privilégios de sua classe. Eles podiam ter suas diferenças, mas quanto ao estrato social e aos interesses aristocráticos, ele devia ser solidário. Brás reflete, num texto capital:

*Como era muito seco de maneiras tinha inimigos, que chegavam a acusá-lo de bárbaro. O único fato alegado neste particular era o de mandar com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue; mas, além de que ele só mandava os perversos e os fujões, ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos. Habitara-se de certo modo ao trato um pouco mais duro que esse gênero de negócio requeria, e não se pode honestamente atribuir à indole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais. (CXXIII, p. 150).*

A expressão verbal “chegavam a acusar” não deixa dúvidas quanto à opinião de Brás Cubas: era um insulto contra Cotrim; ele podia ter seus defeitos, mas os maus-tratos aos escravos não era algo condenável. A defesa de seu cunhado vai mais longe e envolve uma

questão de direito e uma questão de fato: tortura, punições severas e outros expedientes constituíam punição legítima contra os escravos, afinal eles não tinham nenhum direito e nem tinham meios para reivindicá-los. Eles eram apenas a força motriz do país e, mesmo nos estertores do Império e sob pressão internacional, o país deveria fingir que esse estado de coisas era natural e que os estrangeiros não deviam se imiscuir em coisas de interesse nacional. O texto revela mais ainda e chega ao âmago do espírito dos homens honrados dessa época: sob a proibição do tráfico negroiro, que acarretaria prejuízos comerciais à Inglaterra, Cotrim passa a contrabandear-los, e é claro que as autoridades faziam vista grossa para essa ação, que, de mais a mais, ainda servia para dar sustentabilidade aos defensores da Monarquia.

Há uma sutileza, no final da citação acima, que pode ser entendida literalmente ou como material de paródia e denúncia: Cotrim não poderia ser culpado por algo que é “efeito de relações sociais”. De fato, ele não estava sozinho nesse negócio, nem podia tratar os escravos com luvas de pelica. A questão não vai nessa direção, e sim na da legitimidade de um sistema escravista. Para entender esse sentido de relações sociais, basta lembrar o exemplo do arcebispo de Belo Horizonte, que defendeu a ditadura militar de 1964, bem como os meios utilizados para o regime triunfar: “Confissões não são obtidas com bombons” (Gaspari, 2002), disse o bispo, que acreditou que a ditadura iria ao menos moralizar o país, se não pudesse recuperar os fiéis da Igreja. Mais tarde, ele mudaria de ideia, e denunciaria a tortura sistemática do Regime em 1968.

A segunda maneira de entender o “efeito das relações sociais” seria como uma ironia. Isto é, apela-se para o argumento da ascensão ou regresso infinito, quando não se quer assumir a responsabilidade de alguma coisa. Cotrim maltratava os escravos porque havia alguém que precisava da força de trabalho deles, e esse alguém vendia a produção para comerciantes, e estes traziam lucros com a exportação etc. No fim das contas, ninguém seria responsável. Ou melhor, ninguém é, de fato, responsável por coisa alguma, segundo essa linha argumentativa. O soldado obedece ao cabo, que obedece ao

sargento etc.

Há outra possibilidade de interpretação, a partir da poética de Bakhtin, que discutimos no primeiro capítulo: a linha de raciocínio de Brás Cubas, na citação acima, é uma voz plenamente justificada pela realidade e pelo espírito de guerreiro. Consta que, nessa época, nenhuma propriedade rural era garantida pela lei e pelo registro (Escritura), porque havia mais de um registro para um único pedaço de terra. Isso impulsionava os proprietários rurais a se defenderem com suas próprias armas e espírito belicoso. Se não o fizessem, perderiam suas posses. E esse tratamento era estendido aos escravos que, ao se recusarem a trabalhar ou se tentassem fugir, eram tratados como inimigos de guerra. A voz da personagem é coerente, nesse sentido, e segue até as últimas consequências a índole de homens bravios com participação na política ou na sociedade urbana (onde faziam as vezes de cavalheiros).

Para não deixar nenhuma dúvida acerca do nível de compreensão de Machado de Assis acerca da realidade brasileira, e dos motivos individuais e sociais, ele coloca na voz do narrador defunto a defesa moral incontestada de Cotrim na sua vida privada, nas suas boas intenções e na sua caridade. Afinal, como podia ser mau um sujeito que amava os filhos, que era tesoureiro de uma confraria e irmão de várias irmandades? Curioso que é os meios utilizados por Cotrim (“*espertar a filantropia dos outros*” através da publicidade) são os mais utilizados nos dias de hoje, através da mídia visual, principalmente.

Que imagem do Brasil, enquanto povo e nação, podemos representar como a mais fiel à narrativa das *Memórias*? Sabe-se que Machado não se importava com a questão norteadora do romantismo, a identidade nacional, a brasilidade. E tampouco elegeu uma figura heroica nacional, marcada pelo caráter, bravura e/ou trabalho. Isso ao mesmo tempo responde à controvérsia (que não cabe levantar neste trabalho) sobre o silêncio machadiano acerca da escravidão e das condições sociais do país. Parece-nos óbvio que, através da estética realista, ele atinge o âmago deste problema e de sua raiz sociopolítica:

pela forma literária, supera a mera especulação sobre soluções possíveis.

É o que se depreende da leitura do Cap. CXXI, em que Quincas Borba fica absorto diante da briga de dois cães por um osso descarnado. Isso era objeto de um grande espetáculo para ele. O filósofo teria acrescido, diz Brás em discurso indireto, que “*em algumas partes do globo o espetáculo é mais grandioso: as criaturas humanas é que disputam aos cães os ossos e outros manjares menos apetecíveis*” (p. 162, grifo meu). De fato, em alguns países sequer há cães para disputar os ossos, porque os cães e outros animais domésticos já foram comidos. Agora, dizer que isso é um espetáculo “grandioso” é outra conversa<sup>30</sup>. Claro que, no contexto da base filosófica de Quincas Borba e do darwinismo social, ao menos no sentido mais tosco, isso se configura um “espetáculo de luta pela sobrevivência” e conservação do mais forte. Mas é óbvio que no contexto humano tudo é diferente da *natura naturata*, pois “entra em ação a inteligência do homem, com todo o acúmulo de sagacidade que lhe deram os séculos, etc.”<sup>31</sup> (*id.*) A chave do discurso como um todo é esta mesma: a sobrevivência do mais forte não implica uma evolução humana; os miseráveis também são fortes; a fome e a indignidade se reproduzem mais facilmente do que a aristocracia; os mais fracos são utilizados como escravos e não são mortos; o ser humano jamais demonstrou interesse em perfeccionar a sociedade, no momento em que reprimia revoltosos e famintos, mas queria que eles vivessem, após a “lição”, seja como escravos, servos ou massa reserva para conter o valor dos salários dos trabalhadores livres. Enfim, há uma série de outros argumentos subjacentes ao texto machadiano e ao contexto histórico que podem ser aduzidos para contestar a “naturalidade” das condições desumanas, hilariamente defendida por uma personagem cuja moradia havia sido as escadarias de uma

---

<sup>30</sup> Apesar de seu cinismo característico, Brás Cubas contesta o argumento, no capítulo seguinte.

<sup>31</sup> “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais.” (Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, p. 119).

igreja<sup>32</sup> e cujo pão era mendigado.

Uma outra possibilidade de interpretação social poderia aparecer no autor-defunto, homem ilustrado e conhecedor da filosofia e ideias políticas europeias do momento: o Socialismo. Por que ele sequer menciona o “fantasma que assombra a Europa”, o movimento comunista, as ideias de Marx e Engels, a possibilidade do trabalhador ter voz na História?

A resposta mais óbvia é: mesmo morto, sem ter nada para perder, ele continua sendo um advogado de sua classe, de sua família, de si mesmo. Por outro lado, e por tabela, ao reconhecer que há *pacholice*, aparências, opressão, escravidão e clientelismo, ele está descortinando a realidade brasileira, ao gosto da estética realista. Cabe ao leitor reconstituir esses “espaços de indeterminação do texto” (Ingarden), de acordo com sua formação (*paideia*) e cultura geral, além de capacidade perceptiva da realidade e reflexão sobre o desenvolvimento espiritual de sua época. Em suma, não se pode afirmar categoricamente que o Socialismo está presente nas *Memórias*, mas a leitura da História permite que se associe o discurso do narrador a um reflexo dos movimentos sociais de sua época.

Também o doutor Cícero Branco, na obra de Érico Veríssimo *Incidente em Antares*, um advogado morto, continua com as mesmas tendências, chicanas e relação de ideias de quando era vivo. Assim, ele faz uma apologia de sua vida, de sua sujeição aos figurões de Antares e de sua própria participação nas concorrências fraudulentas e outras falcatruas. Se ele mudará de ideia posteriormente, é porque há um interesse que o une ao operário anarquista, à Senhora do

---

<sup>32</sup> Vessels identifica o modo de vida da personagem Quincas Borba ao filósofo Diógenes Laércio, da Grécia Antiga. Ele morava em um barril, não trabalhava e dizia que a pessoa podia viver com uma azeitona por dia; Quincas vivia nas escadarias da igreja, também tinha ojeriza ao trabalho e muitas vezes nem comia. A principal ação daquele era deixar seu interlocutor pasmo, pelo desconcerto de suas teses e indagações; a deste é a loucura e o contrassenso. Diógenes é da Escola Cínica, mas o seu “cinismo” é originário, aplicado à busca da verdade e do sentido da vida, numa atitude socrática. Há uma relação causal entre ambos os conceitos para o comentador: “A atitude cínica inspira a prosa cínica” (Vessels, 1996, p. 43).

casarão, ao músico frustrado, à prostituta e aos demais: receber as exéquias finais e ser inumado. A verdade passa a lhe interessar, tanto como a Brás Cubas: “Será que a verdade fede e é só de mentira que evoluem os doces perfumes da vida?” (Veríssimo, 1998, p. 344), paradoxo que é representado de cabo a rabo nas *Memórias*.

Sobre o clientelismo da sociedade brasileira: “O clientelismo, como bem o sabiam os chefões das cidades americanas, conseguia gerar eleitores em bloco” (Hobsbawm, 1989, p. 129). No Brasil, os pobres dependiam (em muitas situações, ainda dependem) da “boavontade” dos ricos. O simples fato de ter um emprego exigia a proteção de uma família abastada. É o caso da personagem Dona Plácida, que resiste às instâncias de vários, para que esta lhes conceda sua filha por amante. Ela cozinha, costura e faz tudo o que pode para sobreviver. Mas sem a proteção de uma família, isso se torna quase impossível: “*Felizmente, laiá me protegeu, e o senhor doutor também... Eu tinha um medo de acabar na rua, pedindo esmola...*” (LXXIV, p. 106), diz a personagem, que apresenta as duas únicas alternativas para os pobres.

Da parte das elites nacionais, pouco se podia esperar. Os partidos políticos alternavam-se na formação dos gabinetes, e suas ideologias eram abandonadas tão logo chegavam ao poder. E a oposição assumia o discurso do oponente, tão logo deixava o poder. Nas *Memórias*, isso é ilustrado pela criação do jornal oposicionista de Brás Cubas (Cap. CXLVII). Isso causa constrangimento aos políticos e também ao cunhado de Brás Cubas, Cotrim, o qual adotou o expediente de lançar uma nota no jornal, afirmando que nada tinha a ver com a posição política do cunhado. Acrescenta, ademais, que o atual ministério ou qualquer outro apresenta iguais capacidades, além da finalidade de promover a “felicidade pública”, evocando a fórmula aristotélica da causa final do poder público. Enfim, Brás Cubas se excedeu em relação a um acordo tácito que havia na sociedade da época: ainda que não estivesse plenamente de acordo com Cotrim em relação à política, deveria respeitar a diferença, ao menos por polidez e respeito à irmã dele. Nesse ponto, Brás Cubas saiu de sua órbita, de

tal sorte que sua excentricidade pode ser comparada ao movimento dos planetas. Não é sem razão que o capítulo CL é intitulado “Rotação e translação”.

## CONCLUSÃO

Os elementos da literatura universal, alvos deste ensaio, foram encontrados sob a mais elevada expressão, na obra de Machado, pelas razões aduzidas a seguir.

A interpretação de Machado, principalmente das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, deve operar com indicadores binários. Por um lado, pode-se interpretar tudo o que o personagem-narrador nos diz como verdadeiro, como expressão de um ponto de vista ou cínico, ou defensor dos interesses de uma aristocracia, ou representando o pensamento de uma linha maquiaveliana–nietzschiana. Deste modo, o real efetivo é o egoísmo, a vitória do mais apto, a guerra e os instintos direcionando a cultura.

Ao invés disso, lemos em Machado o predomínio da cultura sobre os instintos, a sociedade como produto de relações sociais antes do que uma força hereditária, a injustiça e o mecanismo psíquico que a justifica e reproduz para desmascarar um grupo social que se considera bom, justo e espiritual. De acordo com a pesquisa que aqui realizamos, isso retira Machado da fileira dos naturalistas, que trabalham com conceitos tais como hereditariedade e *struggle for life*. Esse não é o intento dele, nem nas *Memórias*, nem nas demais obras de sua maturidade intelectual, realista por excelência, que evoca os conceitos naturalistas e românticos de maneira crítica e irônica, para fazer ressaltar o retrato da realidade social, do momento histórico e do ambiente aristocrático brasileiro.

Dentro do panorama histórico descrito, o papel do indivíduo reduz-se à luta para conformar suas paixões àquilo que sua sociedade dele exige. Também o comportamento moral não é livre nem autônomo em função dessa dependência, razão pela qual a hipocrisia é o reflexo mais significativo no tocante aos costumes. Em suma, o



indivíduo vive em função da sociedade, e esta em função dos indivíduos ricos e nobres. Essa é a contradição fundamental apresentada pelas *Memórias*, sem sugerir nenhum caminho viável para superá-las, salvo se optarmos por uma das duas grandes linhas interpretativas aqui estudadas. A dialética remeteria a superação à figura do leitor crítico, de acordo com a base analítica da história. A polifonia vislumbraria uma sequência de linhas dialógicas (de continuísmo, niilismo, positivismo etc.) em direção ao infinito – linhas assíntotas, que não se cruzam.

Quanto à questão da obra como um todo, distinguimos aspectos dialéticos nas *Memórias*, referentes à camada histórico-social. A obra é permeada de contradições, de paródias, de tensões entre ideias que apontam para um sentido ideal. No entanto, essa (re)construção só pode existir na atividade de leitura ou no trabalho crítico. O texto em si não dá conta dessa unidade ideal, como seria o caso de um romance filosófico ou de ideias. Mas, de acordo com o estilo realista, o mundo abre-se-nos em sua multiplicidade e anseio pela resolução de seus problemas. Nesse aspecto, a forma das *Memórias* deixa essa lacuna aberta por não defender uma tese ou ideia. O leque de vozes permanece aberto – e a obra assume a característica artística de *opera aperta*.

A obra aberta, a polifonia, os espaços de indeterminação, a ênfase no leitor são alguns dos elementos da grande literatura que confirmam a complexidade e inescotabilidade da obra que analisamos. Entre a polifonia e a dialética, a camada histórica da obra revela os aspectos formais relevantes que a sociedade brasileira confirma com sua práxis escravista e sob a monarquia agonizante.

Em suma, nas *Memórias*, o narrador-personagem fala muito **de** história, de heróis, personagens, lutas, e assim por diante. No entanto, ele não fala **da** História, isto é, do processo histórico, a não ser por um viés oblíquo, estimulando o leitor a refletir sobre as condições histórico-político-sociais que geram os acontecimentos da vida de Brás Cubas, das demais personagens e tipos sociais e da sociedade brasileira como um todo. Disso decorre a hipótese: haveria uma omissão significativa do narrador ao socialismo e ao anarquismo. Se

ele fala de todas as outras tendências teórico-práticas relevantes de sua época, por que o Socialismo ficaria de fora? Por que ele sequer é mencionado como hipótese a ser refutada? Também as negações do capítulo final, mais do que um saldo existencial pessimista da vida, parecem revelar algo positivo, encoberto pela forma negativa: o narrador-personagem, como metonímia da vida humana, buscou por todos os meios a satisfação de suas paixões e interação com a sociedade em que viveu, e, se “não ter tido filhos” foi seu saldo positivo (sob a forma negativa), é porque o espírito individualista e as forças coletivas da sociedade em questão necessitavam de uma reforma profunda.



## BIBLIOGRAFIA

### **A) Obras de Machado de Assis**

**Memórias póstumas de Brás Cubas.** 28. ed. São Paulo: Ática, 2002.

**Crítica Literária.** São Paulo: Mérito S. A., 1962.

**Dom Casmurro.** 33. ed. São Paulo: Ática, 1997.

**Quincas Borba.** 14. ed. São Paulo: Ática, 1997.

**O Alienista.** *In:* Papéis Avulsos. Rio de Janeiro: Garnier, 1970.

### **B) Sobre Machado de Assis e Literatura Brasileira**

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira.** 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. Vol. X.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: O enigma do olhar.** São Paulo: Ática, 2003.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. *In:* **Vários escritos.** 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos.** 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1975.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. **Ensaios machadianos.** Brasília: INL, 1977.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. V. IV/Parte II.

KOCH, Ana Maria. **Intertextualidade em Memórias póstumas de Brás Cubas.** Porto Alegre: UFRGS, 2004. (Tese de Doutorado)

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira: Realismo (V. III).** São Paulo: Cultrix, 1985.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

VESSELS, Gary M. O cinismo e a prosa cínica nas Memórias póstumas de Brás Cubas. **Espelho/Revista Machadiana**, nº 2, 1996.

### **C) Outras obras consultadas:**

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BALZAC, Honoré de. **Le Père Goriot**. Paris: Booking International, 1993.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BERNARD-DONALDS. **Mikhail Bakhtin: between Phenomenology and Marxism**. Cambridge University Press, 1994.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1999.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. **Os irmãos Karamazov**. São Paulo: Ediouro, s. d.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ERASMO. **Elogio à loucura** (*Encomium, id est, Stultitiae Laus*). São Paulo: Abril Cultural, 1972.

ESCARPIT, Robert. **Sociologia de la literatura**. Buenos Aires: Compañia General Fabril Editora, S. A., 1962.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 11. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

GASPARI, Elio. A ditadura escancarada. *In: As ilusões armadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa** (*Discours du Récit: In Figures III*, 1972) Lisboa: Vega, 1976.

HAMON, Philippe. **Texte et idéologie**. Paris: Quadrige/PUF, 1997.

- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HOBSBAWM, Eric J. **A era dos Impérios: 1875: 1914**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. *In: Intérpretes do Brasil*, V. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- HUME, David. **A Treatise of Human Nature**. Buffalo: Prometheus, 1992.
- LEITE, Lígia C. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1989.
- LOPES, Luis Roberto. **História do Brasil Imperial**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Lisboa: Editorial Presença, [s. d.]
- LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **La vie sexuelle des sauvages du nord-ouest de la Mélanésie**, Paris: Payot, 1930.
- MAQUIAVEL, Nicolò. **O príncipe**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- MOISÉS, M. **A criação literária**. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- NIETZSCHE, Friedrich. **La volonté de puissance**. Paris: Gallimard, 1999.
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- QUINTANA, Mário. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Porto Alegre: EdipucRS, 2003.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Les confessions. *In: Oeuvres Complètes*. Tome I. Paris: Bureau de la Société des publications illustrés, 1846.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **A nova Heloísa**. Campinas: Hucitec/Unicamp, 1994.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SÓCRATES. **Apologia de Sócrates**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

- SILVA, V. M. Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 4. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.
- VERÍSSIMO, Érico. **Incidente em Antares**. 50. ed. São Paulo: Globo, 1998.
- VOLTAIRE (François-Marie Arouet). Le monde comme il va. *In: **Zadig et autres contes orientaux***. Presses Pocket, 1990.
- VOLTAIRE (François-Marie Arouet). **Candide**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- WELLEK, René; WARREN. Austin. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.



Logomarca criada por  
Patrícia Koschier Buss Strelow  
CCS – IFSul

Este livro foi editorado com as fontes Arial e Calibri.  
Versão digital (*e-book*), em acesso aberto, disponível em:  
<http://omp.ifsul.edu.br/index.php/portaleditoraifsul>



Machado de Assis não é monolítico. O admirável escritor brasileiro do séc. XIX, que já suscitou numerosos debates sobre os problemas da literatura e da realidade de um Império que se transformava em uma República, está muito longe de ser um assunto resolvido. É preciso retornar aos seus escritos, com as ferramentas literárias adequadas, para entender que muitos dos problemas atuais são discutidos nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*: racismo, escravidão (ou desemprego), política e economia. Mais importante do que isso é a lição subjacente à narrativa machadiana: antes de apontar as soluções, como uma panaceia, é preciso visualizar os problemas reais, sem a luz refratada pelas diversas ideologias em confronto.

Áreas de interesse: língua portuguesa, literatura, filosofia, história, sociologia.